

MARIA LUIZA BONORINO MACHADO

**HIBRIDISMO LATINO-AMERICANO:
SUJEITO ARTICULADOR**

**PORTO ALEGRE
2006**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA:RELAÇÕES INTERLITERÁRIAS**

HIBRIDISMO LATINO-AMERICANO: SUJEITO ARTICULADOR

MARIA LUIZA BONORINO MACHADO

ORIENTADORA: PROFa. DRa. GILDA NEVES DA SILVA BITTENCOURT

Tese de Doutorado em Literatura Comparada,
apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2006**

Para Manoel e
Cenira.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à Profa. Dra. Gilda Neves da Silva Bittencourt, minha orientadora, que sempre esteve comigo, me incentivando e me auxiliando com sua orientação segura.

Quero agradecer também aos amigos e colegas Fernando Zorrer, Marcos Machado Nunes, Maria Regina Barcelos Bettiol, Ane Sefrin Arduim, Manoel Marques e Valéria Alves, que sempre me incentivaram nessa trajetória e Leandro Bierhals, que me auxiliou na preparação das ilustrações. Agradeço ainda especialmente aos amigos Solange Mittmann e Edson Cardoso da Rosa., companheiros de uma jornada que iniciou em 90. Meu agradecimento carinhoso também à Maria Cristina Pacheco e à Micheline Moraes, que me apoiaram com seus conselhos, ao Dr. Gerson Bonorino, cujas conversas sobre Hegel foram importantes para a elaboração desse texto, e à Dra. Valéria Lemke Fonseca, cujo auxílio se mostrou valioso ao longo dessa trajetória.

*Sinais de vida no país vizinho
Eu já não ando mais sozinho
Toca o telefone, chega um telegrama, enfim
Ouvimos qualquer coisa de Brasília
Rumores falam em guerrilha
Foto no jornal, cadeia nacional*

*Viola o canto ingênuo do caboclo
Cai no santo do pau oco
Foge pra rio riacho
Foge que eu te acho, sim*

*Fulano se atirou da ponte área
Não agüentou fila de espera
Apertar o cinto
Preparar pra descolar*

*Me chegam gritos da ilha do norte
Ensaio pra dança da morte
Tem disco pirata, tem vídeo cassete até
Agora a China bebe coca-cola
Aqui na esquina cheiram cola
Biodegradante, aromatizante tem.*

(Revoluções por Minuto – Paulo Ricardo & Luiz Schiavon)

RESUMO

A hipótese que norteia o presente estudo está alicerçada na leitura de diversas obras de caráter híbrido. Postulo a existência de uma função textual, própria desse tipo de texto, que denominei “sujeito articulador”. O objetivo do trabalho é comprovar a existência dessa função textual diferente do narrador e da função autor. Trata-se de um sujeito textual que tem origem no desaparecimento do autor e não pode ser arrolado como narrador, pois exerce funções diferenciadas deste. Para estudar essa função, escolhi dois textos latino-americanos de escritores consagrados, os quais encerram uma boa variedade de material interdisciplinar: *El beso de la mujer araña* e *La ley del amor*, respectivamente de Manoel Puig e Laura Esquivel. A investigação demonstrou que o texto de Laura Esquivel pertence à Paraliteratura, o que tornou a aproximação entre as duas obras um desafio bastante estimulante. Para poder atingir o objetivo proposto, a linha de análise possível foi a intersecção entre os textos: o exame da ideologia veiculada pelo sujeito articulador, através dos diferentes materiais interdisciplinares e intertextuais que compõem o híbrido. Após o exame do *corpus*, pôde-se afirmar a existência dessa função, cujas atribuições são as seguintes: escolher e ordenar os diferentes materiais que integram esse tipo de texto; e veicular ideologia e estabelecer a pré-linearidade inerente a essas narrativas. A investigação demonstrou que, dependendo do tipo de texto, predomina por vezes a função estética, por vezes a ideológica, podendo ainda ocorrer ambas. Outra descoberta relevante nesse estudo foi a mudança de concepção acerca de quais sejam os papéis do leitor. Ele se liberta de uma posição passiva para tornar-se ativo – pleno participante na construção da obra. Dele depende também o estabelecimento completo da linearidade narrativa. Este trabalho contribui com a abertura de uma nova perspectiva de leitura e análise de obras híbridas. Proporciona aos estudiosos um outro prisma para ponderar sobre a questão dos processos de hibridação, pois, conforme apontado por Néstor García Canclini, essa é a principal tarefa que se impõe ao hibridismo cultural.

RÉSUMÉ

L'hypothèse qui oriente ce travail se fonde sur la lecture de plusieurs ouvrages présentant un caractère hybride. Nous postulons l'existence d'une fonction textuelle, spécifique à ce genre de texte, nommée « sujet articulateur ». L'objectif de ce travail est donc de confirmer l'existence de cette fonction textuelle distincte du narrateur et de la fonction d'auteur. Il s'agit d'un sujet textuel engendré par la disparition de l'auteur, ne pouvant être pris pour le narrateur puisqu'il exerce des fonctions différentes. Afin d'étudier cette fonction, nous avons choisi deux textes latino-américains d'auteurs très connus et qui contiennent une variété importante de matériel interdisciplinaire : *El beso de la mujer araña* de Manoel Puig et *La ley del amor* de Laura Esquivel. L'analyse a montré que le texte de Laura Esquivel appartient à la paralittérature, et dans ce sens le rapprochement entre les deux ouvrages a constitué un défi très intéressant. Pour atteindre l'objectif proposé, nous avons étudié l'intersection entre les textes : l'examen de l'idéologie véhiculée par le sujet articulateur, à travers les différents matériels interdisciplinaires et intertextuels composant l'hybride. Après l'examen du corpus, nous avons pu affirmer l'existence de cette fonction, qui a pour attribution de choisir et d'ordonner les différents matériels qui intègrent ce genre de texte mais aussi de véhiculer l'idéologie, en établissant la pré-linéarité inhérente à ces récits. L'analyse a démontré que, selon le genre de texte, prédomine soit la fonction esthétique, soit la fonction idéologique, ou les deux. Nous avons aussi été amenée à changer notre conception sur les rôles du lecteur. Il se libère d'une position passive pour devenir actif – acteur à part entière de la construction de l'ouvrage. De lui dépend également l'établissement complet de la linéarité narrative. Ce travail contribue à l'établissement d'une nouvelle perspective de lecture et d'analyse d'ouvrages hybrides. Il offre aux théoriciens un autre point de vue pour analyser la question des processus d'hybridation, car, selon Néstor García Canclini, c'est la principale tâche de l'hybridisme culturel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 HIBRIDISMO	15
2 O SUJEITO ARTICULADOR DO HIBRIDISMO	27
2.1 O autor.....	28
2.2 O narrador.....	39
2.3 Ideologia e interdisciplinaridade.....	42
2.3.1 Ideologia.....	42
2.3.1.1 Hegel.....	43
2.3.1.2 Marx e Engels.....	45
2.3.1.3 Althusser.....	49
2.3.1.4 Paul Ricoeur.....	52
2.3.2 Interdisciplinaridade.....	56
3 CULTURA DE MASSA E LITERATURA DE MASSA	60
4 ANÁLISE DO ROMANCE <i>EL BESO DE LA MUJER ARAÑA</i>	81
4.1 Interdisciplinaridade em <i>El Beso de la Mujer Araña</i>	116
4.2 Sujeito articulador em <i>El Beso de la Mujer Araña</i>	123
5 ANÁLISE DO ROMANCE <i>LA LEY DEL AMOR</i>	125
5.1 Interdisciplinaridade em <i>La Ley del Amor</i>	150
5.2 Sujeito articulador em <i>La Ley del Amor</i>	167
CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	179
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	183
ANEXO	184

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é uma continuação da pesquisa empreendida durante o mestrado, na área de narratologia, que teve como objeto o narrador nos contos fantásticos latino-americanos. Examinar os fenômenos narratológicos que ocorrem dentro dos textos híbridos é tentar suprir uma lacuna teórica, visto que tal abordagem é inédita. O mérito dessa pesquisa consiste em mapear as formas e os recursos narrativos e, com isso, contribuir teórica e criticamente para uma maior compreensão desse tipo de texto.

A área de narratologia, dentre outras coisas, dedica-se a desvendar procedimentos textuais que estabeleçam a ponte entre o leitor e o texto via elemento estruturador, como, por exemplo, é a figura do narrador. O que ocorre no texto híbrido, de acordo com a hipótese de trabalho formulada a seguir, será o estabelecimento de um outro recurso narratológico diferente do narrador comum, com funções mais complexas e de atuação específica. Ele não se confunde com o narrador. Revela uma fisionomia própria, embora ela seja, em um primeiro momento, de difícil apreensão.

O propósito desse estudo é provar a existência de uma instância textual que se apresenta na forma de função e se constitui como um sujeito, dotada, portanto, de ideologia e cuja atuação modifica a maneira de analisar os textos de caráter híbrido. Sua relevância teórica é acentuada, visto que, por meio da análise do comportamento desses textos, é possível estabelecer características até então não estudadas e repensar a estruturação desse tipo de narrativa a partir de outra perspectiva. Para os teóricos, o texto híbrido apresenta como marca de sua singularidade o caráter de imprevisibilidade, impureza e não-linearidade. Outro objetivo da tese é provar que nem sempre tais elementos são condições necessárias para a ocorrência do híbrido, podendo aparecer apenas parcialmente ou estar completamente ausente da sua construção.

Para desenvolver a tese, escolhi duas obras de caráter marcadamente híbrido: *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig e *La ley del amor*, de Laura Esquivel. O que me levou a

optar por esse *corpus* foi, além de sua riqueza de materiais heterogêneos, capaz de revelar o funcionamento da função que estou propondo, a possibilidade de estudar a Paraliteratura, assunto esse que merece ser repensado com cuidado. A atitude acadêmica quanto a esse tipo de texto é normalmente de descaso. Tratado como algo menor, lido às escondidas, a Paraliteratura tem se infiltrado cada vez mais em todos os meios, inclusive acadêmicos, onde ela sempre foi considerada – talvez até hoje – um “corpo estranho”. A maioria dos leitores não consegue ser completamente indiferente a sucessos estrondosos como *O Código Da Vinci* ou aos romances de Paulo Coelho. O encanto desses e de outros livros, agrupados sobre o rótulo comum de *best-seller*, decorre do prazer que proporciona sua leitura. O prazer que surge da reiteração de ideologias que repetem o já sabido, o já conhecido, e reconhecer o cumprimento desse padrão gratifica o leitor. Os romances de Umberto Eco, como *O nome da rosa* e *O pêndulo de Foucault* mexem com prazeres intelectuais, uma vez que reúnem em seu interior uma alta gama de erudição em uma estrutura cristalizada como o romance policial. O prazer da leitura de obras esotéricas, como as de Paulo Coelho, propicia ainda outro tipo de prazer: o contato com um mundo mágico acessível ao leitor, que busca o crescimento espiritual e encontra nessas obras elementos que acenam com um caminho para o autoconhecimento e a auto-ajuda.

Em um primeiro momento, as obras aqui escolhidas apresentam-se como produtos culturais completamente diversos, uma vez que a força do híbrido as impulsionará em sentidos distintos. Não me interessou discutir a questão do híbrido em si, mas, sim, seus processos, o que foi apontado por Néstor García Canclini como o ponto fundamental dessa discussão, conforme já se disse na abertura do trabalho. Ao analisar os diferentes materiais, constatei a presença de um elemento estruturador e organizador da narrativa. Essa percepção se tornou mais clara ao examinar o material constituído pelas ilustrações na obra de Esquivel, embora também apareça de forma perceptível na obra de Puig, em especial na introdução de materiais reciclados da cultura de massa. Tal constatação me levou a formular a hipótese de trabalho: todo texto híbrido encerra um sujeito articulador que seleciona materiais, organiza a ordem de aparição desses materiais dentro da narrativa e manifesta-se pelo estabelecimento da ideologia que transmite. Esse sujeito articulador, sendo portador de uma determinada carga ideológica, busca manipular o sentido, que está sempre lhe escapando. No entanto, apesar de estar trabalhando com dois textos híbridos, ambos pertencentes à Literatura latino-americana, a aproximação entre eles foi problemática. A obra de Laura Esquivel tem seu impulso gerador oriundo da literatura de massa, da Paraliteratura; e a obra de Puig é uma obra-prima literária,

apesar de se valer de elementos da cultura de massa em sua composição. Para proceder a uma aproximação entre os textos, tive de me valer de recursos apresentados pelas próprias obras. A presença marcante da ideologia e seu uso, a intertextualidade e a interdisciplinaridade desses singulares objetos me ofereceram os métodos e os meios de aproximação entre eles, que, afinal, sob certos aspectos, não se mostraram tão distintos assim.

O primeiro capítulo tem como objetivo situar os textos escolhidos. Optei por não fazer uma discussão mais profunda sobre o hibridismo, pois essa questão não é a que realmente interessa, mas sim os processos que são engendrados para a formação do híbrido.

Proponho-me, no segundo capítulo, a discutir dois pontos fundamentais para compreender a função textual que estou propondo: o autor e sua morte, apregoada e sacramentada nos textos de Foucault e Barthes, e a questão do narrador e sua função. Esses dois pontos constituem a base para refletir acerca dessa função textual ora proposta: o sujeito articulador. Ele surge de uma brecha nas discussões de Foucault, que afirma que a eliminação da figura do autor dará margem ao surgimento de outras funções sujeitos. O sujeito articulador é uma dessas funções. Essa função recebe o nome *sujeito*, pois constitui-se na ideologia, elemento-chave para sua compreensão. Visando a operacionalizar a análise das obras aqui escolhidas, foi necessário resgatar a trajetória do termo “ideologia” e a forma como será interpretado na análise. Esse conceito se torna importante para a compreensão da função de “sujeito articulador” nos moldes que estou propondo. Tornou-se imprescindível também buscar a origem do conceito na biologia, passando por Hegel, em seguida por Marx e Engels, para chegar até Louis Althusser e Paul Ricoeur. A escolha por Althusser não foi aleatória. Dentre os que se dedicaram a pensar a questão da ideologia, suas formulações são as mais consistentes, se sustentando até hoje no âmbito do pensamento marxista. Também as categorias propostas pelo filósofo se mostram operantes e capazes de redundarem em um bom instrumento de análise.

O terceiro capítulo traça uma pequena retrospectiva da discussão sobre literatura de massa – a Paraliteratura. Esse representa um tópico bastante pertinente, uma vez que as obras aqui apreciadas se utilizam do material proveniente tanto da cultura de massa como de sua literatura, o que me fez recorrer a uma base segura para a análise. Aí se apresenta um terreno bastante perigoso, porque a discussão continua em aberto e cada vez mais acirrada, com adeptos ferrenhos tanto contra como a favor da literatura de massa. Procurei olhar o fenômeno

de fora, notadamente a questão da literatura de massa (aqui chamada de Paraliteratura, conforme a denominação de Jean Tortel), para tentar evitar outros rótulos carregados de preconceitos. Tratei os dois textos com objetos culturais distintos, mas aparentados. O texto de Esquivel necessitou de um modelo de análise diferente, que fui buscar na obra de Umberto Eco – *Apocalípticos e Integrados* e *O super-homem de massa* – a fim de cotejar sua natureza. Esse procedimento foi eleito, pois essa obra de Esquivel é objeto de discussão que envolve outros fatores como a questão de sua autoria. Criado por uma escritora consagrada nos meios acadêmicos, o romance *La ley del amor* divide opiniões, indo do “cult” ao “brega”, da literatura culta com alto potencial crítico a um exemplo da mais completa alienação. Foi necessário, portanto, determinar a sua natureza.

Outro modo de examinar as obras que veio da sua própria natureza foi a promoção de uma interdisciplinaridade, que fomenta um dinâmico trânsito entre fronteiras artísticas, literárias e não-literárias. Essa riqueza textual não poderia ser imobilizada através de instrumentos de análises e optei por seguir a natureza dos próprios textos, o que se mostrou bastante produtivo e rentável.

Escolhi como instrumento de análise também a intertextualidade. Essa se apresenta de forma clara no texto de Esquivel, quando se estabelece um diálogo entre diferentes gêneros cristalizados da cultura de massa, em especial da sua literatura. Na obra de Puig, a intertextualidade se consuma por meio das notas de rodapé de cunho científico, pois fazem o texto interagir com outra área, a psicanálise. . A utilização de textos de divulgação científica estabelece contato com toda uma corrente dentro da psicanálise, passando a formar com ela um terceiro nível de significação. Outro procedimento é a utilização de relatório, que se apresenta bastante expressiva. Sua forma impessoal de narrar evita que o romance caia num sentimentalismo vazio e, ao mesmo tempo, estabelece uma distância entre as personagens, o que se revela bastante interessante do ponto de vista da recepção, pois aqui a impessoalidade é marca do poder de Estado, nesse caso, a ditadura argentina. O recurso de se valer de um relatório, um texto impessoal, é extremamente eficiente, uma vez que, por intermédio da impessoalidade de um documento, assinala a marca da repressão em todos sentidos. O uso da forma de documento não permite acesso ao mundo interior das personagens. Tal recurso surge como uma estratégia para reforçar a verossimilhança, pois apresenta a força de um documento: sua autenticidade. Mesmo sendo elaborado de forma impessoal e objetiva, esse relatório deixará marcada a presença da interioridade das personagens pelos gestos e atos que

são registrados minuciosamente. Ao se utilizar de um recurso burocrático, escolhido pelo sujeito articulador, é possível abarcar a questão da repressão e sua máquina, o aparelho repressor do Estado, subordinado ao seu aparelho ideológico com o objetivo de manter o poder, eliminar qualquer oposição a qualquer preço. Ricoeur apontará que o poder necessita sempre de respaldo, de aprovação e justificação, o que busca, através de sua ação concreta, no seio da sociedade. O que temos em *El beso de la mujer araña*, é justamente a arte de varrer a oposição do mapa, eliminando sistematicamente qualquer resquício dela. O mesmo acontecerá em *La ley del amor*, no qual, pelo que se pode entender, não existe uma oposição declarada ao poder. Quando esse poder é ameaçado, essa ameaça não traz como implicação a derrubada do poder em si, mas, sim, de elementos que se valem do poder para se locupletarem, como é o caso da vilã, Isabel, estereótipo da madrasta da Branca de Neve, que manda desintegrar a filha recém-nascida. Em outras encarnações, matou-a com suas próprias mãos, mandou eliminar o candidato à presidência do mundo, seu concorrente ao cargo e tentou enganar todo o planeta, apresentando a falsificação de suas vidas passadas. Em nenhum momento, esse poder de Estado é questionado, mas, sim, o indivíduo. Trata-se de um Estado que funde em si práticas esotéricas e crenças, aliadas à alta tecnologia. A liberdade individual é limitada. Ocorre uma contaminação do público pelo privado. Esse elemento pode apresentar-se como parte de uma abordagem que se posiciona criticamente em relação ao real. Essa questão terá de ser examinada detidamente a fim de verificar se a obra de fato contém esse potencial crítico.

Uma vez estabelecidas algumas bases conceituais, procedi à análise do material. Em um primeiro momento, procurei estabelecer a natureza de cada texto, o percurso ideológico e os aspectos interdisciplinares, buscando testar o funcionamento efetivo da hipótese proposta no âmbito específico dessas duas obras.

Através da análise, foi possível estabelecer as características dessa função textual, que denominei “sujeito articulador” e sua importância para a estruturação de obras híbridas. A hipótese aqui apresentada foi decorrente de observações de leituras de diversos textos, tanto híbridos e pertencentes à Literatura como à Paraliteratura.

Esta pesquisa traz importantes contribuições para os estudos culturais: corrobora a idéia de que as obras revelam extrema mobilidade dentro das categorias culturais. Assim, o que é lixo hoje, para determinada parte da crítica, pode vir a ser uma obra-prima amanhã. Da

análise das duas obras, resultarão algumas constantes do texto híbrido e a delimitação desse conceito de sujeito articulador, que servirá de base para outras pesquisas, notadamente, as que trabalham com questão de identidade e de alteridade. A parte final da tese apresenta algumas conclusões pontuais relativas ao *corpus* escolhido, mas também aponta para algumas generalizações sobre o funcionamento do texto híbrido.

1 HIBRIDISMO

Todas as culturas são o resultado de uma mixórdia.
Claude Lévi-Strauss

O debate em torno do termo “híbrido” não é novo; e sua conceituação, em diferentes áreas do conhecimento, permanece guardando alguma analogia com a concepção inicial. Termo oriundo da biologia, envolve a questão da reprodução entre diferentes espécies. Por meio desses estudos, a própria noção de raça é questionada e, apesar de alguns cientistas terem comprovado através de estudos (como o recentemente realizado por uma equipe de pesquisadores americanos, franceses e russos que comprovou existir geneticamente uma identidade quase total entre todos os tipos humanos e, portanto, não existirem raças¹), ainda se costuma recorrer a essa noção, que, desde o século XVIII, passando pelo século XIX e parte do século XX, tem sido discutida calorosamente. As proposições colocadas no século XVIII tinham a ver com as diferentes classificações dos diversos tipos de seres humanos no reino animal. A idéia dominante naquele período era a de que os seres humanos pertenciam a diferentes espécies, com origens distintas. Isso ia contra o credo da Igreja, que pregava e ainda prega que os homens têm uma origem comum: todos nasceram de Adão e Eva, fazendo parte de uma grande família.

Na metade do século XIX, os cientistas preocupavam-se com a questão de o “híbrido” ser infértil, consistindo a sua infertilidade uma prova de que os responsáveis pela geração pertenciam a espécies diferentes. A definição de “híbrido”, nesse sentido, era a seguinte, de acordo com Robert Young²:

A hybrid is a cross between two species such as the mule and the hynne, with are female-male and male-female crosses between horses and ass. The point generally made that about the mule and the hinny are infertile, with results in species remaining distinct.

¹ As raças não existem. In: **Revista Planeta**. São Paulo: Ed Três, nº 382, jul. 2004.

² YOUNG, Robert. **Colonial desire: hybridity in theorie, culture and race**. New York: Routledge, 2003, p.8.

O resultado dessa definição é que a infertilidade passava a ser vista como uma condição imprescindível para a ocorrência do híbrido. De acordo com Young, um jamaicano chamado Long, proprietário de escravos, publicou, em 1774, o livro *History of Jamaica*, no qual afirmava que negros e brancos eram duas espécies diferentes. Na Inglaterra, em 1799, Charles White publicou *Account of the regular gradation of man*, no qual as idéias de Long ganhavam uma base científica. O antropologista Theodor Waitz apontou o caráter ideológico da discussão sobre o tema. Waitz acreditava que os seres humanos pertenciam a uma única espécie. Foi voz isolada por muito tempo.

O autor cita ainda Darwin, que, em 1859, também se preocupou com a questão. Na *Origem das espécies* afirmou a existência de graus de hibridação. Seu argumento tinha por fundamento a existência da lei de seleção natural. Questionava ainda critérios capazes de definir uma espécie e afirmava que não existia uma distinção suficientemente clara entre “variedades” e “espécies”. Em seu livro, há um capítulo sobre hibridismo no qual discute a questão da infertilidade, concluindo que não há uma regra absoluta.

De acordo com Young, resumindo as teorias existentes na época e suas posições ideológicas, pode-se apresentá-las da seguinte forma: a primeira é a da diversidade das espécies, que teria como resultado, depois de poucas gerações, o híbrido infértil. A segunda é a teoria da “amalgamação”, segundo a qual a mistura de raças resulta em uma nova raça. A terceira é a teoria da “decomposição”: a amalgamação ocorre, mas o híbrido dissolve-se em outro tipo próximo. A quarta tese aponta para a variação do híbrido entre espécies próximas e distantes. As espécies distantes ou resultam em exemplares inférteis ou tendem à degeneração. A última teoria é a da “amalgamação” que produz um “caos desprovido de raças” ou corruptela do original que é degradado e degenera, podendo representar um risco para as “raças puras” que entrem em contato com esse caos³.

Como se pode observar, a base científica nessa discussão ocupa um apagado segundo lugar, estando em evidência posturas e posicionamentos de cunho ideológico. Algumas dessas teorias buscam subsidiar cientificamente o racismo. Para Robert Young⁴:

³ Ibid., p.18.

⁴ Ibid., p. 9.

What has not been emphasized is that the debates about theories of races in the nineteenth century, by settling on the possibility or impossibility of hybridity focussed explicitly on the issue of sexuality and the issue of sexual unions between whites and blacks. Theories of race were thus also covert theories of desire.

Conforme esse autor, as raças estabelecem relações de atração e, ao mesmo tempo, repulsão. A idéia de raça torna-se assim, por meio da sexualidade, uma relação dialógica que toma corpo por meio de diferentes ideologias que subjazem às teorias sobre a natureza das raças. Das teorias antropológicas que discutiam se o negro estaria mais próximo do macaco ou do homem branco, o conceito migrou para modelos lingüísticos nos trabalhos de Bakhtin, que utilizou o termo para significar que a linguagem pode ter voz dupla. Em seu livro *The dialogic imagination*⁵, o autor defini hibridação da seguinte forma:

What is hybridization? It is a mixture of two social languages within the limits of a single utterance, an encounter within the arena of an utterance between two different linguistic consciousness, separated from one another by an epoch, by social differentiation or by some other factor. Such mixing of two languages within the boundaries of a single utterance is, in novel, an artistic device (or more accurately, a system of devices) that is deliberate.

Hibridação para Bakhtin é um processo no qual a voz é usada às vezes de maneira irônica, gerando dupla ressonância dentro de um mesmo enunciado. Esse fenômeno de desvelamento de uma voz no interior de um discurso por outra voz também no interior do mesmo discurso gera o “híbrido intencional”, através do qual a linguagem se lê como dupla. Bahktin precisa o conceito de forma mais clara:⁶

What we are calling a hybrid construction is a utterance that belongs, by its grammatical (sintatic) and compositional markers, to a single speaker, but that actually contains mixed within two utterances, two speech manners, two styles, two “languages”, two semantics and axiological beliefs systems. We repeat, there is no formal – compositional and sintatic – boundary between these utterances, stiles, languages, beliefs systems; the division of voices and languages take place within the limits of a single sentence. It frequently happens, that even one and the same word will belong simultaneously to two languages, two belief systems that intersect in a hybrid construction and consequentym the word has two contradictory meanings, two accents.As we shall see, the hybrid construction are enormous significance in novel style.

⁵ BAKHTIN, M.M. **The Dialogic Imagination: Four Essays**. Austin: University of Texas Press, 2002, p.304-358.

⁶ Ibid., p.305.

O híbrido para Bakhtin se dá no nível textual. No interior do texto duas vozes dialogam, cada uma com sua inflexão própria, com seu sistema de crenças, que se aproxima de duas ideologias diferenciadas. No entanto, é interessante destacar que esse conceito de híbrido, formulado por Bakhtin, foi resultado do seu trabalho com romances cômicos ingleses e, sobretudo, com a obra máxima de Miguel de Cervantes. Em *The dialogic imagination*, Bakhtin distingue dois tipos de híbridos: a “hybridization proper” e “a mutual interillumination of languages”. No primeiro tipo, ocorre apenas um discurso. O processo dialógico do outro discurso faz com que seus efeitos sejam sentidos no primeiro. Esse processo, de acordo com o teórico, não é visível. No segundo tipo de hibridação, duas linguagens se fazem presentes, sendo mais fáceis de serem detectadas. Esses dois tipos funcionam como um *cotinum* e, muitas vezes, se torna difícil determinar as fronteiras entre um e outro.

Outra definição feita por Bakhtin diz respeito à natureza da hibridação. Essa pode ser “orgânica” ou “intencional”. Será orgânica quando houver fusão de linguagens. De acordo com Bakhtin, esse tipo de fusão é muito comum na linguagem diária. Nela gêneros de discursos, palavras e estruturas podem vir a ser diferentemente pronunciadas de acordo com quem as utiliza. Já a heteroglossia, Bakhtin via como formada por um processo de hibridação que não pode ser facilmente detectado pelos falantes. O teórico nos esclarece sobre a natureza do híbrido da seguinte forma:

The artistic image of a language must by its very nature be a linguistic hybrid (an intentional hybrid); it is obligatory for two linguistic consciousness to be present, the one being represented and the other doing the representing, with each belonging to a different system of language. Indeed, if there is not a second representation language intention, then what results is not a image of a language, but merely a sample of some person's language.⁷

O autor fala em diferentes linguagens e, se pensarmos a linguagem em seu sentido mais amplo, não apenas verbal, podemos inserir dentro dessa perspectiva os diferentes segmentos que compõem *La ley del amor*. As ilustrações e músicas são linguagens, resta fazer uma análise detalhada dessas interações. Ao longo da formação social e cultural da América

⁷ Ibid., p.359.

Latina, foram surgindo propostas de compreensão da sua dinâmica de absorção e transformação de outras culturas. Dois termos utilizados por teóricos foram “sincretismo” e “mestiçagem”. Sincretismo dizia respeito mais às mesclas de religiões diferentes, gerando fusões de crenças como, por exemplo, a umbanda brasileira. Mestiçagem se referiu, em um primeiro momento, às misturas de raças. Esse termo foi utilizado na época colonial. Ángel Rama propôs “transculturación” para pensar os mesmos fenômenos.

Outro termo proposto originou-se no âmbito da antropologia hispano-americana e buscava dar conta de aspectos que o conceito de “aculturação” não contemplava. Esse termo foi proposto pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz, em seu livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*⁸, em 1940, da seguinte forma:

Entendemos que el vocablo **transculturación** expresa mejor las diferentes fases de proceso transitivo de una cultura a otra, por que este no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que és lo que en rigor indica la voz angloamericana **acculturation**, sino que el proceso implica también necesariamente la perdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial **desculturación**, y además significa la conseguinte creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de **neoculturación**. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo mismo en que la cópula genética de los individuos: la creatura tiene siempre algo de ambos progenitores, pero siempre es distinta de cada un de los dos. En conjunto, el proceso es una **transculturación** y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.

Essa formulação deu ensejo a se pensar de uma perspectiva crítica que tem como pano de fundo a questão da resistência por parte da visão latino-americana em se ver e se aceitar como sendo o pólo inferior ou inferiorizado no contato entre culturas. A criação desse termo demonstra a necessidade de descrever com precisão o que, de fato, ocorria no continente em termos culturais. Aculturação implicava perda de aspectos originais da cultura que sofria o impacto da cultura vinda de fora. Havia apenas a assimilação acrítica de outra cultura, o que descaracterizava a cultura receptora. Para Ortiz, o termo “transculturación” descreve melhor o processo que havia entre as culturas, uma vez que dá conta da “desculturación”, que se origina

⁸ ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1983, p. 86.

da “acculturación” e abarca o resultado desse movimento que resulta em uma “neoculturación”.

Outro termo que desempenhou um papel importante, principalmente no contexto brasileiro, foi “*antropofagia*”, proposto pelo modernista Oswald de Andrade para abrigar uma atitude estética-cultural:

Porque nós somos, antes de tudo, antropófagos... Sim, porque nós, o autóctone: o aborígene – rodeamos o cerimonial antropófago de ritos religiosos. Comer um ser igual para o índio não significa odiá-lo. Ao contrário: o bugre sempre comeu aquele que lhe parecia superior. Aquele, dono de qualquer dom sobrenatural, sobre-humano, que fazia aproximar-se dos pajés (...) tinha o valor de uma homenagem ao morto. O índio adotava o nome daquele que comera, por julgá-lo superior, já intelectual, já moralmente.⁹

Oswald propôs a antropofagia de deglutição, ao mesmo tempo crítica e dialética, da cultura imposta pela Europa. O escritor¹⁰ tenta conceituar, da seguinte maneira, o termo proposto:

Definir antropofagia (anthropophagia) não é coisa fácil (...) Mas experimentemos: A Antropofagia é o culto à estética instintiva da Terra Nova. Outra: é a redução, a cacarecos, dos ídolos importados, para a ascensão de totens raciais. Mais outra: É a própria terra da América, o próprio limo fecundo, filtrando e se expressando através dos temperamentos vassalos de seus artistas. Estas definições de emergência, secas como o martini que tomamos e, que surpreendem apenas um flanco do assunto.

A questão central da proposta antropofágica é redimensionar e colocar em novas bases não apenas aspectos culturais, mas, sobretudo, o pensamento sobre a formação da identidade no continente. Com o riso corrosivo, desconstrói-se a sobriedade da cultura imposta e abre-se espaço para manifestações com voz própria, uma voz colorida seletivamente na cultura e na

⁹ ANDRADE, Oswald. **Os dentes do dragão: entrevistas**. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 43-44.

¹⁰ *Ibid.*, p. 43.

sociedade do Outro. No âmbito literário, de acordo com Oswald de Andrade, a Antropofagia apresentava-se como uma proposta capaz de revolucionar a área:

Nós importamos, no bojo dos cargueiros e negreiros de ontem, no porão dos transatlânticos de hoje, toda a ciência e toda a arte errada, que a civilização da Europa criou. Importamos toda a produção dos prelos escolásticos, de sotaina e latinórios: os livros indigestos e falsos. Que fizemos nós? Que deveríamos ter feito? Comê-los todos. Sim, enquanto esses missionários falavam, pregando-nos uma crença civilizada, de humanidade cansada e triste, nós deveríamos tê-los comido e continuar alegres. Devíamos assimilar todas as nati-mortas tendências estéticas da Europa, assimilá-las, elaborá-las em nosso subconsciente, e produzirmos coisa nova, coisa nossa.¹¹

Oswald de Andrade preocupava-se, sobretudo, em como agir e reagir frente à cultura importada, mas mantendo sempre aquele traço que nos distingue: a alegria. E não apenas a alegria, com ela a criatividade, que consista na assimilação não-passiva e, após essa assimilação, uma elaboração. A “coisa nova”, a “coisa nossa” teria, nesse sentido, um rosto híbrido, uma cultura mestiça, muito festejada, resultante do banquete feito com a cultura do Outro. A genealogia desse riso que destrói é antiga, proveniente basicamente do traço paródico e satírico de toda uma linha de escritores que teriam como representante primeiro os versos sarcásticos e cheios de humor de Gregório de Matos.

Da alegria é um passo para o riso carnavalesco, no sentido bakhtiniano do termo, desconstrói-se o velho e reconstrói-se o novo. A antropofagia seria um processo de tomada de consciência de quem somos, uma espécie de programa cultural a ser incorporado pela atitude frente a outras culturas. É apontada por Augusto de Campos como “a única filosofia original brasileira”¹².

Desde os trabalhos de Bakhtin, a questão do híbrido vem sendo retomada a partir de pontos de vistas diferenciados, mas que acabam por convergir em determinados momentos. Um grupo de teóricos, em especial, tem tratado do assunto atualmente. É interessante notar que esses teóricos têm origem e formação híbridas. Desse grupo, destacam-se Homi Bhabha,

¹¹ Ibid., p.44.

¹² CAMPOS, Augusto. **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978, p.124.

que é de origem indiana, trabalhou como professor na Inglaterra e hoje está nos Estados Unidos; Stuart Hall, mestiço nascido na Jamaica e vivendo nos Estados Unidos. Hall definiu a si mesmo como “culturalmente um vira-latas, o mais perfeito híbrido cultural”. Outro teórico importante é Néstor García Canclini, nascido na Argentina, carregando um sobrenome italiano, radicado no México¹³.

De acordo com Robert Young¹⁴,

For Bakhtin the undoing of authority in language through hybridization always involves its concrete social dimension. In an astute move, Homi K. Bhabha has shifted this subversion of authority through hybridization to the dialogical situation of colonialism, where it describes a process that ‘reveals the ambivalence at the source of traditional discourses on authority’. For Bhabha, hybridity becomes the moment in which the discourse of colonial authority loses its univocal grip on meaning and finds itself open to the trace of the language of the other, enabling the critic to trace complex movements of disarming alterity in the colonial text. Bhabha defines hybridity as ‘a problematic of colonial representation...that reverses the effects of the colonial disavowal, so that other ‘denied’ knowledges enter upon the dominant discourse and estrange the basis of its authority’. The hybridity of colonial discourse thus reverses the structures of domination in the colonial situation.

A abordagem proposta por Homi Bhabha não é a única e, como a de Bakhtin, encontra-se centrada na questão do discurso. No entanto, existem outras formas que não as propostas por Bhabha e Bakhtin. Dentre elas, gostaria de me deter no pensamento de Néstor García Canclini, tendo em vista sua atualidade na forma de pensar os processos culturais, levando em conta fenômenos como a globalização e as complexidades dos contextos latino-americanos.

Em seu livro *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*¹⁵, Canclini propõe uma conceituação diferente para hibridação. Esse processo compreende níveis diferenciados gerados por variados tipos de poderes como ocorre com o econômico, o

¹³ BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003, p. 15.

¹⁴ YOUNG, Robert. **Colonial desire: hybridity in theory, culture and race**. New York: Routledge, 2003, p. 22-23.

¹⁵ CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1998, p.19.

social e o institucional ao se relacionarem com o consumo e a produção e objetos e práticas culturais. Canclini justifica a preferência pelo termo “híbrido”, porque, segundo ele,

abrange diversas mesclas interculturais – não apenas raciais, as quais se costuma limitar o termo “mestiçagem” – e porque ele permite incluir diversas formas modernas de hibridação melhor do que “sincretismo”, fórmula que se refere sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais.

Essa posição defende uma visão cultural interdisciplinar “capaz de dar conta da heterogeneidade multitemporal de cada nação”. Canclini utiliza o termo no sentido de que a modernidade não quer dizer que as tradições autóctones sejam extintas. Ela origina formas sincréticas, que geram uma mistura das matrizes portuguesas, espanholas e indígenas. Através dessa colocação, torna-se possível perceber que o teórico não vê essa heterogeneidade como um problema a ser solucionado. Canclini encara isso como um “elemento fundacional” para entender como se processou e como se processa a formação cultural latino-americana. Em seu artigo “Notícias recientes sobre la hibridación”, o teórico volta a falar de hibridação da seguinte forma: “... entiendo por hibridación procesos socioculturales en lo que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”¹⁶.

O termo hibridação unifica, muitas vezes, experiências completamente distintas como ocorre em *La ley del amor* com suas ilustrações e músicas. Surge, de acordo com Canclini, tanto do processo criativo individual quando do coletivo. Não se restringe a uma única área, campo de saber ou sociedade, ocorre nas artes, na vida cotidiana e também no desenvolvimento tecnológico. Como exemplo disso, Canclini arrola tanto os casamentos mestiços, quanto práticas que combinam santos católicos com o panteon de deuses e entidades da umbanda brasileira, misturas de músicas que geram, por exemplo, a *World Music*, a salsa e a fusão de tantos outros ritmos. O autor também cita a utilização de prédios e espaços planejados originalmente com uma determinada finalidade (um hospital ou presídio, por exemplo), cujo uso, depois de um tempo, não tem nada a ver com sua finalidade (uma galeria de arte, um teatro, um espaço cultural). A maior parte dessa produção resulta de cruzamentos

¹⁶ CANCLINI, Néstor G. Noticias recientes sobre la hibridación. Revista Transcultural de Música. Disponível em <<http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm>> Acesso em 13/05/2004, p.2.

interculturais, multiculturais, necessitando de metodologias interdisciplinares. Esses aspectos culturais, juntamente com outros, advindos mais recentemente das multimídias, compreendem diferentes níveis e modos de representação. Canclini dá maior ênfase no estudo dos circuitos de produção e consumo, tendo em vista a globalização e a lógica de mercado capitalista. Dentro dessa perspectiva, o contexto socioeconômico ganha força e, segundo Canclini, os mecanismos de hibridação cultural “necessitam para a sua efetiva compreensão serem encarados como um conjunto de processos e forças”. Essas ganham materialidade em transformações que abrangem aspectos culturais, sociais, políticos e filosóficos. A amplitude da proposta de Canclini permite a visualização dos fenômenos ora em curso na América Latina. Embora ele tenha interesse em estudar como as culturas tradicionais interagem com a lógica capitalista frente aos meios de comunicação de massa, em ver como se comportam o moderno e o tradicional, levando em conta o contexto atual, suas pesquisas se mostram válidas para a maior parte das expressões culturais, dentre elas, a Literatura e a Paraliteratura, dois pontos que interessam neste trabalho.

Sempre existiu um grande temor por parte da intelectualidade de que todo esse processo de modernização, essa revolução tecnológica, essa nova sociedade que se desenvolve sob a égide do capitalismo tardio, representasse o fim do tradicional em todos sentidos. O que Canclini faz em sua obra é mostrar que as culturas populares de origem tradicional estabelecem um diálogo com a modernidade. Esse diálogo é o que permite sua permanência e constante atualização. Esse processo é o que constitui para o autor a hibridação. O tradicional se apropria do moderno, e o moderno se apropria do tradicional. Em decorrência desses fenômenos, as distinções entre culto e popular tornam-se cada vez mais problemáticas, atingindo uma grande complexidade.

Para Canclini, “os signos e espaços das elites se massificam e se misturam com os populares”. Entretanto, a hegemonia cultural de uma determinada classe dominante não deixa de existir. O que determina isso é ainda o capital, mas o capital simbólico, econômico e cultural, segundo Pierre Bourdieu, em quem Canclini se apóia para desenvolver seu raciocínio. O capital econômico confere aos seus possuidores o acesso a produtos e bens culturais. Trata-se, segundo o autor, de um poder simbólico, que distingue os detentores da hegemonia, tornando-os assim também os detentores da hegemonia cultural.

Talvez o mais relevante a ser destacado de todas colocações de Canclini¹⁷ seja a afirmação de que o objeto de estudo não é a hibridéz em si, mas os processos de hibridação:

El analisis empírico de estos procesos, articulados a estrategias de reconversión, muestra que la hibridación interesa tanto a los sectores hegemónicos como a los populares que quieren apropiarse los beneficios de la modernidad.

É necessário esclarecer o termo “reconversión” para compreender o que significa isso para Canclini. Ele mesmo explica¹⁸:

Aclaremos el significado cultural de reconversión: se utiliza este término para explicar las estrategias mediante las cuales un pintor se convierte en diseñador, o las burguesías nacionales adquieren idiomas y otras competencias necesarias para reinvertir sus capitales en circuitos transnacionales. (...) los inmigrantes campesinos que adaptan sus saberes para trabajar y consumir en la ciudad, o vinculan sus artesanías con usos modernos para interesar a compradores urbanos; los obreros que reformulan su cultura laboral ante las nuevas tecnologías productivas, los movimientos indígenas que reinsertan sus demandas en la política transnacional o en un discurso ecológico, y aprenden a comunicarlas por radio, televisión e Internet.

Como se constata, a abrangência da hibridação e de suas estratégias de reconversão é bastante grande e se insere de forma a proporcionar novas maneiras de se pensar a questão das identidades, agora sob o prisma da heterogeneidade e pluralidade racial, cultura, étnica, religiosa dentro de um processo desigual de modernização. Além de proporcionar novas formas de se pensar questões de identidades, Canclini afirma que os processos de hibridação talvez venham a servir para reformular e se repensar com novas configurações toda a investigação “intercultural y el diseño de políticas culturales transnacionales y transétnicas, quizá globales”¹⁹

Procurarei me deter nos processos de hibridação que ocorrem nas obras aqui escolhidas, pois entendo que discutir a hibridação em si pode não levar a nada, o que conta é a

¹⁷ Ibid., p. 4.

¹⁸ Ibid., p. 3.

¹⁹ Ibid., p. 5.

dinâmica dentro das artes, áreas e objetos culturais. É dessa dinâmica que se poderá concluir alguma coisa mais palpável, como a criação de um novo gênero literário que tem no híbrido apenas uma de suas manifestações mais destacadas.

2 O SUJEITO ARTICULADOR DO HIBRIDISMO

*Uma parte de mim é todo mundo
Outra parte é ninguém, fundo sem fundo
Uma parte de mim é multidão
Outra parte estranheza é solidão
Uma parte de mim pesa, pondera
Outra parte delira
Uma parte de mim almoça e janta
Outra parte se espanta
Uma parte de mim é permanente
Outra parte se sabe de repente
Uma parte de mim é só vertigem
Outra parte linguagem*

*Traduzir uma parte na outra parte
Que é uma questão de vida ou morte
Será arte?*

(Traduzir-se, Ferreira Gullart, poema musicado por Raymundo Fagner no CD Traduzir-se).

Minha hipótese de trabalho postula a existência, nos textos sobre os quais me debruço – *La ley del amor* e *El beso de la mujer araña* –, de uma instância que escapa aos parâmetros estabelecidos, pelo discurso teórico-crítico, para o autor e o narrador. Pergunto-me, diante do *corpus* escolhido, quem articula os diferentes fragmentos, discursos, gêneros, narradores e aspectos interdisciplinares. A instância que estou propondo não cabe nem ao narrador, concebido nos moldes tradicionais, nem ao autor. Essa instância seria chamada de sujeito articulador, uma função que se encarregaria de gerenciar, dentro da obra, os materiais heterogêneos que compõem o texto híbrido, tendo em vista a geração de sentidos.

Procurarei tornar mais nítida a diferenciação do que estou chamando de sujeito articulador. O primeiro passo será examinar o estatuto do autor e a questão da intencionalidade de forma a converter a minha proposta de um sujeito articulador numa alternativa que traduza o que de fato acontece em um texto híbrido. A seguir, examinarei a questão do narrador.

2.1 O AUTOR

O lugar que cabe ao autor tem sido objeto de controvérsia há muito tempo. Nomes de peso, como José Saramago, afirmam que o narrador é o autor. O papel assumido pelo autor é visto como aquele que é marcado pela intenção. A relação do autor com o texto esconde outras significações. Sua responsabilidade para com a geração de sentido e a significação textual se confunde com sua biografia. No âmbito dessa discussão, de acordo com Antoine Compagnon, em seu livro *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*²⁰, são mostradas duas posições que se destacam, principalmente por seu antagonismo. São duas idéias que continuam se defrontando, uma antiga e outra moderna. A idéia antiga fazia concordar o sentido da obra com a intenção do autor. Já no tocante à idéia moderna, essa diz respeito à irrelevância da intenção do autor para a significação da obra. Apoiando essa posição, surgem o formalismo russo, o *new criticism* americano e o estruturalismo francês.

Esse mesmo conflito ecoa também entre os partidários da *explicação* literária que busca sempre a intenção do autor, aquilo que ele quis dizer, e entre os que partilham a concepção de *interpretação* literária, vista como descrição das significações da obra, aquilo que o autor efetivamente diz, independente da sua intenção.

Para Antoine Compagnon,

Uma introdução à teoria literária pode limitar-se a explorar um pequeno número de noções em torno das quais a teoria literária (os formalistas russos e seus descendentes) polemizou: o autor foi claramente o bode expiatório principal das diversas novas críticas, não somente porque simbolizava o humanismo e o individualismo que a teoria literária queria eliminar, mas também arrastava consigo todos os outros anticonceitos da teoria literária.²¹

Dessa forma, a intenção do autor é desvalorizada e leva-se muito em conta as qualidades do texto literário, como a literariedade. O papel do autor diminui em função disso,

²⁰ COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 47.

²¹ Ibid. p.48.

e tanto os formalistas russos como os *new critics* americanos eliminam completamente a figura do autor de maneira a assegurar a independência dos estudos literários em relação à psicologia e à história. As abordagens que privilegiam o autor como a referência central de um texto deixam de fazer desse um meio para se chegar ao autor, à psicologia e à subjetividade desse autor.

Compagnon procura recapturar os dados desse debate e inicia citando três textos que servem de guia. O primeiro deles é o prólogo de Gargântua, no qual Rabelais incentiva o leitor a buscar o sentido oculto da obra por meio da leitura de alegorias e, num segundo momento, despreza quem acredita nesse método. O segundo texto é Contre Saint-Beuve, de Proust, que deu nome ao problema moderno da *intenção* na França. Nesse, Proust afirma que a biografia não tem como explicar a obra. Essa seria produto de um outro eu que não o eu social “de um eu profundo irreduzível a uma intenção consciente”²² (p.48). O terceiro texto é “Pierre Ménard, autor de Quixote”, de Jorge Luis Borges. Nesse conto, dois autores, separados por séculos, escrevem o mesmo texto, mas trata-se de dois trabalhos diferentes, em que contextos e intenções não coincidem.

Intenção e autor – marco do início da explicação literária no século XIX – se tornaram palco de batalha entre os antigos (a história literária) e os modernos (a nova crítica) nos anos 60. Em sua conferência “O que é um autor?”²³, pronunciada em 1969, Michel Foucault procura outro ângulo do problema. Nesse, o importante não é constatar a morte do autor, mas identificar os lugares de onde aquilo que ele chama de “função autor” é exercida dentro do texto pela sua ausência. Foucault chama a atenção para a indiferença para com o autor como uma característica da escritura contemporânea. Essa indiferença se especifica por meio de dois grandes temas: o primeiro é a liberação do tema da expressão, que ocorre com a escritura desse período; e o segundo tema tem a ver com a morte em distintos momentos. O primeiro é a estreita ligação da epopéia grega, que se destinava à perpetuação da imortalidade do herói através do aceite desse mesmo herói em morrer jovem, tendo em troca a consagração eterna da sua vida. O outro exemplo de Foucault vem da narrativa árabe *Mil e uma noites*, na qual, para adiar a morte, a narrativa deve prosseguir. Esse tema da narrativa ou escrita destinada a exorcizar a morte acabou por sofrer uma transformação em nossa cultura.

²² Ibid., p. 48.

²³ FOUCAULT, Michel. O que é um autor? ____ In: **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 1992.

(...) a escrita está ligada ao sacrifício, ao sacrifício da vida, apagamento voluntário que não tem que ser representado nos livros, já que se cumpre na própria existência do escritor. A obra, que tinha o dever de conferir imortalidade, passou a ter o direito de matar, de ser assassina de seu autor. Veja-se os casos de Flaubert, Proust, Kafka. Mas há ainda outra coisa: esta relação da escrita com a morte manifesta-se também no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve; por intermédio de todo emaranhado que estabelece ele próprio e o que escreve, ele retira a todos os signos a sua individualidade particular, a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é-lhe necessário representar o papel de morto no jogo da escrita.²⁴

Ao tratar a indiferença dos textos atuais para com a figura do autor, Foucault está apontando uma característica fundamental dos textos contemporâneos, a eliminação da figura outrora tão prestigiada: o autor. Desaparece a marca da individualidade. No entanto, de maneira sutil, no texto híbrido, surge uma posição sujeito dotada de características próprias. Não se confunde com o autor (pessoa), pois trata-se de uma função textual. Ela não apresenta marca de individualidade, e avaliar seu grau de subjetividade é algo que escapa ao âmbito desse trabalho. A ausência do escritor nas obras é tida como fator de objetividade: como se sua presença pudesse limitar os níveis de leitura, condicionando-os, visto que o leitor levaria em conta a biografia, a personalidade e a subjetividade do autor como fatores a serem incluídos na leitura. Com esses fatores, o ato de leitura teria de contemplar elementos extratextuais, e o texto sofreria um acréscimo de informações nem sempre relevantes para o seu entendimento.

Para o crítico,

Pode-se dizer que a escrita se libertou do tema da expressão: só se refere a si própria, mas não deixa, porém, se aprisionar na forma da interioridade: identifica-se com sua própria exterioridade manifesta. O que quer dizer que a escrita é um jogo ordenado de signos que se deve menos ao seu conteúdo significativo do que à própria natureza do significante; mas também que esta regularidade da escrita está sempre a ser experimentada nos seus limites, estando ao mesmo tempo em vias de ser transgredida e invertida; a escrita desdobra-se como um jogo que vai infalivelmente além das suas regras, desse modo as extravasando. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer.²⁵

²⁴ Ibid., p. 37.

²⁵ Ibid., p.35.

O crítico alerta que simplesmente declarar a morte do autor é uma afirmativa vã. É necessário localizar o espaço que o autor deixa vazio. Esse desaparecimento fará emergir outras funções. É justamente nesse espaço deixado pelo autor que acredito identificar, no texto híbrido, a função que chamo de sujeito articulador.

Para o autor de *As palavras e as coisas*, existiria uma “função autor”: A função autor é “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”.²⁶

A seguir, ele analisa a forma de caracterização de um discurso portador da função autor, apontando quatro traços diferentes. Primeiro, são objetos de apropriação. O autor surge quando lhe pode ser imputada sanção penal. Ele se torna responsável juridicamente pelo que escreveu. Antigamente, o discurso era apenas um ato, não um bem. O final do século XVIII e início do século XIX trouxe consigo regras restritas sobre direitos autorais. Apareceu o regime de propriedade, regulamentou-se a relação autor-editor, direitos de autoria e muitos outros aspectos pertinentes. O segundo ponto é a questão do nome do autor. Na Idade Média, em textos científicos, o nome do autor não era garantia de veracidade. Nos séculos XVII e XVIII, os discursos científicos passam a ser recebidos por si mesmos. Já os textos literários necessitam de uma função autor para serem aceitos. A terceira característica apontada por Foucault para a função autor é o fato de esta não se formar de maneira espontânea com a atribuição de um discurso a um indivíduo, mas se construir a partir de uma operação bastante complexa que gera “um ser de razão”: o autor²⁷.

Provavelmente, tenta-se dar a este ser racional um estatuto realista: seria no indivíduo uma instância “profunda”, um poder “criador”, um “projeto”, o lugar originário da escrita. Mas de fato, o que no indivíduo é designado (ou o que faz do indivíduo um autor) é apenas uma projeção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades ou as exclusões que efetuamos.²⁸

²⁶ Ibid., p.61.

²⁷ Ibid., p.50-51.

²⁸ Ibid. p. 51.

A fim de mostrar o modo de funcionamento da função autor, vista pela crítica moderna, Foucault apóia-se em quatro critérios utilizados por São Jerônimo para determinar a autenticidade de uma obra: 1^o) nível de valor constante das obras; 2^o) presença de coerência de um campo conceitual ou teórico; 3^o) unidade estilística apresentada pelo autor; 4^o) autor situado dentro de um momento histórico definido e ponto de confluência de um certo número de acontecimentos. É importante destacar que, para Foucault, o autor é tido como um princípio da unidade da escritura ²⁹.

Foucault resume da seguinte forma a função autor:

A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos: não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as civilizações; não se define pela atribuição espontânea de um discurso a seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas, não reenvia para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em simultâneo, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. ³⁰

Foucault não chega a discriminar quais são essas operações “específicas e complexas”, mas faz questão de dizer que se tratam de recursos textuais. Isso envia a questão para fora da ordem da subjetividade, devendo esses recursos serem imputados ao universo discursivo. A diferença entre a noção de função autor e sujeito articulador está basicamente localizada nas suas funções. O sujeito articulador é um conjunto de “eus” que ocupa uma posição específica dentro da proposta de função autor de Foucault.

As idéias de Foucault contribuem para a elaboração da noção de sujeito articulador, na medida em que apontam para o desaparecimento do autor como algo que dá origem à visão mais nítida de outras funções que afloram no texto devido a esse desaparecimento. Aquilo que ele chama de “função autor” permite o surgimento de outras posições sujeito. O teórico

²⁹ Ibid. p. 52-53.

³⁰ Ibid. p. 57.

aponta para a necessidade de “seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto”³¹.

O que se percebe no desenvolvimento do texto híbrido é a presença claramente manipuladora, uma função puramente textual, que se movimenta em um espaço textual diferenciado e multifacetado (híbrido) com características próprias e fundamental para a estruturação dessas formas narrativas.

Outro texto importante para compreender a questão da autoria é “La mort de l’auteur”³², de Roland Barthes. Analisando Sarrasine, de Balzac, Barthes recorta a descrição de uma personagem e se questiona sobre quem a descreve e as marcas que deixa.

Il sera à tout jamais possible de le savoir, pour la bonne raison que l’écriture est destruction de toute la voix, de tout origine. L’écriture, c’est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité à commencer par celle-là même du corps qui écrit.

A escritura, como destruição da origem, deixa antever outros caminhos que fazem parte de sua tessitura. Perdida a identidade de quem articula o discurso, pensada em termos de unidade subjetiva, restam as funções textuais, que necessitam de um estudo mais detido, capaz de determinar suas estruturas e seus funcionamentos dentro dos textos.

Barthes encarava o autor como uma personagem tipicamente moderna, fruto da sociedade atual. Essa figura foi delineando-se já na Idade Média. Ao longo do tempo foi agregando outros traços, como o empirismo inglês e o racionalismo francês, e tornou-se, por fim, privilegiada pelo prestígio social que, a partir do estabelecimento da sociedade capitalista e do culto ao individualismo e ao personalismo, passou a cercar a pessoa do autor. Essa valorização teve como resultado o florescimento de tentativas de se buscar explicar a obra

³¹ Ibid., p.41.

³² BARTHES, Roland. La mort de l’auteur. **Le bruissement de la langue**. Paris: Seuil, 1984, p.63.

pela vida do autor³³.

Como resultado de suas reflexões, Barthes propõe a figura do “scriptor”:

(...) le scripteur moderne naît em même temps que son texte; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement ici et maintenant.

A origem do “scriptor” é a própria linguagem, e a atualização constante desse gesto de inscrição acaba sendo uma figura que até então não havia sido levada em conta: o leitor. Barthes contesta de forma muito clara a questão da autoria, quando afirma: “Donner un auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture”³⁴.

Escrever atualmente é apagar todos os traços que possam denunciar a presença de uma individualidade, de uma subjetividade. Tudo em nome da prioridade de leitura que o texto deve ter sobre todos demais fatores. Pensando ainda a questão do autor, Barthes faz a seguinte reflexão:

L'auteur lorsqu'on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre: le livre et l'auteur se placent d'eux-mêmes sur une même ligne, distribuée comme un avant et un après: L'auteur est censé nourrir le livre, c'est-à-dire qu'il exist avant lui, pense, souffre, vit pour lui; il est avec son oeuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant.³⁵

Em seu texto, Barthes reconhece a figura do autor, mas mostra seu anacronismo teórico diante do pensamento já expresso por Mallarmé em primeiro lugar e, depois, pelos

³³ Ibid. p.64.

³⁴ Ibid. p. 68

³⁵ Ibid. p.66.

surrealistas, que refletiram, de forma bastante clara, a questão do autor com seus trabalhos de “escrita automática” e o princípio e a experiência de uma escrita a várias mãos.

Sua proposta da existência de um “scriptor” é o reconhecimento de uma função absolutamente textual. Barthes o descreve como sendo “un pur geste d’inscription (et non d’expression) trace un champ sans origine – ou qui, du moins, n’a d’autre origine que le langage lui-même”³⁶.

O texto é para Barthes “un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n’est originaire.”³⁷ A unidade de um texto deve ser dada por seu destinatário, o leitor e não na origem pelo autor. Esta destinação tem como característica o fato de não ser pessoal. O leitor é desprovido de história, sua biografia não existe e nem sua psicologia. Ele é simplesmente “quelqu’un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l’écrit” (p. 69). “La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l’auteur”, nos diz Barthes.

A questão do leitor é importante para a corroboração da hipótese do sujeito articulador. O assunto foi amplamente debatido ao longo da história moderna e até hoje é lugar de questionamento. Em seu livro *O demônio da teoria*, Antoine Compagnon faz uma revisão bibliográfica e discute a questão, colocando os principais pontos polêmicos. Partindo de dois posicionamentos antitéticos, ele procura chegar a uma conclusão razoável sobre o assunto que tem gerado discussões e controvérsias. Tal como acontece com muitos outros temas dentro da teoria literária, o tema do leitor também polariza opiniões de forma radical: de um lado os partidários do ponto de vista que desvaloriza completamente o leitor, não levando em conta, de forma alguma, sua existência; e de outro lado, os teóricos que se preocupam com o leitor, com a questão da recepção das obras, buscando identificar a literatura ao processo de leitura. O papel do leitor, para esses teóricos, é fundamental.

O leitor empírico nunca representou uma preocupação para a teoria literária, cujas raízes estruturalistas procuravam descrever a forma como os textos funcionavam e tentava fazer isso da maneira mais neutra possível. Longe de pensar em elaborar uma hermenêutica da

³⁶ Ibid., p.67.

³⁷ Ibid., p.67.

leitura, a poética e a narratologia, quando atribuíam ao leitor um determinado lugar, pensavam em um leitor ideal, perfeito, mas completamente abstrato. (p. 141-142) O leitor, pensado nestes moldes, é encarado como uma função textual que teria “faculdades interpretativas limitadas”, não tendo nada em comum com o leitor real. De acordo com Campgnon, não há lugar para esse leitor. Formalismo, *New Criticism*, Estruturalismo e Positivismo olham com desconfiança para a figura do leitor (p. 143).

Os estudos mais atuais, principalmente os de recepção, se interessam particularmente pela forma como a obra afeta o leitor. Tomam como referência a questão da interação entre leitor e obra, reconhecendo o papel da consciência na leitura. Postulam um leitor ativo e passivo simultaneamente. Vêem a obra como o resultado dessa interação. O texto passa a ser uma “estrutura potencial” concretizada virtualmente pelo leitor. O resultado desse processo é um objeto dotado de coerência: a obra. Essa questão é bastante complexa: o leitor se defronta com a obra, trazendo sua bagagem de outras leituras, de suas vivências e de suas expectativas. Esses são fatores subjetivos e, portanto, não são passíveis de serem controlados.

As teorias de leitura defrontam-se com uma série de questões, muitas ainda sem resposta. Buscou-se nas obras uma espécie de núcleo que permanecesse inalterado, independente do leitor, independente do processo de leitura realizado por leitores diferentes (p.149).

Para Campagnon, “ o objeto literário não é nem o texto objetivo nem a experiência subjetiva, mas o esquema virtual feito de lacunas, de buracos e de indeterminações. Em outros termos, o texto instrui e o leitor constrói.” (p.130) Iser, procurará esse núcleo estável nas obras, afirmando que a percepção de uma estrutura objetiva redundará em concretizações do processo de leitura bem mais restrito. Iser introduz a figura do leitor implícito, tomando como base o “autor implícito” proposto por Wayne Booth em *Retórica da ficção*. Segundo o Iser, o leitor implícito não se identifica com o leitor real, mas é uma estrutura textual, uma forma de pré-determinar as instruções do texto, propondo um modelo ao leitor real. O leitor implícito, segundo o teórico, seria um modelo. Leitor e texto para Iser possuem um repertório (uma bagagem que inclui normas sociais, culturais e históricas). A intersecção entre a bagagem do leitor e a bagagem do texto determina a leitura. O autor implícito de Wayne Booth toma como paradigma o texto realista. O texto pós-moderno possui características diferentes, pois não se detém na linguagem meramente verbal. O sujeito articulador além de ordenar os fragmentos verbais, também tem como função organizar outros fragmentos oriundos de outros tipos de linguagens, fato que não é contemplado pelo conceito de autor implícito. Além disso, a função textual que denominei “sujeito articulador” também é responsável por estratégias de quebra

entre as fronteiras do real e do ficcional, no momento em que exige do leitor sua participação direta e ativa por meio da ação que se concretiza no plano da realidade. O autor implícito é mais restrito, não dando conta de todos os processos que ocorrem em textos de natureza híbrida.

Esse leitor, proposto por Iser, tem maior liberdade que o leitor tradicional, devido a sua experiência de leitura com textos modernos, que se apresentam com alto índice de indeterminações. No entanto, o leitor real ainda se encontra submetido ao leitor implícito. A proposta de leitor de Iser é idealizada. Trata-se de um leitor culto, herdeiro das tradições das obras de cunho eminentemente baseada no romance realista do século XIX, eleitas como paradigma. Transforma-se assim numa abordagem conservadora, que tenta manter os velhos pares opositivos como fenomenologia e formalismo, sincronia e diacronia, etc., que não se estende de forma total ao romance pós-moderno.

O leitor de textos híbridos, aqui analisados, apresenta características um pouco diversas. Busca-se o leitor empírico através de sua participação concreta no plano do real. Além de preencher as lacunas de indeterminações do texto, movimento esse característico do processo de leitura, o leitor do texto híbrido reconstrói a linearidade da narrativa, tendo uma postura mais ativa que passiva. Sua atuação, sobretudo na obra de Esquivel, estende-se ao plano do real. O texto instrui o leitor a atuar, a realizar ações, quebrando a barreira entre ficção e realidade. O leitor constrói assim uma nova postura, criando um nível antes impensado em termos de obra literária, mas comum em livros de auto-ajuda e similares.

A diferença do “scriptor” de Barthes para o sujeito articulador é que este último vai um pouco além do simples gesto da escritura. Ele veicula ideologias e as manipula de acordo com um objetivo bem definido, enquanto o “scriptor” se detém no jogo textual.

Essa questão teórica sobre a morte do autor permeou todo o século XX. Para os modernistas, o texto era visto como um fenômeno intertextual, era completamente separado do autor e não tinha nenhuma espécie de relação com a vida desse. O *new criticism* apontava uma tentativa de encontrar o autor no texto ou o texto no autor e chamava isso de “falácia

intencional”. Já nos estudos de hermenêutica fenomenológica, o autor podia ser visto como algo completamente à parte do processo interpretativo³⁸.

O fato de nomear a função aqui proposta de “sujeito” se justifica pelo elo entre esse conceito e o de ideologia. De acordo com Althusser, o que transforma um indivíduo em sujeito é a ideologia. Isso é demonstrado por meio de duas teses: a primeira diz que toda a prática do sujeito se concretiza de e sob uma ideologia. A segunda postula que só há ideologia pelo sujeito e para o sujeito.³⁹

Queremos dizer com isso que esta categoria (o sujeito) não apareça assim denominada com a ideologia burguesa, que com o surgimento da ideologia burguesa, e sobretudo com o da ideologia jurídica a categoria de sujeito (que pode aparecer sob outras denominações: como em Platão, por exemplo, a alma, Deus, etc.) é a categoria constitutiva de toda a ideologia, seja qual for a determinação (regional ou de classe) e seja qual for o momento histórico – uma vez que a ideologia não tem história.⁴⁰

Assim, chamo a função aqui proposta de sujeito articulador. Os fragmentos que ele articula para montar a narrativa são veículos de ideologias diversas, nos diferentes fragmentos e na totalidade dos textos estudados.

A idéia de autoria só cobra sentido se a figura do autor se constitui através de marcas que deixa no texto e falo aqui de um sujeito textual. Conforme a argumentação de Foucault sobre o desaparecimento dessa instância, ele se verifica também com a retirada do texto, cada vez mais, da figura do narrador. Sem essas presenças, aparecem funções que são exercidas por aquilo que Foucault denomina “outras posições sujeito”. Não se identificando com o autor e fugindo do estatuto do narrador ou do autor implícito de Booth, o sujeito articulador da narrativa híbrida tem uma função que pode ser nitidamente descrita. Trata-se de uma posição sujeito, pois é portadora de ideologia e pode muito bem ser encarada como algo diferenciado, que emerge quando se elimina o autor, pensado nos termos e nas funções propostos por

³⁸ COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 47.

³⁹ ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos do Estado**. Rio de Janeiro: Graal, 1985, p. 93.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 93.

Barthes e Foucault. Para dar conta do espaço vazio deixado pelo autor, Foucault e Barthes pensaram respectivamente nas figuras da “função autor” e do “scriptor” – funções textuais e culturais que tentam contemplar determinadas tarefas até então eram pura e simplesmente atribuídas ao autor. Entretanto, pela forma como foram propostas, essas instâncias não conseguem traduzir tudo que acontece na tessitura textual, no caso de ela pertencer a um texto híbrido. Além do mais, toda essa teorização se centrava apenas no texto escrito, não abrangendo outros tipos de textos interdisciplinares de um modo geral, incluindo o desenho, a música e o cinema. O texto híbrido, pela sua natureza, requer um aparato diferenciado, e essa diferença começa exatamente na constatação de uma presença organizadora dos distintos materiais do qual se compõe. Essa instância seria chamada de sujeito articulador, uma função que se encarregaria de gerenciar, dentro da obra, os materiais heterogêneos que compõem o texto híbrido, tendo em vista a geração de sentidos. Essa instância não se identifica com aquele que narra a história usualmente.

2.2 O NARRADOR

O conceito de narrador tradicional é o da instituição de uma instância textual que faz a intermediação entre o universo ficcional e o leitor, e trabalha com uma matéria verbal. É dotado de voz, podendo se fazer representar por meio de uma personagem ou não. Wayne Booth, em seu livro *Retórica da ficção*⁴¹, propõe a figura do “autor implícito”. Essa seria uma imagem de autor real, criada pela escrita. Para Booth, é o autor implícito que comanda os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos que se desenrolam na narrativa, do tempo tanto cronológico quanto psicológico, do espaço e da linguagem.

Se um texto é capaz de articular um sujeito ou sujeitos ou posições sujeito – como diz Foucault –, textos interdisciplinares (como *El beso de la mujer araña* e *La ley del amor*), mas com uma única unidade de sentido, também se constitui em um texto e podem, portanto, dar origem a um sujeito. O sujeito articulador nasce dos diferentes textos, se constitui nesse entre lugar que brota entre um texto e outro, entre um fragmento e outro. Trata-se de uma função textual mais complexa, visto que lida com materiais textuais de diferentes naturezas e procedências, mas que edifica uma mesma narrativa. Se qualquer texto é capaz de constituir

⁴¹ BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

um sujeito textual, então um grupo de textos, formando uma unidade, ainda que precária, é capaz de dar origem a um sujeito articulador dessa mesma unidade.

Um autor existe apenas como processo cultural. Aquilo a que Barthes chamou de “scriptor”, e Foucault de “função autor”.

O sujeito articulador de um texto híbrido, tal como estou propondo, esforça-se por dar conta de uma estrutura central de sentido, embora este esteja sempre lhe escapando. O que o distingue da proposta de Barthes de um “scriptor” e da “função autor” de Foucault é que o sujeito articulador é também responsável por uma determinada carga ideológica do texto; é essa que gerencia através da organização de linguagens, discursos, gêneros e materiais interdisciplinares e intertextuais. Sua marca é a presença da ideologia e a tentativa de conduzir o sentido numa determinada direção. O sujeito articulador ordena a aparição dos narradores de acordo com uma lógica narrativa, sinal do gerenciamento de uma linearidade, apesar de essa não se manter ao longo do texto e ficar na dependência do leitor para restabelecê-la. O sujeito articulador acrescenta visões diferentes sobre determinados aspectos de uma personagem, introduzindo um fragmento textual interdisciplinar, como, por exemplo, os fragmentos em que aparecem desenhos no romance *La ley del amor*, de Laura Esquivel. A instância aqui proposta ocupa um espaço diferenciado do narrador e tem uma mobilidade maior que o autor implícito. A figura proposta por Booth não arrola, na descrição de suas funções, a transmissão de ideologia. O sujeito articulador, ao ordenar seu fragmentos textuais multidisciplinares, evidencia um claro caráter ideológico. Para o sujeito articulador, não importam o tempo psicológico ou cronológico. Ele gerencia discursos. A introdução e o ordenamento de fragmentos textuais são as ações mais características do sujeito articulador. Dentro dos textos escolhidos para *corpus* desse trabalho, aparecem diferentes narradores como acontece em *La ley del amor*. Nesse texto, surgem um narrador que se apresenta como anjo da guarda da personagem principal, o narrador impessoal que acompanha todos os passos da heroína, e o narrador demônio, que pertence ao universo de Isabel, a vilã. Todos esses narradores se manifestam no texto de acordo com uma lógica e uma ideologia, ambas provenientes daquilo que estou chamando de sujeito articulador.

Outro traço diferencial do sujeito articulador em relação ao narrador tradicional é o espaço que ocupa no desenvolvimento da narrativa. Organizando diferentes materiais, sejam discursos, desenhos, mesclas de gêneros, músicas ou filmes, o sujeito articulador se estabelece

num espaço textual semelhante ao ciberespaço. Embora a leitura continue espacialmente linear, o sentido, tal como ocorre em um *site*, fragmenta-se ao longo do processo de leitura. A variação dos materiais também remete à troca de *links*, uns pelos outros, sucedendo-se indefinidamente. A própria hibridação é vista como um sistema “não-linear”. A questão da não-linearidade remete à noção de hipertexto. O hipertexto, de acordo com George P. Landow, em seu artigo “Hypertext and Intertextuality”⁴², é fundamentalmente um sistema intertextual. O hipertexto se constitui através de textos e nexos que se conectam diretamente a outros textos, elaborando, assim, uma rede contextual sem início nem fim. Ainda de acordo com esse autor, o hipertexto pode ligar uma passagem de um discurso verbal a imagens, mapas, diagramas, sons como qualquer outro fragmento, expandindo a noção de texto para além dos limites do meramente verbal. A ruptura da linearidade é importante não apenas para o que diz respeito aos aspectos transformadores que causa na recepção do texto, mas também para a sua produção, assim como altera o próprio conceito de texto. A semelhança do hipertexto com o texto híbrido pode ser levada mais adiante. Examinando a questão de perto, nota-se que, tanto em um como em outro, a linearidade não é de todo destruída e está em parte determinada. Quem determina, no arranjo dos fragmentos do texto híbrido, a presença mais ou menos marcante da linearidade é o sujeito articulador. A figura do leitor tradicional, do leitor “hembra”, como o chamava Cortázar, desaparece para dar lugar a um leitor mais participativo. É necessário que esse leitor tenha maior flexibilidade em relação ao texto. A trama adquire característica multidimensional. Entretanto, as estruturas assimiladas pelo leitor, ao longo de sua experiência, tratarão de construir uma linearidade outra. O leitor vai operar atribuindo um sentido unitário para o texto como unidade, buscando uma coesão advinda da linearidade por ele próprio estabelecida, levando em conta a pré-linearidade instaurada pela instância do sujeito articulador.

A seleção dos diferentes fragmentos textuais também se diferencia da escolha pura e simples do narrador tradicional que elege seus materiais. Essa escolha apresenta um traço ideológico bastante claro. A ideologia brota de cada fragmento eleito e também entre os fragmentos, no espaço entre um e outro, quando o leitor se volta para o texto que acabou de ler. Essa pausa espacial, embora se apresente graficamente como vazio, como entre uma folha e outra, um fragmento e outro, é bastante significativa. É justamente nesse espaço que habita o sujeito articulador. Mesmo em discursos aparentemente isentos de ideologia, como o

⁴² LANDOW, George P. Hypertext and interdisciplinarity. In: **Hypertext: the convergence of contemporary critical theory and technology**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1992.

discurso científico (e aqui me reporto aos fragmentos que aparecem em forma de nota de rodapé em *El beso de la mujer araña*), são utilizados de forma altamente ideológicos no interior da narrativa.

2.3 IDEOLOGIA E INTERDISCIPLINARIDADE

Dois conceitos que ajudarão a proceder a análise precisam ser delimitados: ideologia e interdisciplinaridade. O conceito de ideologia é importante, pois afirmo que o sujeito articulador é portador de ideologias diversas e é necessário estabelecer um conceito a fim de operacionalizar a análise. Já o conceito de interdisciplinaridade se presta a confusões, e penso que é preciso esclarecer sua exata natureza, dado o caráter das obras em questão e a importância que assume esse aspecto.

2.3.1 Ideologia

O debate em torno da questão da ideologia encontra-se atualmente polarizado: de um lado, os partidários do fim das ideologias, da morte das utopias e da própria história e, de outro lado, os que postulam a mutação das ideologias em outras formas, alterando-se apenas o nome, mas conservando sua funcionalidade. Resgato brevemente a trajetória desse conceito, tendo em vista a necessidade de chegar a uma delimitação que sirva de instrumento de análise.

De acordo com Marilena Chauí, em seu livro, *O que é ideologia*⁴³, o termo “ideologia” foi criado pelo filósofo francês Destutt de Tracy em sua obra *Elementos de ideologia* (1800-1815). Ele empregou o termo para nomear uma ciência empírica das idéias. De Tracy concebeu a ideologia como um ramo da zoologia e via o intelecto humano tendo por base a fisiologia. Pensando dessa maneira, o filósofo tinha como objetivo localizar fisicamente no cérebro as origens das idéias e, com isso, determinar a fonte da ignorância dos seres humanos. Interessam particularmente, no âmbito deste trabalho, a concepção de Louis Althusser e o

⁴³ CHAUI, Marilena. O que é ideologia. 11 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980, p.22.

enquadramento proposto por Paul Ricoeur. No entanto, para compreender essas contribuições, será necessário começar por alguns pontos da concepção de Hegel para aí entender o que Marx preservou dessa concepção e que, por sua vez, Althusser conservou da concepção de Marx. Da concepção inicial à contribuição de Hegel, o debate em torno do termo e seus significados foi tomando outros rumos.

2.3.1.1 Hegel

Em sua obra *O que é ideologia*, Marilena Chauí expõe de forma esquemática os pontos mais importantes da filosofia hegeliana e que interessarão mais adiante para se compreender o que Marx e Engels aproveitarão dessa teoria. De acordo com a autora, Hegel pensou que o trabalho filosófico se caracteriza basicamente da seguinte forma: a realidade se origina e tem seu sentido, quando encarada como Cultura. Por Cultura, ele entendia a maneira como os homens e mulheres se relacionavam com a Natureza. Esse relacionamento, na concepção do filósofo, se dava através da inter-relação entre os seres humanos e seu meio por intermédio “do trabalho, do desejo, da linguagem, das instituições sociais, do Estado, das religiões, das ciências, das artes, da filosofia” O real surgia, assim, enquanto pura manifestação do Espírito. Para Hegel, o Espírito era a Cultura, uma vez que ele existia por estar presente nela, entranhado nela. A obra de Hegel se caracteriza por definir o trabalho filosófico como aquele que conceitua o real pela Cultura. A Cultura seria definida por dois tipos de movimento: o de exteriorização e o de interiorização do Espírito. A exteriorização do Espírito tornar-se-ia manifesta nas obras que ele produz, e a interiorização seria a tomada de consciência de ser o produtor dessas obras. O Espírito compreende as obras e se reconhece nelas. De acordo com a filosofia hegeliana, o real era histórico, pois ele era a história. Desenvolvendo a questão da história, Hegel revolucionou o conceito de história, por que não a pensava como mera sucessão de fatos no tempo. Considerava o tempo como movimento que contém sua própria força interior e o torna criador dos acontecimentos, assim, os acontecimentos eram o tempo.⁴⁴

Hegel, de acordo com Marilena Chauí, não concebia a história em termos de causa e efeito, mas dizia que ela detinha uma força interna capaz de produzir acontecimentos. Para Hegel, essa força interna era a contradição. Esse movimento de produção e superação das contradições seria o movimento da própria história, que revelaria assim que o real se

⁴⁴ Ibid., p.36.

apresentasse em forma de luta. Hegel via a história como a história do Espírito. O próprio Espírito produziria as contradições e as superaria, criando novas formas até chegar àquilo que seria uma síntese final. Esta teria seu termo quando o Espírito finalizaria seu trabalho, o compreenderia e o encararia como obra sua e acabaria por se reconciliar consigo mesmo. A esse momento final, Hegel chamou de filosofia, vista como a história do Espírito.⁴⁵

Hegel postulava que o trabalho filosófico era aquele que pensava a história como reflexão. Por reflexão, ele concebia um movimento do Espírito, capaz de voltar-se para si, visto que tem a capacidade de “sair para fora de si” no momento em que cria a Cultura e de “voltar para dentro de si”, quando reconhecesse a Cultura e suas manifestações como obras suas. Assim, a história tornava-se reflexão. A história, para o autor da *Fenomenologia do Espírito*, encerrava apenas um Sujeito, dotado da faculdade de refletir.⁴⁶

Outro aspecto do pensamento hegeliano, que Marilena Chauí destaca e que, mais tarde, Marx vai utilizar é o da alienação. O exterior era visto como algo positivo e se distinguia do interior. O que Hegel mostrava é que tanto o exterior como o interior são dois aspectos do Espírito, embora surjam como algo separado. Era o Espírito que operava essa separação para fazer o movimento de exteriorização daquilo que produzia e depois se interiorizaria no ato da compreensão do que foi produzido. A alienação ocorreria quando o Espírito não fosse capaz de reconhecer o que produziu e, portanto, não se veria como sujeito da história, atribuindo a sua produção a forças exteriores, completamente alheias a si mesmo.⁴⁷

Outro ponto importante do pensamento de Hegel diz respeito à diferenciação do “imediatamente e mediato, do abstrato e do concreto, aparência e ser”. Na sua obra, o filósofo mostra que “mediato, abstrato e aparência” se apresentam como sinônimos, mas não estão relacionados com a falsidade ou irrealdade. Eram a forma pela qual a realidade se mostrava, algo perfeitamente compreensível e classificado pelo entendimento humano. Já “mediato, concreto e ser” estavam ligados com a forma como a realidade se articula por meio de mediações tanto positivas, concretas, quanto contraditórias. Para conhecer a realidade, é necessário operar essa diferenciação entre o modo como uma realidade surge e o modo como

⁴⁵ Ibid. p. 39.

⁴⁶ Ibid. p.40.

⁴⁷ Ibid. p. 41

é produzida. Os dois conjuntos de termos e estados eram contraditórios e reais. Era o Espírito que realizava a síntese entre eles. Hegel denominou essa operação de “conceito”.⁴⁸

Todos esses aspectos do pensamento de Hegel formam a dialética, isto é, a visão da história, processo temporal, que se mobiliza internamente através de suas negações e divisões e cujo sujeito era o Espírito como reflexão. “A natureza dessa operação é idealista, pois tem como sujeito e objeto o próprio Espírito”⁴⁹.

2.3.1.2 Marx e Engels

Em seu artigo “Feuerbach”, Marx e Engels afirmam que a Alemanha passou por uma revolução muito mais profunda que a Revolução Francesa, pois foi uma revolução do pensamento. Os filósofos que se seguiram a Hegel, promoviam a decomposição de partes do sistema hegeliano. Os autores são bastante irônicos ao tratarem dos filósofos que vieram depois de Hegel. A proposta é contemplar de um ponto de vista de fora da Alemanha todo esse quadro de “charlatanería de tenderos filosóficos” nas palavras de Marx e Engels. Eles acusam a crítica alemã (F. Straus Feuerbach, Bruno Bauer, Max Stirner entre outros) de estar de tal forma vinculada ao sistema filosófico hegeliano a ponto de todas questões e todas respostas limitarem-se pela perspectiva desse sistema. Daí o seu equívoco. O que acontece com a crítica alemã é uma espécie de miopia, pois seus membros tomam, cada um, determinado aspecto da obra de Hegel, tornando-o ponto central de confronto contra o sistema hegeliano em seu conjunto e também como ponto de confronto com seus pares. Ficavam, dessa forma, submissos ao pensamento de Hegel. No dizer de Marx e Engels, ocorria uma “profanación” das categorias hegelianas⁵⁰.

Marx e Engels tiveram uma visão muito mais lúcida do pensamento de Hegel. Criticaram determinados aspectos, mas conseguiram distinguir outros que se revelariam produtivos, integrando-os na elaboração de sua teoria. Cabe notar que o texto de Marx e Engels tem como tema a ideologia alemã, apesar de trazer como título “A ideologia em geral

⁴⁸ Ibid. p.41.

⁴⁹ Ibid. p.42.

⁵⁰ MARX, Karl; ENGELS, Frederic. **La ideologia alemana**. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos, 1975.

e a ideologia alemã”. Portanto, se referia a uma situação determinada historicamente datada. O pensamento marxista tem como pressuposição parte dos trabalhos de Hegel e é sob essa ótica que deve ser encarado. Marx e Engels também vão criticar o pensamento hegeliano, apesar de ele permitir a passagem da dialética idealista para a materialista. O conceito de dialética como movimento interno de produção da realidade, tendo por fonte a contradição, será conservado no pensamento marxista. Entretanto, a contradição deixará de ser do Espírito consigo mesmo e passará a se dar entre homens reais com suas condições históricas e sociais concretas. Para Marx e Engels, a contradição tem o nome de “luta de classes”.

Las premisas de que partimos no tienen nada arbitrário, no son ninguna clase de dogmas, sino premisas reales, de individuos reales, su acción y sus condiciones materiales de vida, tanto aquellas com que se ha encontrado como las engendradas por su propia acción⁵¹.

O importante em Marx e Hegel é o conceito de história, que permitirá a elaboração do conceito de ideologia. Como Hegel, os filósofos afirmam que a realidade é a história e devido a esse fato é que a história torna-se capaz de realizar reflexão. Traz em si um movimento de contradições. Esse movimento produz e reproduz incessantemente a forma social na qual os seres humanos vivem e, assim, consegue dar uma volta sobre si mesma, proporcionando a reflexão e a conseqüente mudança do modo de existência social.

A passagem do idealismo dialético para o materialismo dialético não se dá sem problemas. Muitos hegelianos afirmam que essa passagem foi feita a golpes de facão. No pensamento hegeliano o real é capaz de reflexão, pois o real é o Espírito. Esse ocupava o lugar de sujeito e, sendo sujeito, podia, portanto, refletir, visto ser dotado de consciência (condição primeira, no entender do pensamento hegeliano, para se tornar sujeito). O que ocorre na dialética marxista é que ela é materialista. Pode a matéria refletir? Para sair dessa contradição imobilizadora, Marx e Engels definem a matéria como matéria social, como relações de produção, ou seja, os seres humanos produzindo sob determinadas condições. Dessa forma, a reflexão torna-se viável. É uma questão de atentar que, agora, não é o Espírito o sujeito da história, mas, sim, as classes sociais em permanente disputa. Diferente da

⁵¹ Ibid. p.19.

dialética idealista, na qual o trabalho do Espírito era a mola propulsora, a dialética materialista coloca em seu lugar o trabalho material. Por trabalho material entende-se, nesse contexto, o modo como o ser humano relaciona-se na produção de suas condições materiais de existência. Isso compreende as formas de propriedade, a divisão do trabalho, a maneira como se fazem representar pelas instituições sociais e políticas e também pelos sistemas de idéias e pelas manifestações culturais. O resultado do trabalho é a humanização, a transformação da matéria em produto, deixando de ser como era na concepção hegeliana, pura e simplesmente, o resultado da relação do ser humano com a Natureza, encarado como Cultura (*Bildung*).

De Hegel, Marx e Engels conservarão o conceito de alienação. Para tanto, fazem uso das análises da religião de Feuerbach, a quem criticam em parte. Para se utilizar desse conceito, que tem a ver com religião como forma de alienação, eles fazem algumas modificações essenciais: a alienação, concebida como algo que ocorre no Espírito, passa a se dar nos seres humanos em condições reais. Em *O capital*, essa teoria da alienação sofre a elaboração de cunho materialista. Depreende-se daí que a alienação religiosa é efeito da alienação real, a alienação do trabalho, que não permite que o ser humano se reconheça nas mercadorias, no trabalho que realiza. Isso é decorrente do fato de a finalidade desse trabalho não estar na dependência do trabalhador, mas, sim, do proprietário, dono dos meios de produção. O trabalhador não se reconhece no fruto da sua labuta. A mercadoria torna-se, assim, o trabalho não reconhecido pelo seu produtor, o trabalho não-remunerado.

Em seu texto “O fetichismo da mercadoria”, os autores mostram que, na sociedade capitalista, o trabalho não-pago (mais-valia) é uma mercadoria e exprime relações sociais entre outras mercadorias. O trabalho transforma-se também em mercadoria. O fetichismo da mercadoria consiste, tal como ocorre no fetichismo religioso, em exercer sua força e seu poder sem se fazer notar, dando às atividades humanas uma aparência de autonomia, independência da vontade humana. Assim, disfarçadas, por meio da alienação da reificação e do fetichismo, os seres humanos passam a ser controlados por elas e permanecem na ilusão de sua independência. Essa situação, que rouba a própria condição humana, não é percebida. Os antagonismos sociais e as contradições, como a não-percepção da sociedade como dividida em classes, bem como a dominação que uma classe exerce sobre as outras, tornam-se possíveis devido à atuação da ideologia.

No capítulo “La ideología en general, y la ideología alemana en particular”, Marx e Engels afirmam que as ideologias nascem quando se divide o trabalho em dois campos distintos: “La división del trabajo sólo se convierte en verdadera división a partir del momento en que se separan el trabajo físico y el intelectual”⁵².

A divisão do trabalho tem a ver com a forma como a ideologia ganha corpo na sociedade, como cria, reproduz e mantém as idéias da classe dominante, assumindo a forma de sistema de idéias. De acordo com Marx e Engels⁵³, pode-se definir ideologia como sendo:

Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época; o dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder **material** dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder **espiritual** dominante. La clase que tiene a su disposición los medios para la producción material dispone con ello, al mismo tiempo, de los medios para la producción espiritual, lo que hace que se le sometan al propio tiempo, por término medio, las ideas de quienes carecen de los medios necesarios para producir espiritualmente. La ideas dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes, las mismas relaciones materiales concebidas como ideas; por tanto, las relaciones que hacen de una determinada clase la clase dominante son también las que confieren el papel dominante a sus ideas.

A produção dessas idéias aparece como desvinculada de seus autores, atingem o estatuto de idéias universais (ao que Marx e Engels chamaram de “universais abstratos”) e são aceitas pelas outras classes sem maiores resistências. O que a ideologia se encarrega de fazer para completar o processo é naturalizar essas idéias, tornando-as “senso comum”. Cada classe que domina apresenta suas próprias idéias como sendo de interesse comum de todas as outras classes. É esse o papel da ideologia: dissimular os interesses da classe que domina no momento, transformando tais interesses em idéias válidas para toda a sociedade.

Quando se completa o processo de divisão social do trabalho, entre trabalho material e trabalho intelectual, surge para a consciência a possibilidade de representar algo que não seja real. Adquirindo dessa forma sua emancipação do mundo, ela pode dedicar-se à construção da

⁵² Ibid. p.32.

⁵³ Ibid. p. 50-51.

filosofia, da teologia, da moral, etc. É nesse momento que surge a ideologia como um sistema de representação de idéias alinhadas, independentes das condições materiais, visto que as categorias pensantes se encontram sem qualquer ligação com a produção material das condições de existência. Suas idéias passam a expressar essa desvinculação, surgindo como fruto do pensamento, porque quem as pensa não tem elos com a produção material. Dessa maneira, em vez de retratar essa condição de distanciamento de quem produz idéias, o que é percebido é que as idéias surgem como entidades independentes de seus produtores.

Engels e Marx afirmam ser necessário ponderar três aspectos que surgem como condição para que exista história – as relações sociais, a força de produção e a consciência. Esses três aspectos se contradizem entre si como resultado da divisão social do trabalho. Dessas contradições, apreendidas pela consciência como conflito de interesses entre interesses particulares e interesses comuns, a forma mais visível é quando interesses particulares se manifestam como organização social, o Estado. Este se apresenta como autônomo, representante dos interesses gerais da sociedade, mas, na verdade, ele é a forma como os interesses da classe mais poderosa da sociedade recebem a aparência de interesse de toda a sociedade. Esse fato se deve à necessidade de haver uma figura unificadora e unificada. Essa necessidade, por sua vez, se deve ao fato de que, só por meio dessa figura, é possível conviver com a divisão das classes sociais, que, dessa forma, permanece oculta, imperceptível, naturalizando as desigualdades sociais. O Estado exerce sua dominação, anônima e impessoal, por meio do Direito. Ele parece ter desenvolvido sua própria história, dando forma à ideologia política. Essa será importante na análise das obras, visto se tratarem de dois tipos de Estado, aparentemente antagônicos.

2.3.1.3 Althusser

Dentre os teóricos que se reportam ao legado marxista, destaco Louis Althusser. Em seu livro *Aparelhos ideológicos do Estado*⁵⁴, apresenta duas teses que repensam a questão:

⁵⁴ ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos do Estado**. Rio de Janeiro: Graal, 1985, p.95.

“Tese 1 – A ideologia é uma forma de “representação” da relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência.”

A interpretação da ideologia conduziria à verdade. Para Althusser, a questão da “inversão”, postulada por Marx, pode ser solucionada pelo resgate do real, que serve de base para essa “inversão”. Destaca a questão das formas representativas do mundo, colocando em seu lugar a relação imaginária do sujeito com suas “condições reais de existência”. Essa representação é imaginária pela necessidade da classe dominante de explorar a classe dominada através de uma leitura imposta e falseada do mundo. A classe dominante se preocupa em subjugar os espíritos através da imaginação⁵⁵.

A segunda tese de Althusser nega uma existência espiritual das idéias: Tese II: “A ideologia tem uma existência material”. Essa se manifesta na ação de um aparelho através de suas práticas específicas. Dessa forma, “a representação imaginária” torna-se concreta, possui uma existência dentro da realidade. As duas teses de Althusser serão adotadas aqui para nortear a análise, pois sua ligação com formas concretas de representação do imaginário aponta diretamente para o imaginário criado pela literatura. Seguindo o raciocínio de Althusser, a ideologia está impregnada nas ações concretas de um sujeito; e estas se inserem, de acordo com seus propósitos, em um determinado aparelho ideológico material com suas próprias práticas e rituais. A noção central trabalhada por Althusser é a de sujeito. Propõe duas teses sobre o tema:

1- Só há prática de e sob uma ideologia

2 – Só há ideologia pelo e para o sujeito.

Destas se depreende que a função do sujeito é dar corpo à ideologia, mas, ao mesmo tempo, toda ideologia tem por função (é o que a define) “constituir” indivíduos concretos em sujeitos⁵⁶.

Um aspecto interessante da teoria de Althusser é o reconhecimento do sujeito como tal, que se dá por meio do mecanismo de interpelação. Ao explicar, através de um exemplo, o

⁵⁵ Ibid. p. 87.

⁵⁶ Ibid., p.93.

funcionamento dessas teses, Althusser introduz um novo elemento: o Sujeito Único. Gostaria de me deter no seguinte parágrafo em que o teórico retrata o funcionamento de uma religião⁵⁷:

Constatamos que a estrutura de toda a ideologia, ao interpelar os indivíduos enquanto sujeitos em nome de um Sujeito Único e absoluto é especular: este desdobramento especular é constitutivo da ideologia e assegura seu funcionamento. O que significa que toda a ideologia tem um centro, lugar único ocupado pelo Sujeito Absoluto, que interpela, a sua volta, a infinidade de indivíduos como sujeitos, numa dupla relação especular que submete os sujeitos ao Sujeito, dando-lhes no Sujeito, onde qualquer sujeito pode contemplar sua própria imagem (presente e futura) a garantia de que certamente trata-se deles e Dele, e de que se passando tudo em Família (a Santa Família, a família é por sua essência Santa) “Deus reconhecerá os seus”, ou seja, aqueles que tiverem reconhecido Deus e se tiverem reconhecido nele serão salvos.

Althusser deixa claro que os sujeitos se constituem por submissão. Destaco ainda o fato de o sujeito absoluto do domínio religioso poder ser substituído por qualquer outro valor dentro de um aparato ideológico. Isso dá margem a outras possibilidades de análise dos textos selecionados para este trabalho. Outro aspecto que destaco do texto acima é a afirmação referente à questão de a ideologia ter um centro. Esse aspecto pode se revelar produtivo na análise das obras aqui selecionadas para estudo. A contribuição teórica dos conceitos de Althusser se revela interessante, pois o que ele descreve são processos que, antes de serem sociais, adquirem concretude no pensamento. O pensamento toma forma através da idéias, e as idéias atingem a realidade transformando-se em palavras. A literatura é feita de palavras.

Ao criticar a obra de Althusser, Stuart Hall⁵⁸, em sua obra *Da diáspora*, chama a atenção para o fato de que os eventos mentais “são registrados e concretizados enquanto fenômenos sociais”. Hall destaca a natureza social da linguagem, “compreendida no sentido de práticas significativas que envolvem o uso dos signos, no domínio semiótico, o domínio do significado e da representação”. Esse ponto de vista torna possível a análise das obras e a utilização dos conceitos de Althusser nesse contexto transdisciplinar, constituindo um entre-lugar de onde os significados brotam de diferentes vertentes para compor uma colagem de textos diferenciados em sua natureza, utilizados e reutilizados num processo de reciclagem que revigora a forma romanesca, conservando-lhe parte das roupagens e, ao mesmo tempo,

⁵⁷ Ibid. p. 102.

⁵⁸ HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 173.

atribuindo-lhe uma configuração outra. A “representação imaginária” da qual Althusser fala não se restringe ao uso puro e simples da linguagem como instrumento primeiro. O mito, a imagem e o símbolo também podem atuar no processo de significações dos textos escolhidos como elementos capazes de transmitir uma carga de valores inerente à ideologia. As ilustrações, as músicas e a tradução intersemiótica do cinema para a literatura também se tornam articulações dentro da linguagem verbal à qual se submetem por força de uma preservação tanto da linearidade quanto da estrutura narrativa.

2.3.1.4 Paul Ricoeur

Outra voz que se faz ouvir no debate sobre ideologia é a de Paul Ricoeur em seu livro *Interpretação e ideologias*⁵⁹, o teórico alerta para o risco de uma interpretação redutora da abordagem marxista da ideologia. Sem querer se posicionar contra ou a favor de Marx, o que Ricoeur propõe em seu livro é uma leitura que ultrapasse a proposta marxista e deixe perceber o fenômeno ideológico como algo mais amplo. O fato de a concepção marxista definir ideologia, restringindo-a por sua função de justificar os interesses da classe dominante, leva forçosamente a atribuir-lhe características do “engodo, do erro e da ilusão”. Essas funções, de acordo com Ricoeur, existem, mas é necessário fazer um percurso teórico um pouco diferente para se chegar a elas. O teórico vê na ideologia um instrumento de mediação na integração social e que, como tal, se caracteriza em primeiro lugar pela perpetuação de um ato fundador. O papel da ideologia é preservar e levar adiante esse ato, tal como ocorre com a Revolução Francesa, por exemplo, cujos ideais se encontram atuantes até hoje. Para Ricoeur:

A ideologia é função da distância que separa a memória social de um acontecimento que, no entanto, trata-se de repetir. Seu papel não é somente o de difundir a convicção para além do círculo dos pais fundadores, para convertê-la num credo de todo o grupo, mas também o de perpetuar sua energia inicial para além do período de efervescência. É nessa distância, característica de todas as situações *post factum*, que intervém as imagens e as interpretações. Sempre é numa representação que o modela retroativamente, mediante uma representação de si mesmo, que um ato de fundação pode ser retomado e reatualizado pelo grupo. Talvez não haja grupo social sem essa relação indireta com seu próprio advento. É

⁵⁹ RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**, Rio de Janeiro: F. Alves, 1977, p. 68.

por isso que o fenômeno ideológico começa demasiado cedo: porque, com a domesticação, pela lembrança, começa o consenso, mas também se iniciam a convenção e a racionalização. Neste momento, a ideologia deixou de ser mobilizadora com a condição de ser justificadora.

A segunda característica apontada por Ricoeur é a dinâmica e a força motivadora da ideologia. Para Ricoeur, a ideologia tem a ver com “motivação social”. “Ela é, para a práxis social, aquilo que é, para um projeto individual, um motivo – um motivo é ao mesmo tempo aquilo que justifica e que compromete. (...) Ela é movida pelo desejo de demonstrar que o grupo que a professa tem razão de ser o que é”⁶⁰. Essa característica funciona também como justificadora. Outro aspecto arrolado pelo teórico é o fato de ideologia funcionar de forma simplificadora e esquemática. É uma forma de se manter dinâmica. Ricoeur afirma que a ideologia é “um código para se dar uma visão do conjunto, não somente do grupo, mas da história e, em última instância, do mundo”⁶¹. Ela se reduz a uma visão de mundo limitadora, torna-se compacta e toma o caráter argumentador de um determinado grupo e concretiza-se em estado visível através de máximas e *slogans*.

A quarta característica que Ricoeur⁶² atribui à ideologia é o fato de ela ser operatória e não-temática, isto quer dizer que “ela opera atrás de nós, mais do que a possuímos como um tema diante de nossos olhos. É a partir dela que pensamos, mais do que podemos pensar sobre ela”.

Finalizando sua explanação sobre as características da ideologia, o teórico francês nomeia-lhe o último traço: a intolerância, devido ao seu caráter de inércia. Ela resiste ao que é novo por medo de colocar em risco suas bases. Esse traço é decorrente do que a ideologia tem de esquemático, e seu agravamento pode conduzir a uma espécie de “cegueira ideológica”. Essas cinco características – reatualização de um ato fundador de uma sociedade, dinamismo, função simplificadora e esquemática de idéias e valores, operatória e não-temática e inércia do fenômeno ideológico frente à ameaça do novo perante o grupo, colocando em risco o ato de reconhecer-se e de reencontrar-se – tratam da função geral da ideologia. Ricoeur alerta que a ideologia é sempre percebida no outro, não nos percebemos imersos nela, embora sempre o estejamos, pois não existe uma posição não-ideológica. Nem a Ciência, geralmente tida como

⁶⁰ Ibid. p.68.

⁶¹ Ibid. p.69.

⁶² Ibid. p.70.

um discurso isento, não está imune como o senso comum aceita. Ela também fala de um lugar ideológico. A prova disso são as notas de rodapé de *El beso de la mujer araña*, nas quais as constatações científicas a respeito da homossexualidade se transformam em argumentos em sua defesa na medida em que apresentam contra-argumentações a tabus e conceitos tidos como verdadeiros que circulam como senso comum no seio das sociedades.

O segundo conceito de ideologia proposto por Ricoeur diz respeito à dominação:

Parece-me que a função de dissimulação é claramente predominante quando se produz a conjunção entre a função geral de integração, analisada até agora, e a função particular de dominação, que se vincula aos aspectos hierárquicos da organização social.⁶³ (p. 71)

Continuando o raciocínio, Paul Ricoeur afirma que a questão principal que rege a ideologia é sua função de interpretar e justificar as autoridades e seu sistema. A autoridade está sempre em busca da legitimação. Para tanto, exige uma contrapartida: a crença dos indivíduos em sua legitimidade. Entretanto, essa crença dos indivíduos é sempre reduzida em relação ao que a autoridade necessita. Dessa forma, aparece a ideologia como sistema justificador da dominação. O traço de distorção e de dissimulação da ideologia surge quando a ideologia-integração se cruza com a ideologia-dominação. Nem todos traços e funções fazem parte do caráter mediador postulado por Ricoeur para entender a natureza da ideologia⁶⁴.

Acompanhando o raciocínio de Ricoeur, chegamos ao terceiro conceito de ideologia, que é uma retomada do conceito marxista, que é, por sua vez, rearticulado dentro dessa nova moldura teórica proposta pelos dois conceitos anteriores. Nessa instância se destaca a função de deformação. De acordo com o teórico francês, o fenômeno ideológico é aquilo que nos leva a “tomar a imagem pelo real, o reflexo pelo original”⁶⁵.

⁶³ Ibid. p.71.

⁶⁴ Ibid. p. 71.

⁶⁵ Ibid. p.73.

Ricoeur vê nessa função deformadora uma instância específica, que toma por base os dois conceitos anteriores, pois, para ele, é fundamental o papel de mediador que faz parte de qualquer vínculo social: “a ideologia é um fenômeno insuperável da existência social, na medida em que a realidade social sempre possui uma constituição simbólica e comporta uma interpretação em imagens e representações do próprio vínculo social”⁶⁶.

Lançando um olhar sobre a trajetória do conceito de ideologia, percebe-se que, em Ricoeur o termo não aparece inicialmente marcado como pejorativo ou negativo, pois, conforme esse autor, a ideologia tem um papel mediador na integração social. O sentido negativo surge quando se coloca o problema da autoridade. Essa dá origem ao sistema justificativo da dominação, fazendo aparecer funções de dissimulação e distorção.

Esse percurso do conceito de ideologia se tornou necessário explicitar para poder entender o funcionamento do termo no conceito de sujeito articulador. As obras escolhidas têm um perfil que requer esse aparato, pois nelas ocorre a presença de dois tipos de estado totalitário, embora seus percursos, ao lidar com a questão, sejam diversos.

Em *La ley del amor*, temos estado total, o estado que se assenhora de tal forma do indivíduo que é capaz de controlar seus pensamentos, dominar o conhecimento de suas vidas passadas e ter acesso ao seu inconsciente. Já em *El beso de la mujer araña*, temos a presença do estado repressivo em ação em plena ditadura na Argentina. Para estudar a ação do sujeito articulador em duas obras dessa natureza, o conhecimento de um conceito adequado de ideologia é pertinente.

Optei por trabalhar com o termo ideologia dentro dos parâmetros propostos por Althusser, pois seu pensamento me parece capaz de traduzir o que ocorre nos textos escolhidos, especialmente pela presença de dois tipos de aparelhos do Estado: o repressor e o ideológico. Para entender seu funcionamento dentro das narrativas, acredito que a proposta de Althusser dê conta do que se propõe. No entanto, percebo essa chave de leitura, a ótica althusseriana, como redutora em determinados aspectos. A moldura proposta por Ricoeur tem

⁶⁶ Ibid. p.75.

como característica principal ser norteadada por uma visão cristã, declaradamente assumida pelo autor em sua obra, que vê a ideologia como instrumento de mediação social. Ambos os instrumentos de análise, tanto a proposta de Althusser como a de Ricoeur, são propostas dotadas de alto posicionamento ideológico, conduzindo a uma situação de analisar o funcionamento da ideologia dentro das obras escolhidas através de instrumentos que trazem em si também a sua ótica ideológica. A ilusão de uma análise imparcial dissolve-se completamente.

2.3.2 Interdisciplinaridade

O conceito de interdisciplinaridade tem sido muito questionado atualmente. Ao surgir, no final do século XIX, tinha como objetivo fornecer uma alternativa à fragmentação proveniente da epistemologia de caráter positivista. Sua meta, de acordo com Moacir Gadotti⁶⁷, em seu artigo “Sobre o conceito de interdisciplinaridade”, era resgatar a unidade e a totalidade entre os diversos ramos da ciência. Essa meta não foi atingida, mas proporcionou instrumentos capazes de instaurar um diálogo entre eles.

De acordo com Gadotti, muitos teóricos se preocuparam com a questão, dentre eles Marx. Para ele, a ciência capaz de promover essa unidade era a História. Ele via na historicidade o fundamento de todas demais ciências. Sem dúvida, dessa forma, Marx solucionava o problema proposto pela fragmentação. A interdisciplinaridade não seria um instrumento para a totalidade como postulavam os neo-positivistas, mas teria na história um referencial comum.⁶⁸

O positivismo e, depois, o neo-positivismo só aceitam fatos observáveis. Essa característica criou muitos problemas: alguns, realmente, insolúveis para as ciências humanas, as quais guardam determinados fenômenos que não são facilmente observáveis.

⁶⁷ GADOTTI, Moacir. Sobre o conceito de interdisciplinaridade. In: **Perspectiva**. Erechim (RS), vol.19, nº 65, março, 1995.

⁶⁸ Ibid. p.7.

A fragmentação ocorrida ao longo dos séculos XIX e XX deu oportunidade para que acontecesse o alargamento entre fronteiras para o surgimento, cada vez mais destacado, da figura do especialista. Em seu artigo, Moacir Gadotti faz a seguinte afirmação:

O conceito de interdisciplinaridade não é unívoco. Ele também está sujeito ao conflito de interpretações. Apesar de seu enorme desenvolvimento, entre nós, ele ainda não se firmou como um novo paradigma. Inclusive porque, para alguns, a interdisciplinaridade não passa de uma atitude epistemológica. Portanto, não se trata de um novo paradigma científico.⁶⁹

A noção de interdisciplinaridade se torna cada vez mais presente. É importante aclará-la, dada a confusão que se faz, atualmente, entre pluri- e multidisciplinaridade, interdisciplinaridade e transdisciplinaridade.

Em seu artigo “Interdisciplinaridade: os sonhos e a realidade”⁷⁰, Eric Jantsch propõe a seguinte definição de interdisciplinaridade:

Trata-se de uma síntese de duas ou mais disciplinas, de modo a instaurar um novo nível de discurso (metanível) caracterizado por uma nova linguagem descritiva e novas relações estruturais. É, portanto, comparável à síntese dos contrários, apesar de que, no caso da interdisciplinaridade, as disciplinas não sejam necessariamente antinômicas: a sua linguagem e as estruturas são simplesmente diferentes, de modo que elas não se “comunicam”. Uma síntese deste tipo leva para um novo nível.

Esse novo nível se encontra presente nas obras aqui analisadas, e sua leitura é fundamental para entender o funcionamento do sujeito articulador. Os diferentes materiais intertextuais e interdisciplinares se oferecem ao leitor como signo que se lê de maneira dupla num primeiro momento e, depois, percebe-se a presença desse terceiro nível. Este se

⁶⁹ Ibid. p.15.

⁷⁰ JANTSCH, Eric. Interdisciplinaridade: o sonho e a realidade. In: **Revista Tempo Brasileiro**, abr./jun., nº 121, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, ed. 1995, p.31.

apresenta como parte da linguagem utilizada pelas obras, sendo seus conteúdos integrados depois de serem vistos como objetos isolados, analisados e consolidados pelo sistema de pensamento, não mais como fragmento, mas como parte estrutural da narrativa.

Sobre esse tipo de material, é interessante analisar sua trajetória de fragmento à parte integrante do todo. Os recursos utilizados e explorados pertencem a áreas que demandam processos de uso diferenciado. Esses processos não são novos: Goethe já utilizava partituras de música em suas obras. Também foram utilizados há muito pelas Artes Plásticas: a reciclagem, a bricolagem, a montagem e a reutilização. Essas categorias se originam no discurso ecológico e serviram de tema para o desenvolvimento de outras abordagens dentro do âmbito cultural, cuja preocupação maior é com os aspectos estéticos do “lixo cultural” e a óbvia relação com a sociedade industrial e seus detritos.

A primeira e maior dificuldade que essas teorias apresentam, quando aplicadas à esfera da cultura e, em particular, da literatura, é estabelecer um conceito do que seria “lixo” em termos culturais, o que seria “lixo literário”. As aplicações dessas teorias, desenvolvidas por Mary Douglas, em seu livro *Purity and danger: an analysis of pollution and Taboo* (1966) e em *Rubbish theory: the creation and destruction of value*, por Michael Thompson, podem ser utilizadas apenas parcialmente numa intersecção com a literatura. Em seu artigo “Restos e reciclagem: da temática romanesca à economia da produção cultural”, Walter Moser tenta fazer a ponte entre o livro e sua utilização em obras literárias⁷¹. Seu enfoque, no entanto, é temático. Ele parte do pressuposto da existência de uma estética de reutilização de “restos culturais” no sentido estrito da utilização desses restos como tema das obras literárias. O enfoque que pretendo dar não se preocupa, de forma alguma, com a questão temática. O que vai me interessar é a problemática funcional.

A conceituação de “lixo” passa pela conceituação de valor, que se apresenta variável e com uma boa dose de subjetividade, tornando difícil, dentro da área cultural, estabelecer um conceito do que seria “lixo cultural”. Rotular determinado objeto cultural simplesmente como “lixo” revela, antes de mais nada, uma escala de valores de quem está trabalhando com o

⁷¹ MOSER, Valter. Restos e reciclagem: da temática romanesca à economia da produção cultural. In: BERND, Zilá. CAMPOS, Maria do Carmo. (Org) **Literatura e americanidade**. Porto Alegre, Editora da Universidade, 1995, p. 43.

material, muitas vezes numa postura preconceituosa e inflexível, incapaz de aceitar o novo, o diferente. No entanto, as operações pelas quais o assim nomeado “lixo cultural” passa se verificam nos fragmentos das obras aqui apresentadas para análise.

O objetivo dessas operações (reciclagem, reaproveitamento, reutilização, refuncionamento etc.) na obra literária e paraliterária é proporcionar ao leitor uma brecha para a discussão ideológica, pois, por trás de cada escolha, está uma intencionalidade bastante clara, a marca da subjetividade tornada concreta no texto. É uma representação que aparece mediada e cuja polissemia se torna patente quando da análise. Já na Paraliteratura, essas funções não apresentam o aspecto representativo, mas surgem como geradoras de emoções, visto que o nível polissêmico é baixo, e o objetivo maior não é representacional, mas, sim, de gerar uma projeção, uma base bastante interessante para definir a função da obra no meio social, que difere na Literatura e na Paraliteratura.

O *corpus* escolhido é interdisciplinar. Considero a obra paraliterária como um objeto diferenciado da Literatura. Essa discussão será retomada mais adiante. *La ley del amor* apresenta aspectos interdisciplinares de forma sistemática, o que permite a análise contrastiva da organização desses fragmentos dentro de uma obra paraliterária e de uma obra literária como *El beso de la mujer araña*. A constatação dentro de manifestações culturais diferentes de um mesmo recurso remete à procura de suas semelhanças e diferenças, trabalho esse que vai se impondo dentro da proposta aqui apresentada. A tarefa que se apresenta é a de analisar, dentro de cada uma dessas manifestações, a forma como se apresenta esse terceiro nível de leitura oriundo do embricamento de áreas diferentes. O objetivo desta análise, em primeiro lugar, é constatar a presença ativa do sujeito articulador em textos híbridos. Em segundo plano, o exame pretende proporcionar uma discussão sobre o funcionamento dos recursos utilizados e sua mobilidade dentro da cultura. Parece interessante observar o que torna possível, por exemplo, a um determinado objeto cultural, apontado pela parte mais retrógrada da crítica como “lixo”, ascender ao status de obra de arte em outro momento ou período.

3 CULTURA DE MASSA E LITERATURA DE MASSA

*Se Paris está lendo Paulo Coelho,
Eis minha vingança:
Leio Proust em Cataguases.*

(Ronaldo Cagiano – Poemas no ônibus – 13ª Edição – 2005)

O propósito de introduzir tal discussão no âmbito deste trabalho está estreitamente relacionado com os tipos de materiais utilizados pelos autores aqui estudados, que, de uma forma geral, são em sua maioria provenientes da assim chamada cultura de massa. A questão que se coloca é a de saber se essa dicotomia entre cultura de massa e cultura de elite continua se mantendo na atualidade. Para tentar responder a essa questão e pensar os fenômenos da transição dos objetos culturais de uma categoria a outra, é necessário uma pequena revisão bibliográfica de forma a situar o problema que me proponho a estudar.

De acordo com Umberto Eco, em seu livro *Apocalípticos e integrados*,⁷² é no século XVI que surgem os primeiros impressos populares. Eram vendidos, em feiras e praças, pequenos livrinhos que contavam epopéias cavaleirescas e anedotas. Dificilmente eram datados, trazendo, assim, uma das características mais destacadas pelos críticos da cultura de massa: a efemeridade de seus produtos. A temática também já se apresentava de forma a encaminhar o leitor em busca de um determinado efeito.

Eco cita a aparição das primeiras gazetas como o fato que marca a entrada da indústria cultural no contexto histórico. As massas passam a fazer parte da vida associada. O surgimento da cultura de massa é simultâneo ao surgimento da tradicional dicotomia entre a alta cultura e aquela cultura nascente. Tal fato dá-se apenas depois que a indústria cultural se volta para a exploração de grandes quantidades de produtos culturais. Segundo Eco, todo esse processo ocorreu ao mesmo tempo em que ocorria a Revolução Industrial. Dela fez parte também a tomada de consciência da burguesia, que passou a se ver como classe. As invenções tecnológicas cresciam para satisfazer um número cada vez maior de pessoas. Naquele período, aponta Eco, ocorreu também a alfabetização obrigatória (1830), que criou e

⁷² ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.14.

multiplicou tanto o público leitor quanto a demanda por obras para leitura. As camadas urbanas beneficiaram-se da instrução generalizada. Nasceram, assim, dois tipos de materiais: a literatura de lazer e a literatura de saber. Dessa forma, surgem o folhetim e o livro didático. Foi a época também dos grandes mecenas. O escritor tinha sua sobrevivência garantida, satisfazendo seu leitor exclusivo. A mudança ocorre com a substituição do mecenas por um grande público, que tem necessidade de satisfação. Como esse público é diversificado, a tentativa de agradá-lo gera fórmulas medianas de comunicação. Segundo Eco, é nessa fase que a figura do escritor se enfraquece e vê-se diante do dilema: ou atende ao mercado consumidor ou preserva sua arte e sofre com a instabilidade financeira. A literatura de massa nasce como um produto dentro de um mercado cada vez mais ávido de diversão e lazer. Como qualquer produto, deverá ter determinadas características capazes de agradar ao maior número possível de consumidores. A divisão criada entre literatura de massa e literatura de elite surge também da necessidade de se preservar a arte da invasão cada vez maior da cultura de massa, ou, pelo menos, esse fato foi usado como desculpa para a elitização cada vez maior da alta cultura. De acordo com Eco, a cultura de massa não aparece na massa, mas, sim, é formulada pela burguesia de acordo com seus próprios modelos culturais. Entretanto, a classe burguesa não reconhece a cultura de massa como algo que ela própria produz, negando ser ela que engendra o fenômeno que considera subliteratura.

Recapitulo, agora, rapidamente o debate entre os teóricos sobre esses dois posicionamentos frente à cultura de massa de forma a colocar a questão o mais claramente possível. De acordo com Eco, em 1895, Le Bon publica *Psicologia das multidões*, texto no qual estabelece características para a massa. Dentre elas, destaco: “o predomínio da personalidade inconsciente; orientação por sugestão ou contágio de sentimentos e idéias que apontam em uma só direção; o indivíduo deixa de possuir um eu; ele passa a ser um autômato destituído de vontade própria”⁷³, Essas idéias vieram a se tornar a base da teoria da sociedade de massa.

Apesar de apontarem algumas falhas nessas idéias, os teóricos da Escola de Frankfurt (Adorno, Horkheimer e Marcuse) levam em conta essa proposição com restrições à questão ideológica. A sociedade de massa surge com a ascensão da burguesia em termos políticos e

⁷³ LE BOM, APUD HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. **A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

econômicos. A Revolução Industrial abre caminho para novas doutrinas de cunho econômico e social que têm como objetivo maior defesa do capitalismo industrial. O liberalismo burguês destaca-se, e, sob a sua égide, nascem as teorias sobre a sociedade de massa. Tal fato afeta a elaboração de teorias, uma vez que os primeiros teóricos não têm isenção científica em seus trabalhos, que são todos permeados pela ideologia da doutrina liberal. Portanto, é aceitável que as primeiras teorias fiquem alinhadas com posições burguesas e sintam essa classe como verdadeira detentora da cultura e, ao mesmo tempo, ataquem com vigor a cultura de massa, rotulando-a de subcultura. Todo esse quadro é resultado de uma estrutura rígida que era defendida pela aristocracia⁷⁴.

Gabriel Cohn destaca que o simples uso dos termos “elite” e “massa” já marca uma determinada posição entre os estudiosos que não pode ser democrática, pois reflete uma visão de mundo conservadora e retrógrada.

Outro teórico que se manifestou abertamente contra a cultura de massa foi Ortega y Gasset. O autor fala em “minorias superiores” e massas “desqualificadas”, partindo do princípio de que as massas não têm como tomar decisões. O maior medo do teórico era o da destruição da cultura européia. Seus ataques eram contra a classe média e o proletariado, numa tentativa de barrar o caos que essas camadas estariam buscando disseminar na Europa.

Os estudos mais aprofundados sobre a cultura de massa foram provavelmente os da Escola de Frankfurt, mais especialmente os de Adorno e Horkheimer. Analisando o fascismo nas décadas de 30 e 40, acabam por concluir que o fenômeno da cultura de massa não era exclusividade dos alemães, mas, sim, de toda a sociedade capitalista. Surge a “teoria da manipulação”. São levadas a cabo abordagens de todo o tipo, como, por exemplo, as de cunho sociológico, psicológico, filosófico etc. Em 1947, aparece o livro *A dialética do Esclarecimento*. Nesse livro, aparece pela primeira vez o termo “indústria cultural” para se referir especificamente à cultura de massa.

⁷⁴ COHN, Gabriel. **Sociologia da comunicação**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1978.

Adorno e Horkheimer, nessa obra, arrolam fatores que consideram nocivos na cultura de massa. Dentre eles, destacam-se: a cultura de massa contribui para a decadência da educação e apresenta inexpressividade absoluta. Os autores vão criticar prioritariamente o emprego repressivo que o capitalismo faz da cultura de massa. Para eles, essa cultura é um produto cultural, a crítica se dirige ao fato de tornar-se portador de uma ideologia que sustenta o capitalismo, e tal fato conduz a uma reflexão mais detida. O objetivo primeiro da cultura de massa é o consumo. Isso, porém, não influi e nem afasta os aspectos ideológicos. Consumo exacerbado e ideologia podem tornar-se aliados e instrumentos de manipulação política. Quando o Estado se vale de um meio de comunicação de massa para ter ao seu lado a opinião pública, transforma-se em um produto ideológico, e foi nesse sentido que Adorno e Horkheimer empregaram o termo “indústria cultural”. Em seu ensaio “A indústria cultural”, Adorno mostra como a referida indústria se apropria da cultura popular e acaba por destruí-la. Por meio da padronização, estabelece o controle social do indivíduo, gerando um pseudo-individualismo que tem a ver com a adoção da cultura de massa como livre escolha. Esse ponto de vista tem sido contestado por estudos mais recentes.

As proposições da Escola de Frankfurt e, em especial, de Adorno foram questionadas por outros teóricos. Convém destacar o trabalho de Alan Swingewood, publicado em *O mito na cultura de massa* em 1977. Swingewood opõe-se frontalmente à Escola de Frankfurt, refutando a existência daquilo que Adorno e Horkheimer chamaram de “barbarismo estético”. Aponta a oposição elitista da Escola de Frankfurt e a semelhança com teóricos como Nietzsche, a quem classifica de “reacionário”.⁷⁵

Outras vozes que se levantaram contra a Escola de Frankfurt foram as de Edward Mihls e Daniel Bell, responsáveis pela teoria “evolucionista progressista” da sociedade de massa. Para esses teóricos, a cultura de massa é democrática e reforça as instituições e os processos democráticos. É vista como um exemplo de pluralismo, produtor de uma nova e democrática estrutura social. Essa teoria tem uma inclinação otimista e defende que o desenvolvimento tecnológico e a liberdade humana tornaram-se possíveis devido à industrialização e à tecnologia, que fortalecem a democracia, pois ampliam as bases do pluralismo político.

⁷⁵ SWINGEWOOD, Alan. **O mito da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Interciência, 1978.

Em torno desse conceito de pluralismo e de uma estrutura descentralizada, surge a teoria da sociedade pós-industrial, que é vista como uma sociedade participante. Nessa, as antigas classes dirigentes foram substituídas, no dizer de Alan Swingewood, por “um estrato de intelectuais, cientistas e administradores, sem divisão de classes, cuja ideologia é a de “profissionalização”. “A lógica da industrialização” é tal que a classe operária diminui de tamanho, e o rápido crescimento das indústrias de serviços cria uma nova e grande classe média de empregados de escritórios e técnicos”⁷⁶.

Os conflitos de classe perdem seu sentido na sociedade de massa. De acordo com os teóricos da teoria evolucionista progressista, a cultura deixa de se identificar com uma classe dominante. Os aspectos negativos, como, por exemplo, a persistência de tendências alienantes, são vistos como consequência involuntária do processo de industrialização.

Existem algumas versões pessimistas dessa teoria atualmente. O próprio Daniel Bell, revendo seus antigos conceitos, escreveu que, para “o homem moderno, cosmopolita, a cultura tomou o lugar da religião e do trabalho como meio de auto-realização ou como justificação... de vida”. Exageros à parte, a dicotomia estabelecida parece ter se mantido, mas aqui e ali surgem indícios de uma mudança. Penso a questão do ponto de vista das obras híbridas, que se valem de estratégias da cultura de massa, e nas obras de Paraliteratura, que apresentam características de literatura.

A expressão “literatura de massa” é acompanhada de uma certa ambigüidade: literatura que é feita para as massas ou produtos culturais que atingem grandes massas? Em seu livro *A máscara e o enigma*⁷⁷, Bella Josef tenta responder essa questão.

Não confundir literatura para as massas e literatura de massas. A literatura popular é elaborada pelo povo para seu próprio uso e a literatura para as massas é feita pelos que não se sentem massa nem atendem às necessidades internas de criador e criação.

⁷⁶ Ibid. p.20.

⁷⁷ JOSEF, Bella. **A máscara e o enigma: a modernidade da representação à transgressão**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986, p.322.

Apresenta a palavra “massa” como tendo um uso mais conotativo do que denotativo. O destinatário da literatura de massa é o consumidor. Umberto Eco, em seu livro *Apocalípticos e integrados*, afirma que seu modo de divertir-se, de pensar, de imaginar, não nasce de baixo: através das comunicações de massa, tudo isso lhe vem imposto em forma de mensagens formuladas segundo o código da classe hegemônica”. Dessa forma, o que fica patente é a existência da indústria que oferece produtos que atingem todo o mercado mundial. Sua principal característica, de acordo com Eco, é a homogeneização. “Só a constância de estrutura social assegura a constância de gosto.” Considerando uma “média de gosto”, essa indústria desenvolve suas mercadorias de forma a atingir o maior número possível de consumidores.

Em seu livro *Cultura de massas no século XX*⁷⁸, Edgar Morin, sem esconder seu posicionamento elitista, fala dessa questão:

A corrente média triunfa e nivela, mistura e homogeneíza, levando Van Gogh e Jean Nohain. Favorece as estéticas médias, as poesias médias, os talentos médios, as bobagens médias. É que a cultura de massa é média em sua inspiração e seu objetivo, porque ela é a cultura do denominador comum entre as idades, os sexos, as classes, os povos, porque ela está ligada ao meio natural de formação, a sociedade na qual desenvolve sua humanidade média, de níveis de vida médio, de tipos de vida médio.

Morin observa ainda que, em certo sentido, as palavras de Marx ainda são válidas: “a produção cria o consumidor... A produção produz não só um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto”. Entretanto, não podemos esquecer que a produção cultural é determinada pelo mercado, depende da indústria e do comércio, ela é proposta de dentro para fora. Tem todas as características de um produto vendável, de fácil aceitação e se submete, como qualquer outro produto, à lei da oferta e da procura.

As categorias cristalizadas pelo discurso crítico de “literatura de massa” e “literatura de elite”, que as tornam opostas, na verdade, não se comportam como prevê a teoria, e atualmente o aparato da indústria cultural é utilizado pela literatura de elite, que dita a moda,

⁷⁸ MORIN, Edgar et al. **Cultura de massa no século XX**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1972, p.38.

transformando obras de arte em *best-sellers* como é o caso de *Versos satânicos*, *Cem anos de solidão* e *O nome da rosa*. Por outro lado, o sucesso atingido por *O Código Da Vinci* só foi possível pela utilização de recursos de maior ocorrência na literatura de elite como a intertextualidade e a interdisciplinaridade. O romance paraliterário se vale aqui de recursos da literatura culta.

O termo “literatura de massa” ganhou conotações pejorativas pela maneira como foi pensado quando do seu surgimento e desenrolar da sua trajetória teórica. A massa era sinônimo de alienação e inconsciência. Estava em franca oposição à elite. O aparecimento na crítica desses termos marca uma posição ideológica por parte de quem os utiliza e dá uma visão estanque da própria Literatura. Na realidade, essas categorias não se comportam exatamente dessa forma estática, havendo uma grande mobilidade tanto dentro de uma como de outra.

Desde seu surgimento, a cultura de massa tem seus críticos e defensores. Consagrada pelo senso comum como fonte de alienação e escapismo, depois dos trabalhos da Escola de Frankfurt, que pensava as massas como um “monstro desmiolado”, “inconsciente”, a atual cultura de massa começa lentamente a desmentir esse rótulo apresentando um potencial de reflexão crítica. Quando o cinema surgiu, era visto apenas como “máquina de sonhos”, mas não tardou em ser explorado e a se transformar na “sétima arte”. A trajetória do cinema mostra bem a mobilidade dos objetos culturais no interior das sociedades. A valoração de tais objetos não é algo cristalizado, e a transição do “brega” ao “chique” ocorre com maior frequência e rapidez que se possa imaginar. Por exemplo, obras de Balzac, publicadas originalmente em forma de folhetim, hoje são tidas como arte.

Dentro da Literatura latino-americana, a partir dos anos 60, alguns trabalhos começaram a fazer a apropriação de elementos da assim chamada cultura de massa. Tal apropriação se dá na forma de reciclagem de materiais, gerando obras de grande sucesso junto ao público, visto que utilizam técnicas da literatura de massa em sua confecção, provando que o “brega” reciclado também pode ser consumido com gosto pela elite.

A cultura de massa tem sido mais estudada pela área da Comunicação. No entanto, as abordagens oferecidas por essa área diferem muito em seus objetivos para o escopo desse estudo. Faltam ainda instrumentos teóricos que dêem conta desse fenômeno cultural, notadamente, no que se refere à literatura de massa. O ponto em comum com a Literatura manifesta-se em um recorte de cunho sociológico e ideológico, que permite estudar esse material sem atribuir-lhe juízo de valor como tem ocorrido na maioria dos trabalhos que tratam de literatura de massa. A valoração é um fenômeno subjetivo decorrente de uma tradição histórica. Em seu livro, cujo título já mostra o comprometimento com uma visão preconceituosa do assunto, *Comunicação do grotesco*⁷⁹, Muniz Sodré nos dá mostras desse preconceito:

Aquilo que em geral chamamos de “cultura” tem um sentido estritamente sociológico: é o saber das artes e letras (as Humanidades), legado grego-latino incorporado pelo Ocidente. Esta cultura, de raízes aristocráticas, denominada por muitos de superior ou elevada, toma vulto a partir do século XVI. Após a Renascença e a Reforma, a intelligentsia (classe dos intelectuais) e a cultura se libertaram da rígida ambientação social imposta à vida culta pelo cristianismo durante a Idade Média e se separaram em demasia da existência comum – a cultura era campo particular dos “privilegiados do espírito”, dos aristocratas. Dela começou a se apropriar, no século seguinte, a burguesia ascendente (intelectuais como Espinoza, Hobbes, Descartes já provinham dessa classe), desejosa de arrebatar os símbolos de status da aristocracia e também de marcar a sua posição como classe. No século XVIII, um número maior de burgueses (Diderot, Rousseau, d’Holdach, Voltaire e outros) ascendeu às posições-chaves da cultura. No século XIX, a classe vitoriosa, senhora absoluta dos meios de produção, passou a patrocinar integralmente a cultura e os intelectuais. Estes se abriam, esporadicamente, para a vida social, mas em geral essa era entendida como a vida da nova classe dominante. No século XX, a cultura elevada voltou a fechar-se num certo hermetismo e numa posição que exalta a aristocracia do espírito, separando-se – como após a Reforma – da vida comum.

A cultura de massa se cristalizou no senso comum como parte de um par antinômico, cuja outra face é a cultura superior ou elevada. Os estudos, na área de Literatura, giram sempre em torno dessa oposição, cuja valoração subjacente é a do mau gosto *versus* o refinamento.

⁷⁹ SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco**. Petrópolis: Vozes, 1971, p.14-15.

A crítica brasileira também tem se preocupado com a questão, embora os trabalhos ainda sejam poucos. Na introdução do livro *Teoria da cultura de massa*⁸⁰, Luiz Costa Lima faz algumas considerações interessantes e chega a algumas conclusões sobre a cultura de massa. Sua primeira conclusão tem a ver com o surgimento da cultura de massa que está ligado ao aparecimento de uma sociedade de consumo, que atingiu um determinado progresso tecnológico. Afirma que

a cultura de massa supõe camadas e camadas de heterogeneidade. Heterogeneidade interna de seus produtos (...). Heterogeneidade externa, melhor dita, por comparação com seu pólo de correlação, resultante da análise de sua temática/formulação/linguagem face à temática/formulação/linguagem dos produtos de “cultura superior”. (p. 55-56)

A questão da suposta homogeneização da cultura, tão discutida pelos teóricos europeus, é retomada por diversos artigos da obra de Luiz Costa Lima pelos autores que mais se preocuparam com a questão da cultura de massa. Para o teórico, a heterogeneidade não se detém nesses dois níveis, mas afeta também os pólos de comunicação, a diferença entre quem produz e quem consome.

Luiz Costa Lima pensa que a distinção entre literatura de massa e literatura de elite é estabelecida pelo inconsciente em sua busca incessante de pares opositivos. O teórico faz notar que o inconsciente é dotado de “leis inventadas por nós”. Essas são “anteriores à observação de regularidades”. Afirma que a distinção entre essas duas modalidades da cultura é um procedimento de origem subjetiva, apresentando-se de forma mítica:

A cultura de massa é, na verdade, um dos grandes mitos do século XX. É como mito, em consequência, que deve ser encarada a sua determinação opositiva. Como todo o mito, aí encontraremos uma concepção de mundo, uma ideologia e uma linguagem.⁸¹

⁸⁰ LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 55-56.

⁸¹ Ibid., p.61-62.

De acordo com o autor, os três termos “concepção de mundo”, “ideologia e linguagem” desempenham, dentro da cultura de massa, diferentes papéis. Na cultura de massa, as concepções de mundo tendem a apresentar menos variações do que na cultura superior. A ideologia na cultura de massa está mais destacada, sendo mais facilmente detectada e mais acessível à observação. A questão da linguagem é mais complexa, e seu estudo demandaria pesquisas de campo, mas poder-se-ia afirmar que, na cultura superior, se busca sempre o novo e, na cultura de massa, o que é fácil, acessível..

Esse tipo de generalização, na prática, torna-se falho, visto que os produtos culturais, independentemente de sua origem, não se apresentam como objetos estáticos. Cada época os interpreta de maneira diferente, somam-se camadas de significados que vão enriquecendo o texto.

Outra questão da qual o autor se ocupa é a da cultura de massa no âmbito brasileiro. Segundo ele, não se pode aplicar simplesmente o modelo clássico. O Brasil vive em tempos diferentes, com grande desenvolvimento das capitais e mais retardado no interior. Para um país em que ainda há pessoas vivendo na pré-história, fica difícil estabelecer um modelo estático. No que se refere à classe alta e à classe média, o modelo consagrado, dicotômico em sua forma de encarar as categorias culturais, ainda funciona. No entanto, para a grande maioria da população, esse modelo não funciona, pois o acesso às formas culturais é incerto

82

Para entendermos melhor outro ângulo desse debate, considero tremendamente enriquecedora a contribuição que Umberto Eco tem dado a essa discussão. Do debate entre cultura de elite e cultura de massa, emergem algumas questões pertinentes que devem ser levadas em conta para se ter um panorama mais amplo de sua significação. O teórico, em seu livro *Apocalípticos e integrados*, faz um levantamento daquilo que chama de “peças de acusação” da crítica à cultura de massa: “a) Os *mass media* dirigem-se a um público heterogêneo, e especificam-se segundo ‘médias de gosto’, evitando soluções originais”⁸³.

⁸² Ibid., p.65.

⁸³ ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.40.

Essa afirmativa é uma constante por parte da crítica. De fato, produtos mais tradicionais da cultura de massa apresentam essa característica. Entretanto, é necessário considerar atualmente a nova configuração híbrida entre cultura de massa e cultura superior, da qual são exemplos as obras aqui estudadas. Se, por um lado, atingem médias de gosto, por outro sofisticam-se ao nível da experimentação formal, características essas que pertencem a ambas categorias e que surgem nas duas. As soluções dentro da literatura de massa não são originais, todavia, os percursos narrativos tornam-se tão complexos que assumem o primeiro plano. “b) Nesse sentido, difundido por todo o globo uma ‘cultura’ de tipo ‘homogêneo’, destroem as características culturais próprias de cada grupo étnico”⁸⁴.

Em primeiro lugar, questiona-se a efetiva homogeneidade da cultura de massa. Caracterizá-la apenas pelo grande número de consumidores que atinge está deixando de ser um critério válido. As obras literárias na atualidade também se utilizam, e com sucesso, de todo o aparato da indústria cultural, atingindo números de leitores jamais imaginados. Em uma entrevista, Gabriel García Márquez declarou que não poderia sonhar que seu livro *Cem anos de solidão* vendesse “tanto como salsichas na esquina”. Muito se tem discutido sobre a destruição das características culturais dos grupos étnicos como fruto da massificação, mas o tempo tem se encarregado de mostrar que existem trocas dinâmicas entre cultura de massa e grupos étnicos ou quaisquer outros grupos. Aqui, mais uma vez, as categorias não são estanques, e a apropriação nem sempre é inconsciente. Os grupos apropriam-se daquilo que pode os enriquecer e incorporam elementos com os quais se identificam, renovando sua identidade e a atualizando.

d) Os *mass media* tendem a secundar o gosto existente, sem promover renovações da sensibilidade. Ainda quando parecem romper as tradições estilísticas, na verdade se adequam à difusão, agora homologável, de estilemas e formas já de há muito difundidos ao nível da cultura superior e transferidos para nível inferior. Homologando o que já foi assimilado, desenvolvem funções meramente conservadoras.

Nem sempre as obras paraliterárias se comportam dessa maneira. O livro de Esquivel aqui analisado vai buscar renovação formal na cultura superior, mas apresenta suas próprias inovações, sem que essas se constituam em estratégias já cristalizadas na cultura superior.

⁸⁴ Ibid. p.40.

Generalizações desse tipo refletem a época em que foram feitas. Obras paraliterárias mais recentes utilizam recursos de vanguarda, experimentações formais utilizando técnicas que não estão consolidadas dentro da literatura de elite. Algumas vezes, torna-se complicado determinar se pela utilização dessas técnicas tanto apropriadas pela literatura de massa da literatura de elite ou pela cultura de elite da literatura de massa, a obra pertence à Paraliteratura ou à Literatura. Cito, como exemplo, aquele que se tornou o *best-seller* (no sentido de sucesso de vendagem) “cult” de Umberto Eco, *O pêndulo de Foucault*. Esse tipo de obra transita nos limites dos gêneros, no limite das categorias estabelecidas para tipos de culturas.

e) Os *mass media* tendem a provocar emoções intensas e não mediadas; em outros termos: ao invés de simbolizarem uma emoção, de representá-la, provocam-na; ao invés de sugerirem, entregam-na já confeccionada. Típico nesse sentido é o papel da imagem em relação ao conceito; ou então da música, como estímulo de sensações mais do que como forma contemplável. (p. 40)

Creio que a função do *best-seller* é exatamente essa. Não vejo impropriedade alguma nisso, mas, sim, uma aproximação do real. Sentir curiosidade, expectativa ou qualquer outro efeito de sentido é mérito do texto que soube usar suas armas para prender o leitor. Provocar uma emoção é mais difícil do que sugeri-la levemente. A música como estímulo de sensações é exatamente a forma como Esquivel utiliza o CD que acompanha o livro. No entanto, *Turandot* não deixa de ser *Turandot*, o que muda é a forma como é fruída. Numa sala de teatro certamente se acresceria de outros significados, mas fragmentada, sem ligação temática com o resto do livro, a fruição se dá apenas pelos sentidos, pelas sensações que provoca.

f) Os *mass media*, colocados dentro de um circuito comercial, estão sujeitos à “lei da oferta e da procura”. Dão ao público, portanto, somente o que ele quer ou, o que é pior, seguindo as leis de uma economia baseada no consumo e sustentada pela ação persuasiva da publicidade, sugerem ao público o que este deve desejar.⁸⁵

⁸⁵ Ibid. p.40-41.

As obras literárias atualmente também se encontram dentro desse circuito, utilizam-se dos mesmos recursos que as obras paraliterárias, inclusive os recursos publicitários. Livros do escritor gaúcho, Assis Brasil, são lançados em *outdoors* e anunciados como qualquer outro produto.

g) Mesmo quando difundem produtos da cultura superior, difundem-nos nivelados e “condensados” a fim de não provocarem nenhum esforço por parte do fruidor; o pensamento é resumido em “fórmulas”, os produtos da arte são antologizados e comunicados em pequenas doses.

O texto de Umberto Eco reflete aqui o que acontecia na época; e, de sua publicação para cá, muita coisa foi mudando. Ainda existe esse tipo de publicação, mas se tornou mais raro. O mercado entendeu que texto integral de Literatura também pode gerar bons lucros e encontra sempre um público certo. Cresce o número de pessoas que se capacitam, aos poucos, através da própria leitura de obras paraliterárias, a apreciarem a Literatura. Por mais argumentos que se possam arrolar contra a Paraliteratura, inegável é seu papel na iniciação e formação de leitores. Penso que, sob esse aspecto, Paulo Coelho, por exemplo, fez muito mais pela cultura de diversos países e, especialmente, do Brasil do que muitos de nossos clássicos, lidos por obrigação na escola. O autor de *Verônica decide morrer* revela ao leitor iniciante o prazer da leitura, o prazer do texto escrito. Pouco importa que esse contato se estabeleça no nível da curiosidade, o que conta é que foi dado um passo importante para se adquirir o hábito de ler.

h) Em todo caso, também os produtos da cultura superior são propostos numa situação de completo nivelamento com outros produtos de entretenimento; num semanário ilustrado, a reportagem sobre um museu de arte vem equiparada ao mexerico sobre o casamento da estrela.

Por isso, os *mass media* encorajam uma visão passiva e acrítica do mundo. Desencoraja-se o esforço pessoal pela posse de uma nova experiência⁸⁶.

Creio que o que os *mass media* produzem são uma deserarquização de produtos culturais, sejam eles advindos da cultura de massa ou da cultura superior. Essa deserarquização promove, sem maiores preconceitos, tanto uma quanto outra, respeitadas,

⁸⁶ Ibid., p. 41.

naturalmente, sua função. Acho que, pela funcionalidade, o leitor é capaz de estabelecer sua própria escala de valores, ou fruir de todo o tipo de Literatura e Paraliteratura, sabendo perfeitamente o que esperar de cada uma, adaptando uma e outra para suas finalidades pessoais. Uma nova experiência não descarta o esforço pessoal, apenas o enriquece com um subsídio a mais. Já no tocante à visão passiva e acrítica do mundo, é relativo. Lembro de obras como *Sem tempo para chorar*, que conta a formação do Estado de Israel visto pelos olhos de uma moça que perde a família e que vence na vida nos Estados Unidos como imigrante. A visão de mundo não encoraja à passividade e nem é acrítica. Há todo um percurso ideológico presente, que promove uma reflexão sobre os valores. Mesmo livros de auto-ajuda, com seu propósito de melhorar o leitor, atuam diretamente na realidade. Ainda que em nível individual ou pessoal, apresentam sua parcela que leva à reflexão, mesmo que seja a auto-reflexão, o pensar a si mesmo como objeto, com vistas a um melhoramento interior. É certo que grande parte da Paraliteratura é conservadora, e isso é reflexo tanto de sua forma estrutural quando do seu percurso ideológico. A obra de Laura Esquivel, aqui analisada, tem alguns desses traços. No entanto, o que eu gostaria de salientar é que, atualmente, essa assertiva da crítica tem de ser considerada mais detidamente. A Paraliteratura está mudando. Não quero com isso afirmar que exista um processo de transformação dentro do paraliterário com vistas a atingir o literário. Mas afirmo que a Paraliteratura está mudando em função do próprio mercado que a governa. O público está interessado em produtos cada vez mais sofisticados, resultado da revolução tecnológica que estamos atravessando nas últimas décadas.

j) Os *mass media* encorajam uma imensa informação sobre o presente (reduzem aos limites de uma crônica atual sobre o presente até mesmo as eventuais reexumações do passado), e assim entorpecem toda consciência histórica.

Pensando em termos de Paraliteratura, a informação sobre o presente é importante e quanto maior o seu volume, melhor. Através de obras que promovem a metaficção historiográfica, o *best-seller* atual fornece informações sobre o passado, fruto de pesquisas do escritor para tornar verossímil sua obra. Já no tocante ao entorpecimento da consciência histórica é algo difícil de se avaliar. Em termos ideológicos, grande parte da produção de Paraliteratura é extremamente conservadora, limitando-se a reiterar e reforçar valores vigentes

em uma determinada sociedade. No entanto, parte dessa produção tem começado a se interessar por temas polêmicos, o que mostra sua disposição de dialogar com o leitor. O caso de *O Código Da Vinci* suscitou outros trabalhos, dentre eles, uma resposta da Igreja Católica, estabelecendo uma série de discussões em nível planetário.

k) Feitos para o entretenimento e o lazer, são estudados para empenharem o nível superficial da nossa atenção. De saída, viciam a nossa atitude, e por isso, mesmo uma sinfonia, ouvida através de um disco ou do rádio, será fruída do modo mais epidérmico, como indicação de um motivo assoviável, e não como um organismo estético a ser penetrado em profundidade, mediante uma atenção exclusiva e fiel. (p. 41)

Essa alegação não parece procedente. Por exemplo, a função da Paraliteratura, é proporcionar lazer e distração ao leitor. Não ocorre uma atitude reflexiva porque não é dessa forma que esses objetos culturais são fruídos. Desde sua promoção pelos *mass media*, os objetos culturais da Paraliteratura são apresentados de forma diferenciada, provocando uma atitude correspondente à curiosidade, açulando a vontade de ter tal obra. Muitas vezes, a própria obra se encarrega de prender o leitor, sendo publicada em dois volumes, os quais necessitamos adquirir para se ter acesso à história completa. O primeiro volume termina sempre em um momento-chave, ficando a curiosidade do leitor aguçada, precisando ser satisfeita. Livros como *Os sete*, de André Vianco, um dos mais novos *best-sellers* brasileiros, e *Tai Pan* ou *Casa nobre*, de James Clavell obedecem a essa fórmula de grande sucesso junto ao público. No que toca à superficialidade da fruição desses objetos culturais o que pode se esperar de algo que é destinado ao lazer e a um público consumidor cada vez mais ávido de emoções? A crítica costuma tomar como pólo de comparação sempre a Literatura, ignorando a especificidade do produto paraliterário. Por isso, a Paraliteratura sempre saíra perdendo em termos de comparação com a Literatura. Exige-se dela o que não está em sua natureza. Trata-se de um objeto diferenciado, embora utilize o mesmo código da Literatura. No momento em que a Paraliteratura for estudada como um fenômeno em si, se chegará a saber mais da sua natureza. Por enquanto, a crítica se volta para aquilo que possui como instrumental.

n) (...) se desenvolvem, ainda quando aparentam ausência de preconceitos, sob o signo do mais absoluto conformismo no campo dos costumes, dos valores

culturais, dos princípios sociais e religiosos, das tendências políticas. Favorecem projeções orientadas para modelos “oficiais”. (p. 42)

Tal afirmação não serve totalmente para o texto de Esquivel aqui analisado. Mesmo apresentando uma sociedade do futuro, uma sociedade na qual ciência, tecnologia e religião encontram-se interligadas e mesmo unidas num único organismo estatal em que progresso espiritual é uma meta coletiva, fazendo parte de uma postura ideológica utópica, o texto de Esquivel consegue dar um tratamento conservador ao tema, repisando velhos valores e reforçando o modelo oficial apresentado como válido. Apresentando essa sociedade do futuro, estruturada nesses moldes, ocorre a crítica das sociedades atuais, nas quais governos autoritários quebram o limite entre o público e o privado, gerando toda a sorte de corrupção e desmando, clientelismo e populismo. De uma forma geral, essa afirmativa não se aplica mais de um modo geral à maioria das obras paraliterárias. Uma vez que a sua função primeira é o lazer e não a reflexão, reforçar o já sabido é uma forma de tranquilizar o leitor. No entanto, seus aspectos polêmicos mostram-se cada vez mais claramente em forma de questionamento de grandes questões sociais e políticas.

o) Os *mass media* apresentam-se, portanto, como o instrumento educativo típico de uma sociedade de fundo paternalista mas, na superfície, individualista e democrática, e substancialmente tendente a produzir modelos humanos heterodirigidos. Vistos em maior profundidade, surgem como uma típica “superestrutura do regime capitalista”, usada para fins de controle e planificação das consciências. Com efeito, aparentemente, eles põem à disposição os frutos da cultura superior, mas esvaziados da ideologia e da crítica que os animava. Assumem os modos exteriores de uma cultura popular mas, ao invés de crescerem espontaneamente de baixo, são impostos de cima (e da cultura genuinamente popular não possuem nem o sal nem o humor, nem a vitalíssima e sã vulgaridade).

Como controle das massas desenvolvem uma função que, em certas circunstâncias históricas, tem cabido às ideologias religiosas. Mascaram-se porém, essa função de classe, manifestando-se sob o aspecto positivo da cultura típica de uma sociedade do bem-estar de todos têm as mesmas oportunidades de acesso à cultura, em condições de perfeita igualdade⁸⁷.

Em resposta a isso, os defensores da cultura de massa apresentam o seguinte contra-argumento de acordo com Umberto Eco:

⁸⁷ Ibid. 40-43.

a) A cultura de massa não é típica de um regime capitalista. Nasce em uma sociedade em que toda a massa de cidadãos se vê participando, com direitos iguais, da vida pública, dos consumos, da fruição das comunicações; nasce inevitavelmente em qualquer sociedade do tipo industrial. Toda vez que um grupo de poder, uma livre associação, um organismo político ou econômico se vê na contingência de comunicar-se com a totalidade dos cidadãos de um país, prescindido dos vários níveis intelectuais, tem de recorrer aos modos de comunicação de massa, e sofre as regras inevitáveis de “adequação à média”. A cultura de massa própria de uma democracia popular como a China de Mão, onde as grandes polêmicas se desenvolvem por meio de cartazes de estórias em quadrinhos; toda a cultura artística da União Soviética é uma típica cultura de massa, entre os quais o conservantismo estético, o nivelamento pelo gosto da média, a recusa das propostas estilísticas que não correspondem ao que o público já espera, a estrutura paternalista da comunicação de valores⁸⁸.

Apesar da exemplificação estar completamente desatualizada, a argumentação mostra-se válida. Inegavelmente, a socialização da informação é algo positivo assim como o aumento do acesso aos bens de consumo, a opção de escolha do que se quer para um governo, tudo isso se torna viável dentro de uma sociedade industrial. Ela é democrática, sem dúvida, pois permite a cada cidadão a opção de fazer suas próprias escolhas. Essa estrutura paternalista, que subjaz aos *mass media*, na Paraliteratura, seria representada como o discurso monológico e centralizador, que se manifesta na maioria das obras. No entanto, *La ley del amor* tenta romper com isso, introduzindo diferentes narradores, jogando com ilustrações dentro do texto. Busca-se inovar, sem chegar, contudo, a realizar uma obra pós-moderna. A inovação está fundamentada nos materiais utilizados. Entretanto, a forma linear como esse material é utilizado marca ainda a presença de um centro de sentido a organizar a obra.

b) A execrada cultura de massa de maneira alguma tomou o lugar de uma fantasmática cultura superior; simplesmente se difundiu junto a massas enormes que, tempos atrás, não tinham acesso aos bens de cultura. O excesso de informação sobre o presente com prejuízo da consciência histórica é recebido por uma parte da humanidade que, tempos atrás, não tinha informações sobre o presente (e estava, portanto, alijada de uma inserção responsável na vida associada) e não era dotada de conhecimentos históricos, a não ser sob forma de esclerosadas noções a cerca de mitologias tradicionais.

No que tange à Paraliteratura, a difusão de informação é dosada. Quando se trata de uma metaficção historiográfica, a reconstituição dos contextos e dos cenários vem em auxílio

⁸⁸ Ibid. 44.

do leitor para que este consiga ter uma imagem vívida do período em questão. Esse tipo de obra costuma recriar com precisão e um pouco de imaginação épocas passadas, transmitindo ao leitor informações da maneira mais agradável possível. Exemplo disso são as obras de Gore Vidal e Mika Wattari que transitam pelos períodos mais antigos da história da humanidade, recuperando costumes e crenças, religiões e aspectos políticos que não podem simplesmente ser ignorados. Sucessos de venda, sem dúvida, mas também fonte de informações históricas recuperadas.

c) É verdade que os *mass media* propõem, maciça e indiscriminadamente, vários elementos de informação, nos quais não se distingue o dado válido do de pura curiosidade ou de entretenimento, mas negar que esse acúmulo de dados quantitativos possa resolver-se em formação significa professar uma concepção um tanto pessimista da natureza humana e não acreditar que um acúmulo de dados quantitativos, bombardeando de estímulos as inteligências de uma grande quantidade de pessoas, não possa resolver-se, para algumas, em mutação qualitativa. Além disso, esse gênero de refutações funciona justamente porque põe a nu a ideologia aristocrática dos críticos do *mass media*.(...)⁸⁹.

Essa ideologia aristocrática dos críticos do *mass media* só ocorre porque comparam, no caso da Paraliteratura, seus produtos culturais, voltados ao consumo e ao gosto do consumidor, com outro objeto cultural que lhes serve de parâmetro, a Literatura. Ao descrever as “peças de acusação” contra a cultura de massa, fica claro que o parâmetro utilizado é o da alta cultura. Os críticos estão imbuídos de uma ideologia preconcebida de como deve ser uma obra de arte e, através dessa ótica, julgam os objetos paraliterários. Essa descrição parte de um termo de valoração inadequado: recusam ao texto paraliterário sua especificidade, apontando apenas os seus “defeitos”. Trata-se de um produto voltado para o lazer e deve ser encarado como tal. Acho que essa é a primeira premissa para começar a entender o funcionamento do produto paraliterário. Evidentemente, há produtos da cultura de massa que podem ser considerados nocivos, como arrola Eco, programas de televisão com cenas de pugilato entre os participantes, quadrinhos de fundo erótico etc. As multidões sempre gostaram de violência. Na falta do circo romano, promove-se um outro circo bem menos violento, mas que satisfaz da mesma forma, nos diz Eco.

Outro argumento em favor da cultura de massa é o seguinte⁹⁰:

⁸⁹ Ibid., p.46.

⁹⁰ Ibid. p. 47.

e) Uma homogeneização do gosto contribuiria, no fundo, para eliminar, a certos níveis, as diferenças de casta, para unificar as sensibilidades nacionais, e desenvolveria funções de descongestionamento anticolonialista em muitas partes do globo.

Tal homogeneização, se de fato existe, e tal existência demandaria uma pesquisa em nível planetário para ser ou não comprovada, não eliminaria diferenças entre castas ou promoveria a unificação de sensibilidades. Penso a cultura de massa como um fenômeno heterogêneo. O produto de massa, e, no caso aqui, o produto paraliterário, não é homogêneo. Seu público leitor também não é homogêneo. Por mais, que a teoria tente vê-lo dentro de uma estrutura rígida e busque analisá-lo tendo em vista essa estrutura, sempre existirão trabalhos que não podem ser simplesmente rotulados como pertencentes a tal categoria. Entram aqui em questão os parâmetros para que um determinado texto seja considerado como literatura de massa. A dúvida é pertinente, pois estamos assistindo ao surgimento de textos que se utilizam, por exemplo, da estrutura cristalizada de um folhetim, mas que, no entanto, estabelecem uma interdisciplinaridade e uma intertextualidade mais características da Literatura. A análise desse tipo de texto pode abrir caminho para que se perceba com maior clareza o que de fato é a Paraliteratura atual.

i) Por fim, não é verdade que os meios de massa sejam elitistas e culturalmente conservadores. Pelo fato mesmo de constituírem um conjunto de novas linguagens, têm introduzido novos modos de falar, novos estilemas, novos esquemas perceptivos (basta pensar na mecânica da percepção da imagem, nas novas gramáticas do cinema, da transmissão direta, na estória em quadrinhos, no estilo jornalístico...) boa ou má, trata-se de uma renovação estilística, que tem, amiúde, constantes repercussões no plano das artes chamadas superiores, promovendo-lhes o desenvolvimento ⁹¹.

Sem dúvida, ocorre uma contaminação de uma cultura por outra, e isso faz com que as duas floresçam e se renovem. Esse é justamente o cerne da questão aqui tratada. Os objetos culturais intercambiam estratégias, temáticas e estruturas. O aproveitamento da cultura superior de esquemas narrativos da Paraliteratura tem se revelado um fator de experimentação e desenvolvimento de novas técnicas narrativas. Ao mesmo tempo, a Paraliteratura tem se

⁹¹ Ibid. p.48.

beneficiado desse alargamento do seu campo devido ao aproveitamento que faz de materiais, estratégias e temáticas oriundos da alta cultura. De um e de outra, nasce um híbrido.

Apresentados os prós e os contras no que concerne à cultura de massa, o que me cabe é refletir sobre esses dois pólos que se apresentam como irreconciliáveis. Percebo o fenômeno da cultura de massa como heterogêneo em todas as suas instâncias. O medo que os críticos sentem de que esse tipo de cultura possa vir, em algum momento, a perverter a cultura popular ou degradar a alta cultura me parece, em alguns aspectos, bastante pueril. A cultura popular tem suas força e vitalidade advindas da diversidade étnica e da vivência dos povos. O temor da homogeneização cultural se desfaz nas formas de recepção e reaproveitamento de um tipo de cultura por outro, submetidos ao impulso gerador de suas matrizes. Acredito que dificilmente se atinja um processo de homogeneização cultural como o que é preconizado pela crítica conservadora. Os argumentos contra a cultura de massa são bem específicos, já a sua defesa apresenta uma fragilidade teórica, sendo mais fundamentada num otimismo crítico do fenômeno. Na verdade, temos dois esquemas ideológicos que se defrontam. Aos críticos que se posicionam contra a cultura de massa e suas manifestações, está associada uma série de conceitos e preconceitos. Dentre eles, está o medo da tecnologia e seus extremos que acabam com a individualidade; o medo da homogeneização da cultura, produzindo intelectos em série; condenação do lazer por oposição ao dever. Há ainda a crença na superioridade intelectual de alguns homens que têm acesso a um tipo de cultura tida como para poucos. Assim, acreditam que mantêm seu *status quo*. Têm o velho medo da degradação das artes e outras manifestações culturais ao sofrerem a invasão da cultura de massa; a necessidade de preservar valores e mitos. Como vimos, a cultura de massa é um mito do século XX, mas será que a imagem que o homem tem da cultura superior também não se tornou um mito? Talvez um estereótipo que deva ser conservado a qualquer custo? Herança feita de heranças, a cultura, apesar da barbárie que os críticos proclamam com a divulgação maciça dos meios de comunicação de produtos culturais acessíveis, continua a produzir obras de arte. Mais do que isso, começa a se valer das estratégias oferecidas pela indústria cultural para se disseminar em grande escala. Suas obras também começam a utilizar instrumentos oriundos da cultura de massa como ocorre com *El beso de la mujer araña*. Estamos vivenciando um processo extremamente dinâmico que se processa em todos os tipos de cultura. As obras híbridas nas quais predomina o impulso em direção à cultura superior e as obras nas quais predomina o impulso em direção à literatura de massa se apresentam, como alternativas, produtos desse

entrecruzamento globalizante que tanto pode pender para um lado como para o outro, tendo tanto uma como outra, um resultado que as torna inovadoras.

Em um primeiro momento, pensei em utilizar exclusivamente o aparato teórico fornecido pela semiótica para estabelecer teoricamente as características da obra paraliterária. Entretanto, trabalhar com essas áreas distintas utilizando o aparato apenas semiótico ou apenas teórico fornecido pela Literatura é problemático. Existe, porém, uma instância que pode ser abordada por ambas sem que cause maiores danos. Estou falando de questões sociológicas e ideológicas, que permitem elaborar uma leitura em dois níveis, abrangendo tanto a obra destinada ao grande público, quanto a que circula mais restritamente.

4 ANÁLISE DO ROMANCE *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA*⁹²

Em 1969, Manuel Puig publicou *Boquitas pintadas*, inaugurando no romance latino-americano uma etapa que se caracteriza pela apropriação da cultura de massa e da literatura de massa. Esse romance, cujo título foi tirado de uma música de Carlos Gardel, apresenta estrutura de folhetim e tem como epígrafe a cada capítulo versos de tango. Pode-se dizer que foi a primeira obra no continente a utilizar a cultura de massa como matéria-prima, abrindo espaço para uma série de experimentações caracterizadas pela deserearquização entre a alta cultura e a cultura massiva.

A partir daí, surge uma vertente dentro da literatura latino-americana que dará tratamento a esse tipo de material, gerando obras nas quais técnicas de reciclagem e reutilização se farão presentes. Essas obras, que aparecem entre 60-90, expressam o aceleramento da industrialização e o crescimento dos centros urbanos e junto com eles o surgimento de uma cultura urbana que necessita de expressão e espaço. Foi também o período das ditaduras em todo o continente e a produção desse período reflete, tanto por aquilo que denuncia, como sobre o que se cala, a situação desse período. Em Puig, temos o engajamento crítico, no *Beso de la mujer araña*, no entanto, as obras de outros autores como por exemplo, *Tia Julia e o escrivinhador*, de Mário Vargas Llosa, não se ocupam de aspectos políticos, preferindo o enfoque no pessoal e no privado, que dominará esse tipo de produção desse período. Até então, a chamada literatura do *boom* havia se ocupado de maneira expressiva daquilo que era popular. Através de suas obras buscava-se retratar toda uma cultura popular presente no continente de forma até um pouco exaustiva. Sem deixar de lado a cultura popular, o que essa nova vertente faz é aliá-la à cultura de massa. Não se trata simplesmente de um deslocamento dos pares opositivos: cultura popular *versus* cultura erudita ou clássica ou cultura massiva *versus* cultura de elite, mas da incorporação de um terceiro elemento como forma de retratar com maior fidelidade todo esse imaginário que surgia tendo como base o imaginário social das grandes cidades. Dessa forma, se instaura toda uma crítica à modernidade que passa pela assimilação dessa nova cultura, filha do desenvolvimento, que continua a conviver com o popular e com o erudito, formando uma nova configuração, talvez mais fiel à realidade do período. O que muda é justamente a maneira de olhar e encarar esse tipo de material: cultura e literatura de massa. A visão de cima, pertencente aos modernos, dá lugar ao olhar descentrado do pós-moderno. A cultura e a literatura de massas utilizadas por

⁹² PUIG, Manoel. *El beso de la mujer araña*. 2 ed. Barcelona: Seix Barral, 1979.

essas obras deixam claro que são tratadas como matéria-prima desprovida de rótulos. O que o olhar moderno definia como “cafona” ou “brega”, por se colocar sempre em um patamar acima daquilo que era apreciado pelo povo, passa a ser incorporado e explorado pelos seus aspectos que proporcionam elementos estéticos, críticos e ideológicos.

O fato de utilizar material reciclado da cultura e da literatura de massa não significa que as obras produzidas percam em qualidade estética ou promovam um “rebaixamento do código”, próprio da obra paraliterária. Ao contrário, são gerados textos sofisticados, uma vez que se é obrigado a buscar soluções estéticas para proceder essas apropriações, daí o caráter marcadamente experimental dessas obras.

Outro aspecto bastante interessante dessas obras é que conservam traços lúdicos acentuados. *Tia Julia e o Escrivinhador* coloca em cena as velhas novelas de rádio, tornando-as parodísticas de todo aquele contexto. A paródia desempenha um papel importante dentro desse tipo de literatura, na medida em que revela ângulos críticos com relação aos textos parodiados. Elementos paródicos são encontrados em *La ley del amor*. Seu retrato de um Estado totalitário transforma-se em um espelho que distorce nossa própria realidade, de forma caricatural, mostrando com lente de aumento, o que ela tem de grotesco, de arbitrário, mandos e desmandos com os quais nos acostumamos de tal forma que se tornam naturalizados e já não os percebemos mais.

A literatura de massa, tal como se apresenta no âmbito das obras híbridas é utilizada criticamente, descaracterizando aquele seu velho traço alienante e sendo refuncionalizada

O romance *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, relata o encontro entre dois presidiários em um cárcere de uma prisão argentina em plena ditadura. Molina, um homossexual, está preso por corrupção de menores; e Valentin é um preso político. Molina aguarda ansiosamente um indulto. Valentin está preso sem acusação formal e espera pela tortura, talvez a morte, pois não está disposto a revelar o nome dos integrantes do seu grupo revolucionário.

No espaço da cela, eles compartilham o dia-a-dia de um presídio. Para passar o tempo, durante a noite, Molina conta velhos filmes. Esses servem de tópico para discussões entre ambos. Molina foi aparentemente chantageado pelo diretor da penitenciária que, em troca de sua liberdade, exige que consiga informações sobre o grupo o qual Valentin integra. O diretor do presídio e Molina montam uma estratégia para ganhar a confiança de Valentin. Primeiro tentam enfraquecê-lo com comida envenenada. Ele se torna dependente de Molina e fica

agradecido. Depois Molina reparte com ele os mantimentos que supostamente a mãe vem lhe trazer, mas que, na verdade, são fornecidos pelo diretor do presídio na tentativa de justificar as saídas de Molina para fazer os relatórios acerca da obtenção de informações. Molina mantém-se como que caminhando em um fino fio de espada. Nada revela sobre Valentin, mas também não contraria o diretor, mantendo-o sempre na expectativa de que está na iminência de descobrir algo importante.

Impaciente pela demora em obter resultados, o diretor chama Molina e diz-lhe que explique a Valentin que conseguiu o indulto e será posto em liberdade. Essa manobra tem como propósito, uma vez adquirida a confiança do revolucionário, fazê-lo revelar alguma coisa. As pessoas tornam-se sensíveis na iminência de uma separação, ainda mais nas circunstâncias de Valentin.

A ligação entre os presos se torna mais íntima. Eles mantêm relações sexuais. O diretor decide, de fato, soltar Molina. Está certo de que Valentin passará uma mensagem para o seu grupo utilizando seu colega de cela. Valentin pede que Molina entre em contato com os outros revolucionários, pois quer transmitir um plano de ação. Molina tem muito medo de se envolver, mas, no momento de ser solto, acaba cedendo. Valentin lhe ensina como entrar em contato com o grupo.

Uma vez em liberdade, Molina é seguido pelos agentes da repressão. Suas ligações telefônicas são grampeadas, todos seus passos vigiados. Seguindo as instruções de Valentin, Molina, utilizando um telefone público, faz contato com o grupo e marca um encontro. Nesse encontro, que não chega a se concretizar, no momento de estabelecer o contato, Molina é morto. Na prisão, Valentin está morrendo, depois de ter sido brutalmente torturado. Ele delira e mergulha em um sono provocado pela morfina ou em sua própria morte.

O romance que tem como enredo da história anteriormente resumida é que pretendo, agora, examinar a fim de delinear a presença do sujeito articulador. O texto apresenta um material híbrido bastante interessante: diálogos entre as personagens são permeados pela presença de narrativas fílmicas e notas de rodapé. Além disso, há presença também de uma disposição gráfica característica do texto teatral, de relatórios de investigação, de uma letra de bolero e de fluxo contínuo de consciência. Entre um filme e outro, aspectos da vida de Molina e Valentin vão sendo contados e discutidos criando um primeiro nível de discurso que

se configura no texto como o plano da realidade. O leitor transita de um plano a outro, integrando-se numa rotina textual que garante a linearidade. A passagem de um plano a outro é preparada por meio dos diálogos entre as personagens. Essa técnica acaba por aproximar um plano do outro, criando um texto híbrido e, ao mesmo tempo, homogêneo, dada a interpenetração de técnicas narrativas que ocorrem em determinadas partes. Essa heterogeneidade integra aquilo que é imaginário, a força das imagens e velhos clichês do cinema numa forma que é nova. Cada filme contribui com algumas características de cunho ideológico para a imagem das personagens, especialmente Molina, dotando-as de maior complexidade e, ao mesmo tempo, tornando-as emblemáticas. O primeiro filme, *A mulher pantera*, dá início ao romance. Aos poucos, nos inteiramos, pelos diálogos, do fato de as personagens estarem presas: Molina, condenado a 8 anos por corrupção de menores, e Valentin, na condição de preso político, ainda sem acusação formal, aguardando indefinidamente seu destino. Esse primeiro filme contribui para a formação do estereótipo hollywoodiano da personagem Molina e, ao mesmo tempo, apresenta a primeira grande oposição entre os papéis masculino e feminino. Irena, a heroína do filme contado por Molina, encarna o pólo da natureza, o herói, o pólo da cultura. A mesma situação é desdobrada dentro da cela com Molina no lugar da heroína, e Valentin no lugar do pretendente da mulher pantera. No filme, a personagem principal é descrita como tendo

(...) una carita un poco de gata, la nariz chica, respingada, el corte de la cara es...más redondo que ovalado, la frente ancha, los cachetes también grandes pero que después se van para bajo en punta, como los gatos. Los ojos son claros, seguro casi seguro que verdes⁹³.

No filme, o pretendente da mulher-pantera é um arquiteto, um bom moço, um intelectual, que tenta ajudá-la, encaminhando-a para um psicanalista. Logo depois os dois se casam, mas não conseguem consumir o casamento pelo medo absurdo que ela sente de ser beijada e se transformar em pantera. A fonte que, supostamente, dá origem à mulher pantera é uma velha lenda da Transilvânia. Conta-se que, durante as Cruzadas, os homens abandonavam as aldeias para lutar e, com elas, as mulheres e as crianças. No inverno, quem vivia nessas aldeias passava fome e sofrendo, muitas vezes, ataques de feras famintas, que deixavam o bosque em busca de alimento. Numa dessas aldeias, as mulheres passavam fome,

⁹³ Ibid., p. 9.

e, numa noite, o diabo apareceu em companhia de uma pantera e chamou a mulher mais corajosa da aldeia. Ela foi. Ele propôs, então, um pacto com a mulher, em troca de todo o alimento que a aldeia precisava. Depois disso, começaram a nascer na aldeia mulheres que se transformavam em panteras ao serem beijadas. A heroína do filme teme ser uma dessas mulheres.

Irena, a protagonista, é uma mulher frágil e submissa, atormentada pelo medo do desconhecido que mora dentro de si mesma. O filme ensina que a fera, dentro da mulher, jamais deve ser despertada. É necessário manter a mulher submissa para que tal fera não surja e devore o homem, tal como a mulher pantera faz com o psicanalista que, ao tentar curá-la e mostrar que tudo não passava de uma grande fantasia, dá-lhe o beijo fatal.

Desse filme, é interessante destacar o aspecto de submissão da mulher ao homem, que é algo profundamente entranhado na personagem Molina. Na seqüência da narrativa, Valentin desconstrói os comportamentos das personagens do filme, fazendo uma leitura psicanalítica. Também é relevante perceber a identificação de Molina com a estrela do filme. Conversando com Molina, Valentin pergunta com quem ele se identifica no filme: “Con Irena, qué te crees. Es la protagonista, pedazo de pavo. Yo siempre con la heroína”. Essa identificação com as heroínas vai se mostrar determinante para o destino de Molina. Esse filme marca também a entrada da repressão, no caso, interna como tema do livro. O que é muito reprimido pode vir, quando aflora, na forma de força incontrolável, como o animal, que representa o mundo dos instintos. O fragmento fílmico introduz a ideologia patriarcal que, por meio da figura da heroína e da posterior identificação de Molina com esta, será alvo do questionamento de Valentin. Vale lembrar que Molina se identifica com uma imagem estereotipada de mulher, que era veiculada pelo cinema e assimilada por ele de maneira acrítica. A introdução dessa narrativa é um recurso para estabelecer a base dos questionamentos e das discussões que se desenvolverão ao longo do livro. As posições ideológicas que ela transmite e a plena adesão de Molina mostram que tal fragmento interdisciplinar é fundamental para a estrutura da narrativa.

O patriarcado separa bem os sexos. Homem e mulher sofrem os efeitos dessa separação através da distribuição de papéis. Quando ocorre a interiorização desta ideologia, tudo acaba por ser contaminado, inclusive a escritura. Essa política sexual binária aparece em todas áreas e se dá pela produção de modelos de opressão e discriminação.

Uma das mais importantes críticas feministas da Escola Francesa, Hélène Cixious⁹⁴, chegou a relacionar as oposições binárias que caracterizam o patriarcado. Trata-se de uma hierarquia na qual o termo *feminino* é visto como uma instância da negatividade, desprovida de poder. Os pares opositivos, respectivamente masculino e feminino, de que fala Toril Moi, são os seguintes: atividade/passividade, cultura/natureza, pai/mãe, cabeça/emoções, inteligência/sensibilidade e logos/pathos. Em todos eles, o primeiro termo se refere sempre ao masculino.

A representação patriarcal alimenta estereótipos dos papéis, tanto masculino quanto feminino. O estereótipo é uma forma particular, elementar, caricatural da imagem (conforme postulam Brunel e Crevel, em seu *Précis de Littérature Comparée*⁹⁵). Ainda segundo esses autores, o estereótipo não aparece como signo, mas como um sinal, que remete a uma única representação possível, pois o estereótipo é monomorfo e monossêmico e mais:

Il serait plus juste alors de dire (et de manière plus simple que celle vient d'être utilisée) que le stéréotype délivre, en fait, un message "essenciel", que ce figurable diffuse une figure essentielle, primordiale, première et dernière. S'il l'on fait réflexion sur la production du stéréotype, on s'aperçoit qu'il obéit à un processus simple de fabrication: la confusion de l'attribut et de l'essentiel redant possible l'extrapolation constante du particulier au general, du singulier au collectif.

O uso do estereótipo é característica da literatura de massa desde o século XIX. Ao se identificar com as heroínas dos filmes, Molina está, em última análise, se identificando com um determinado estereótipo, de cunho patriarcal, difundido pelo cinema. Os filmes contados vão completando o quadro desse estereótipo assimilado acriticamente pela personagem.

Do ponto de vista técnico, o sujeito articulador dá início à narrativa utilizando um fragmento da cultura de massa como meio de garantir a atenção do leitor: gratificá-lo com o prazer que esse tipo de cultura proporciona. Em *A retórica da ficção*⁹⁶, Wayne Booth, no capítulo intitulado "Emoções, Crenças e Objetividade do leitor", discorre acerca das motivações que levam o leitor a continuar lendo, a não abandonar a leitura. O autor ensina

⁹⁴ CIXOUS, Hélène. APUD. MOI, Toril. **Sexual/textual politics**. London. 1985, p. 102.

⁹⁵ BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves. **Précis de littérature comparée**. Paris: Presses Universitaires de France, 1989, p. 139.

⁹⁶ BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980, p. 140-141.

que os valores que nos interessam, como leitores, são suscetíveis de manipulação técnica e, grosso modo, podem ser divididos em três espécies:

(1) Intelectual ou cognitivo: sentimos ou podemos ser levados a sentir forte curiosidade intelectual em relação aos “factos”, à verdadeira interpretação, às verdadeiras razões, às verdadeiras origens, aos verdadeiros motivos ou à verdade sobre a própria vida. (2) Qualitativos: temos, ou podemos ser levados a ter, um forte desejo de ver completada qualquer forma ou padrão e de experimentar o continuado desenvolvimento de qualidades de qualquer tipo. Poderíamos chamar a isto “estético” se, ao fazê-lo, não sugerisse uma forma literária usando este interesse seria, necessariamente, de maior valor artístico que outra baseada em interesses diferentes. (3) Prático: temos, ou podemos ser levados a ter, um forte desejo de assistir ao sucesso ou malogro dos que amamos ou odiamos, admiramos ou detestamos, ou podemos ser levados a esperar ou recear uma alteração na qualidade de um personagem.

O fragmento fílmico é um recurso técnico para “fisgar” o leitor que, nesse caso, quer saber mais a respeito dos fatos apresentados. O leitor continua lendo, pois teve seu interesse despertado pela história da mulher pantera. A narrativa fílmica, atraente e exótica, aparece em primeiro plano, em contrastes com fragmentos da realidade da cela, que aos poucos vai se desenhando na frente do leitor. O fragmento fílmico também termina da forma usual empregada pelos folhetins: Irena entra com o pretendente numa loja que vende pássaros, e os animais enlouquecem de medo dentro das gaiolas, causando um enorme alvoroço. Os dois saem, Irena se despede, ele volta para dentro da loja, e os pássaros retomam a calma habitual. As perguntas do leitor acerca do incidente ficam em suspenso até o próximo fragmento. Nesta primeira parte do filme, há elementos do fantástico que vão aos poucos caracterizando a heroína. Ela é estranha, veio dos bosques misteriosos da Transilvânia, terra do Conde Drácula e dos ciganos, um halo mítico envolve essa procedência. Todas informações fornecidas sobre Irena levam o leitor a se preparar para a presença do fantástico no seio da narrativa. O próprio clima que Molina descreve (um inverno) e o tom em que narra despertam no leitor a expectativa pelo inusitado. Os recursos próprios de um filme, traduzidos pelas eficientes descrições de Molina, por meio de sugestões de imagens, aliados aos recursos próprios da narração, tomando emprestado a maneira de suspender a narrativa originada dos folhetins e filmes seriados, contribuem, todos juntos, para o efeito final que é o de fazer o leitor ter vontade de continuar lendo.

O exemplo acima mostra como se dá a apropriação das técnicas de literatura de massa pela literatura culta. Essa é apenas uma das formas empregadas, e ela se mostra muito eficaz, pois conjuga uma área na qual o que predomina é a imagem do narrado com a técnica da narração própria do objeto literário. A imagem se faz presente de duas formas: pela descrição e pela evocação. Um elemento essencial é a memória fílmica do leitor, que seleciona, no já visto anteriormente, aquilo que é descrito agora.

No capítulo 3, temos o início do segundo filme. A ação transcorre em Paris, durante a ocupação nazista. Trata-se de uma velha propaganda de guerra pró-nazismo. A trama, uma história de amor entre uma cantora francesa e o chefe da espionagem alemã, serve de pretexto para uma discussão de valores entre Valentin e Molina. Os vilões dessa história são os judeus, descritos por Molina de forma estereotipada: “cara de asesino, medio bizco, cara entre de retardado y de criminal”. Valentin classifica o filme de imundície. Molina vê apenas o belo, considerando-o uma obra de arte. É a demonstração de uma escala de valores, baseada, para Valentin, numa visão da história e, para Molina, na sua escala de valores pessoais. Para Molina, o belo está acima de qualquer coisa, é o belo absoluto. O filme serve ainda como desculpa para que Molina fale do amor que tem por um garçom. No filme, a heroína, com quem Molina se identifica, é descrita da seguinte forma: “Es como una diosa, y al mismo una mujer fragilísima, que tiembla de miedo”⁹⁷. Essa forma de ver a mulher é idealizada e alicerçada pela ideologia patriarcal.

No capítulo 3, há uma nota de rodapé apresentando uma resenha sobre as teorias de origem da homossexualidade. Essa nota está ligada por meio de um asterisco a uma fala de Valentin, na qual ele declara saber muito pouco sobre das inclinações de Molina. A nota fende o texto em duas metades. A primeira composta pelos diálogos, e a segunda pela própria nota. Sua linguagem se contrapõe ao coloquialismo anterior, pois adota a imparcialidade e a distância da linguagem científica. Além disso, ela é responsável por marcas do sujeito articulador, que interfere na narrativa e soma fontes de informação dotadas de reconhecida autoridade, dado que a nota se propõe a resumir teorias científicas sobre o assunto. A introdução dessa nota revela preocupação com o leitor, e a sua presença e o seu conteúdo conduzem-no a um certo sentido de leitura, isto é, elaboram e constroem uma manipulação. Desse modo, se instaura uma certa posição ideológica. O leitor segue o raciocínio

⁹⁷ PUIG, Manoel. **El beso de la mujer araña**. 2 ed. Barcelona: Seix Barral, 1979.

estabelecido, e não há espaço para contestação, uma vez que a nota expõe teorias científicas e as refuta, ou seja, desfaz idéias errôneas sobre a homossexualidade e níveis hormonais, sexualidade e hereditariedade, concluindo, por fim, que tal comportamento depende de condicionamento psicológico, sem base naquilo que se pode provar ou comprovar fisicamente. Para ser mais precisa, o sujeito articulador arquiteta, de dentro do discurso científico, um percurso que desautoriza o próprio discurso e retira a autoridade da Ciência, utilizando para isso os argumentos fornecidos também por ela, e torna, assim, irônica essa estratégia. A marca dessa subjetividade que se manifesta através da ironia é pertencente ao sujeito articulador.

O fragmento textual do plano da realidade coloca uma questão discutida pelas personagens: O que é ser homem? A leitura desse diálogo pode ser entrelaçada à leitura da nota de rodapé, pela sua disposição gráfica. Disso resulta um outro nível de leitura. A leitura como processo linear pode ser aqui rompida, abrindo espaço para a atuação do sujeito articulador. Ele manipula o texto pela contraposição entre os modelos de masculinidade propostos por Molina e Valentin e pelo texto científico. A principal função do sujeito articulador nesse capítulo não é, como se poderia pensar, encontrar uma resposta absoluta ou totalizadora, é sim problematizar uma questão. A ciência não tem como estabelecer o que é, em termos concretos, ser homossexual. Tampouco Molina e Valentin, que fazem formulações conforme suas idealizações individuais, conseguem conceituar o que é ser homem. Ao colocar, lado a lado esses diferentes fragmentos textuais, o sujeito articulador deixa ao leitor a opção de concluir ou não o raciocínio sobre o que foi problematizado. O resultado desse raciocínio poderia ser que, por mais que se tente estabelecer um parâmetro para definir determinada orientação sexual, essa acaba por ser inapreensível, fugindo a categorizações e definições fechadas.

O processo de identificação-projeção de Molina com as estrelas de cinema tem sua origem em um mito divinizador, que é o amor. Em seu livro *As estrelas de cinema*⁹⁸, Edgar Morin aponta tal mito como atributo da estrela e do herói:

Os heróis dos filmes assumem e glorificam o mito do amor. Depuram-no das escórias da vida cotidiana e desenvolvem-no. Amorosos e amorosas reinam no

⁹⁸MORIN, Edgar. **As estrelas de cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p.35.

écran, fixam em si a magia do amor, investem os seus intérpretes com virtudes divinizadoras; são feitos para amar e serem amados, e absorvem esse imenso élan afetivo que é a participação do espectador no filme.

Morin fala da experiência do homem primitivo com seu duplo, que é visto e reconhecido como algo exterior. A consciência de que o eu tem um outro vem da observação das sombras, do reflexo na água. Aponta ainda o estágio civilizatório em que vivemos como uma fase na qual o duplo se fundiu ao eu, tornou-se persona, o papel que desempenhamos frente aos outros⁹⁹:

A dualidade é, por fim, interiorizada: é diálogo com a nossa alma, a nossa consciência. Ao contrário, a estrela vê ressuscitar, separar-se de si e desdobrar-se o duplo arcaico; a sua origem de écran, a sua própria imagem, onnipresente, fascinante, refulgente. Como acontece com seus admiradores, a estrela é subjugada por esta imagem em sobre-impressão na pessoa real.

A estrela tem seu duplo projetado na tela, Molina se identifica e vive essa projeção glamourizada. O processo de identificação-projeção do admirador para com a estrela de cinema alimenta determinados sonhos. Morin explica que o sonho¹⁰⁰

diferentemente da tragédia ideal de Aristóteles, não nos purifica verdadeiramente dos nossos fantasmas, mas trai a sua presença obsidiante do mesmo modo, só parcialmente as estrelas provocam catarsis e mantêm fantasmas que queriam, mas não podem libertar-se em atos.

Embora não tenham como atingir a liberdade, esses sonhos se refletem no comportamento dos admiradores, podendo inclusive se transformar numa obsessão. Copiar os gestos e o vestuário de uma atriz são imitações comuns entre os fãs. Morin chama esse comportamento de “mimetismo de apropriação”. A identificação com determinado modelo pode orientar também comportamentos da alma, afetando, de forma decisiva a personalidade do fã. Edgar Morin explica como isso se dá¹⁰¹:

⁹⁹ Ibid., p. 52.

¹⁰⁰ Ibid., p. 97-98.

¹⁰¹ Ibid., p. 102.

O que é a personalidade? Simultaneamente mito e realidade. Cada um tem a sua personalidade mas cada um vive o mito da sua personalidade. Por outras palavras, cada um fabrica para si uma personalidade de confecção, que num sentido é o contrário da personalidade autêntica, mas também o intermediário através do qual se chega à verdadeira personalidade. A personalidade é uma máscara, mas permite ouvir a nossa voz, como a máscara do teatro antigo. E é a estrela que dá a imagem e o modelo desta máscara e deste disfarce; nós integramo-la no nosso personagem, assimilamo-la a nossa própria pessoa.

No caso de Molina, temos a personagem que assimila aspectos de outra personagem: o duplo mimético e parcial de um outro duplo depurado. O que acontece com Molina é o ato de projeção de uma vida imaginária que se transforma, transfigura-se através de um grande gesto, uma prova de amor, num ato real e definitivo. Através desse ato, ele transcende a esfera do meramente humano, tocando o próprio mito do amor. O mundo imaginário, o mundo do sonho concretiza-se no mundo real, trazendo sua majestade e sua grandeza. Em um momento puramente dialético, a imaginação contamina o real, transformando o real em sonho. Para Molina, é o sonho concretizado, um sonho dotado da grandiosidade trágica e bela que acompanha os verdadeiros heróis e especialmente as heroínas que tanto adorava.

O quarto capítulo inicia com o filme que Molina está contando a Valentin. Pela descrição de um jardim, Valentin identifica o filme como feito na Alemanha. Este fato arranca de Molina o comentário de que entender de jardins “é coisa de mulher”. Essa marca lingüística, traída pela expressão, mostra a hierarquia de valores da personagem. O interesse de Molina pelo filme é puramente estético, Valentin o vê como documento de uma época. A discussão entre os dois se dá no sentido do uso que Molina faz dos filmes, uma forma de escapar da realidade que o cerca com a finalidade de não enlouquecer. Valentin argumenta que essa forma de alienação pode ser perigosa como uma droga. Esse diálogo integra completamente o fragmento fílmico na narrativa, na medida em que as personagens passam a interagir com ele. O sujeito articulador usa o material ideológico (o filme sobre o nazismo) de forma também ideológica. O contraste entre o mundo virtual e o mundo real mostra mais semelhanças do que diferenças. Os contextos se assemelham, se aparentam. Há um Estado repressor e seus opositores. É um mundo maniqueísta, onde não existe lugar para um meio-termo, situação essa vivida por Molina e Valentin na pele. A maneira de encarar o filme, esteticamente no caso de Molina, criticamente no caso de Valentin, provoca no leitor dois tipos de reação. A leitura se bifurca também. A argumentação de Valentin é racional. Distanciado no tempo, o nazismo coloca em jogo uma perspectiva histórica, que é

problematizada. Pelo confronto com o contexto no qual se inserem as personagens, pode-se constatar uma aproximação entre nazismo e repressão, que se dá no nível da representação, num jogo textual que envolve o particular e o geral, o presente e o passado. Ocorre no nível da leitura, um tipo de duplicação que se constitui pela natureza ficcional, tomando por base um contexto real. A tendência do leitor médio é seguir o raciocínio lógico de Valentin, se inclinando num determinado sentido. Aí reside o processo desenvolvido pelo sujeito articulador, um manipulador de sentidos.

Inserido no diálogo, por meio de um asterisco, temos nesse capítulo uma nota de rodapé, que inicia da seguinte forma: “Servicio publicitario de los estudios Tobis-Berlín, destinado a los exhibidores internacionales de sus películas, referente a la superproducción ‘Destino’ (páginas centrales)”. Trata-se de um texto publicitário que descreve a chegada de Leni, a heroína, na Alemanha, onde vai filmar, ou seja, uma nota cuja linguagem se apresenta em outro nível discursivo, dada a sua natureza, pois imita, em parte, as notas produzidas à época pelas produtoras. Sobre uma ficção (o romance) , acrescenta-se uma ficção (o filme), e sobre esta se cria outra ficção (a nota). Essa é uma construção conhecida como “mise en abîme”. Além de exercer uma função narrativa, pois detalhes não referidos por Molina ao contar o filme surgem no texto, dando andamento à história, há a ideologia nazista, que discute o papel da mulher:

(...)la misión de ella es ser hermosa y traer hijos al mundo. Una mujer que dio cinco hijos al Volk, dio más que la más notable jurista del mundo. No hay lugar para la mujer política en el mundo ideológico del Nacional Socialismo, puesto que lleva a la mujer a la esfera parlamentaria, donde desmerece, significa robarle su dignidad.¹⁰²

A ideologia patriarcal que permeia o Terceiro Reich se encontra presente na sociedade capitalista e ainda no pensamento de esquerda.

Ausente como personagem, a mulher está presente de forma marcante no romance de Puig. Mas que mulher é essa? As três personagens femininas citadas: a mãe de Molina, Inês (a subversiva companheira) e Marta (a amada de Valentin), constituem-se através da visão dos personagens masculinos. Da mãe de Molina, não se sabe sequer o nome. É uma função: a

¹⁰² PUIG, Manoel. **El beso de la mujer araña**. 2 ed. Barcelona: Seix Barral, 1979, p. 89.

mãe. Já Marta marca as contradições internas de Valentin. Apesar de marxista convicto, a mulher que lhe domina os sentimentos pertence à alta sociedade. A linguagem tende a construir aquilo que é representado, e a representação da mulher nos filmes, quando não é um clichê romântico, é um simulacro estereotipado. Tomando por base modelos burgueses, esse tipo de representação constituirá um padrão a ser imitado por Molina. O que sabemos da subjetividade dessa personagem é aquilo que ela estabelece através de seu discurso. Molina refere-se a si mesmo como mulher. De acordo com Benveniste, o resultado desse ato enunciativo, que se apresenta como de auto-identificação, se dá por meio da linguagem, em termos de uma definição da subjetividade, e é a própria constituição do sujeito falante:

– *¿Sos un señor burgués en el fondo, entonces?*

– *Una señora burguesa. (p. 50)*¹⁰³

– *Y a la semana siguiente fui sola al restaurant.*

– *¿Sóla?*

– *Sí, perdoname, pero cuando hablo de él no me siento hombre.*¹⁰⁴

Entretanto, esse estabelecimento do sujeito feminino não é algo estável ou fixo no decorrer da narrativa. Em outro momento, sua posição de personagem excêntrica ficará clara, ao criticar, ao mesmo tempo, tanto homens como mulheres, colocando-se numa posição “de fora”, como não participante de nem de uma nem de outra orientação sexual: “– No seas celoso, no se le puede hablar a un hombre de otro hombre que ya se pone imposible, en eso ustedes son igual que las mujeres”¹⁰⁵.

Em outros trechos, a orientação sexual aparece como assumida:

– *¿Cómo te trataron?*

– *Nada, como puto, como siempre.*¹⁰⁶

¹⁰³ Ibid., p. 50.

¹⁰⁴ Ibid., p. 69.

¹⁰⁵ Ibid., p. 65.

¹⁰⁶ Ibid., p. 92.

Também ocorre um apagamento nas fronteiras entre os sexos como se não fosse muito claro para a personagem de que forma deve se representar:

–Pero vos... no has tenido buenos amigos, que también te importaron mucho?

– Sí, pero mirá, mis amigos han sido siempre...putazos, como yo, y nosotros entre nosotros, ¿como decirte? no nos tenemos demasiada confianza, porque nos sabemos muy...medrosos, flojos. Y siempre lo que estamos esperando... es la amistad, o lo que sea, de alguien más serio, de un hombre, claro. Y eso nunca puede ser, porque un hombre lo que quiere es una mujer.

– ¿Y todos los homosexuales son así?

– No, hay otros que se enamoran entre ellos. Yo y mis amigas somos mujer. Esos jueguitos no nos gustan, esas son cosas de homosexuales. Nosotras somos mujeres normales que nos acostamos con hombres.¹⁰⁷

O texto problematiza a questão da representação sexual, mostrando sua instabilidade. Para tanto, utiliza a questão da cultura de massa na formação do imaginário de Molina. A cultura de massa, introduzida na narrativa por meio dos filmes e letras de bolero, desempenha, num primeiro momento, a função de lazer para as personagens, servindo para o leitor como uma forma de estímulo à leitura, pois, à maneira dos velhos filmes seriados, é interrompida em momentos críticos, prendendo o leitor pela curiosidade. Entretanto, seus valores patriarcais são assimilados em comportamentos e gestos. Enquanto narrativa exemplar, a história de Molina, seu comportamento e sua morte mostram que, quando utilizados acriticamente, esses valores acabam por mascarar a leitura que a personagem faz da realidade, transfigurando o real em simulacro, encarando-o como objeto estético e acabado, que exige, portanto, um fechamento estético e hermenêutico que confirme essa leitura: a morte de Molina.

No filme, a heroína passa a colaborar com os nazistas. Já no plano da realidade narrativa, do fragmento estruturador do texto, na cela onde estão Valentin e Molina, este último alimenta-se de comida envenenada e passa mal. Leni trai. Molina trai. O paralelo se torna mais claro adiante, e os pontos de contato entre o filme narrado por Molina e a realidade da repressão argentina tornam-se mais estreitos. Na pós-modernidade, de acordo com Linda

¹⁰⁷ Ibid., p.207.

Hutcheon¹⁰⁸, a história é vista como intertexto. A Literatura recorre à história da mesma forma que recorreria a qualquer outro tipo de texto. O que temos, no fragmento em questão, é um falso documento (a nota) dentro de uma metaficção historiográfica (o filme), que, por sua vez, está dentro de outra metaficção (o romance). Tal estratégia do sujeito articulador tem como objetivo o confronto entre dois discursos, contextos históricos que se aproximam e se afastam. A metaficção historiográfica deixa claro o seu caráter fictício, mas trabalha com a história. Suas personagens adquirem uma dimensão diferenciada, na qual a experiência individual se torna fonte da história pública. Os destinos de Leni e Molina se confundem em um mesmo final. O papel do sujeito articulador se torna aqui mais claro. Além de Molina, só o sujeito articulador tem acesso a detalhes do filme, e são esses os detalhes narrados na nota, mostrando que há uma presença, uma subjetividade que se expressa e tem por meta levantar alguns paralelos e problematizar algumas questões, como, por exemplo, o que leva o oprimido a cooperar com o opressor. As questões propostas são de cunho ideológico.

A nota de rodapé é utilizada com diferentes finalidades. A primeira é uma estratégia narrativa para contar, com maiores detalhes, o filme que Molina relata a Valentin. A segunda finalidade tem a ver com a reflexão anterior, que ficou em aberto, sobre o papel da mulher, agora amplificado pela questão dos governos totalitários. A terceira, está ligada ao perfil de Leni, uma estrela com a qual Molina se identifica completamente, guiado apenas pelo estereótipo da mulher que assimilou e assumiu. Essa nota marca também a presença de uma subjetividade que tem pleno acesso ao filme e é estranha à consciência de Molina. A inserção dessa nota é feita pelo sujeito articulador tendo em vista alimentar a discussão anterior de dentro da narrativa, isentando-se, no entanto, de apresentar qualquer posição definitiva.

Leni, levando adiante o papel de espiã junto à Resistência Francesa, trabalhando para os nazistas, acaba morrendo com um tiro nas costas. Morre por amor e não por suas convicções. Esse filme é importante porque suscitará uma situação análoga no nível da camada textual tida como a realidade. O texto funciona como uma antecipação do que ocorrerá com Molina ao sair do presídio. O papel do sujeito articulador tornar-se-á mais claro ao longo da narrativa, quando os presos encontrarem cada um seu destino – palavra essa que, por sinal, é o nome do filme estrelado por Leni na Alemanha.

¹⁰⁸ HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-moderno: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1987, p.185.

Um diálogo, no qual Molina tenta captar a atenção de Valentin sem sucesso, abre o quinto capítulo. Novamente, utiliza-se o asterisco para remeter a uma nota de rodapé. Nessa nota de cunho científico são arroladas as interpretações que o vulgo faz sobre as causas da homossexualidade. O texto dirige-se ao leitor e tem como objetivo desfazer pré-conceitos arraigados e dar-lhe maior amplitude na compreensão da personagem Molina. São transmitidas informações que não teriam como fazer parte da estrutura narrativa, dada a sua natureza e a conformação psicológica das personagens. O recurso encontrado pelo sujeito articulador é colocar fora do universo narrativo subsídios para o leitor estabelecer, através daquilo que lhe é dado, uma determinada linha de raciocínio. Esse raciocínio, quando estabelecido pelo leitor, deixa antever um caráter ideológico, próprio do efeito da atuação do sujeito articulador. Essa nota marca novamente o traço irônico desse articulador que se insere na narrativa e passa a fazer com que um texto científico, um texto que tem determinada autoridade sobre o leitor, seja subvertido na medida em que mostra que a própria Ciência não tem nada concreto sobre a natureza e origem da homossexualidade.

A mudança seguinte, dentro do capítulo, é de ordem discursiva e gráfica. Ela delimita um espaço textual diferenciado dentro da narrativa. Molina se propõe a recordar um filme lindo enquanto se restabelece da comida envenenada. O âmbito da memória circunscreve-se no texto pelo uso do itálico, que marca o fluxo de consciência da personagem. O filme que Molina conta a si mesmo questiona o valor das aparências e coloca o amor como uma instância acima de qualquer coisa. Uma empregada doméstica muito feia apaixonou-se por um jovem extremamente belo, que está noivo. O jovem vai para a guerra e volta com o rosto deformado por uma cicatriz, entra em depressão, rompe o noivado e, por uma questão de identificação, aproxima-se da empregada. Ambos apaixonam-se, e isso se dá apenas pelas suas qualidades de alma. O filme acaba em casamento.

O significado da inserção desse filme tem relação com as discussões anteriores e com os valores de Molina, mais especificamente com a questão estética, do belo como valor absoluto. Na primeira parte da narração do filme, Molina se questiona sobre o que torna um rosto belo, ou seja, questiona a própria substância do belo, seu mecanismo mais secreto. No entanto, esse questionamento não se dá em um nível consciente, pois, junto ao belo, está mais uma vez, o amor idealizado, perfeito: “Qué es lo que hace linda una cara? Por qué dan ganas

de acariciarla a una cara linda? Por qué me dan ganas de siempre tenerla cerca de una cara linda y acariciarla y darle besos?”¹⁰⁹

Esse fragmento é cortado por um diálogo entre os prisioneiros, no qual o idealismo de Valentin é expresso de maneira brusca pela desqualificação da fala do seu interlocutor. O objetivo do sujeito articulador é criar um contraste entre os delicados sentimentos e a beleza interna do mundo de Molina, e a brutalidade da situação que está vivenciando. As personagens, cada uma a seu modo, têm um eixo central: em Molina, um conceito de belo caricatural assimilado da ideologia patriarcal e que se expressa por elementos advindos da cultura de massa, e Valentin com seu idealismo de esquerda. Entretanto, esses eixos não restringem seus comportamentos, não os cristaliza ou os torna rígidos. Há um embate marcado por discussão e agressão verbal, mas, ao mesmo tempo, um movimento em direção à humanização das personagens. Isso pode ser observado, no capítulo 6, quando Valentin ingere a comida envenenada, e Molina desvela-se em cuidados. A primeira manifestação dessa atenção especial é o filme que Molina escolhe para contar a Valentin para que esqueça a dor e se distraía. Não é um filme da predileção de Molina: “– É de esas películas que les gustan a los hombres, por eso te la cuento, que estás enfermo” .

O filme conta a história de um rapaz, filho de um rico fazendeiro latino-americano, que abandona as corridas e volta a seu país para se juntar aos revolucionários. Esse filme é interessante pela projeção de alguns aspectos da vida de Valentin. Como o galã do filme, também Valentin pertence a uma família abastada, das que têm um sobrenome a zelar. Seus pais também estão separados. O galã volta a seu país e se junta aos revolucionários que raptaram seu pai. Valentin faz parte da resistência contra a ditadura. O capítulo 6 apresenta quatro diferentes recursos utilizados pelo sujeito articulador: o diálogo, o filme, a nota de rodapé, o espaço da memória. Entre um diálogo e outro, está inserido um fragmento com detalhes do filme que Molina está contando. Para Valentin, Molina resume rapidamente a história. Surge, entretanto, no texto um outro tipo de fragmento, que se destaca do corpo da narrativa por ser apresentado em itálico, possivelmente pertencente à memória de Molina, no qual são fornecidos detalhes sobre o filme. A origem desse fragmento não pode ser totalmente determinada. Se formos fazer um juízo em função de passagens paralelas da mesma obra, o trecho pode pertencer a um fluxo de consciência do personagem Molina, o que não tem como

¹⁰⁹ PUIG, Manoel. **El beso de la mujer araña**. 2 ed. Barcelona: Seix Barral, 1979, p. 109.

ser comprovado. O trecho em questão pode simplesmente ser uma manipulação do sujeito articulador, pois aspectos da trama que são revelados deixam a descoberto outras facetas do herói do filme. Esse deixa de ser um herói monolítico, surgem contradições em seu comportamento. O que segue esse fragmento é um diálogo entre os presos sobre a saúde de Valentin. Por meio de um asterisco, insere-se outro fragmento de origem psicanalítica, que tem como tema os estudos desenvolvidos por Freud e seus seguidores sobre repressão dos instintos e Complexo de Édipo. Esse trecho aponta para a origem da homossexualidade como uma das possibilidades de saída do conflito em que o menino se vê envolvido no Complexo de Édipo. O diálogo que dá continuidade a essa nota faz referência à mãe de Molina, que está doente e que não pode vir trazer provisões para o filho. Também a mãe de Valentin é referida em diálogo anterior dentro do mesmo capítulo. Os fragmentos, vistos como um todo, mostram diferentes ângulos da temática mãe/Complexo de Édipo/homossexualidade. De forma analógica, eles se complementam. Há o distanciamento entre Valentin e a mãe, a solidariedade da mãe de Molina, o Complexo de Édipo que marca o galã do filme e o texto científico, que, com sua autoridade reconhecida, descreve todo processo de relacionamento mãe-filho. O capítulo 6 termina com um diálogo entre Molina e Valentin, no qual acontece o reconhecimento do outro como sujeito. Esse processo lento culmina num sentimento de confiança mútua entre as personagens. O guerrilheiro encara o outro como um igual e começa a fazer pequenas confidências sobre sua vida amorosa, ainda que de forma genérica e superficial:

- Nunca se sabe con esas cosas, me pueden interrogar.
- Yo te tengo confianza. Vos me tener confianza a mí, ¿verdad?
- Sí...
- Entonces acá tiene que ser todo de igual a igual, no te me achiques...¹¹⁰

O capítulo 7 começa com Molina cantando um bolero: “Mi carta”. Classificado por Valentin como “romantismo ñoño”, o bolero, cuja letra faz referência a uma carta recebida por Valentin, é utilizado aqui como elemento da cultura de massa servindo de introdução a um tema delicado: são notícias dos companheiros de guerrilha, a morte de um deles, tudo contado em código para passar pela censura do presídio. Valentin vai lendo e explicando os termos para Molina. O leitor acompanha essa leitura. As palavras da guerrilheira Inês,

¹¹⁰ Ibid., p. 136.

companheira de Valentin, vão sendo decifradas. Fechando esse diálogo, temos Molina recitando todo o bolero na íntegra, a pedido de Valentin, que se abre à cultura de massa, concluindo que não tem direito de rir, pois o conteúdo da carta é o mesmo do bolero.

Nesse ponto, está inserida uma nota de rodapé comentando teorias psicanalíticas sobre homossexualidade, discutindo teorias de Freud ligadas ao Complexo de Édipo e ao mito de Narciso. Às teorias freudianas, é apresentada uma contra-argumentação de West. O que se observa nessas notas de cunho científico é esse movimento inconclusivo. Elas abrem uma discussão, argumentos científicos são arrolados, existe um percurso de argumentação em um determinado sentido e, a seguir, uma contra-argumentação. As notas psicanalíticas deixam sempre em aberto a conclusão, a critério do leitor. Tal fato marca a presença do sujeito articulador e sua intenção de fornecer dados para um juízo de valor isento de preconceitos ou pelo menos de conduzir o leitor a isso.

Nesse capítulo, além dos cuidados de Molina para com Valentin, cabe destacar a confissão de Valentin sobre seu amor por uma moça da alta sociedade, Marta, que não é a sua companheira atual. Aparece ainda a parte final do filme, que Molina resumiu para Valentin sem maiores detalhes e que, de certa forma, se liga à confissão de Valentin. No filme, o herói engravida uma moça guerrilheira, mestiça de índio com branco. Descobre que sua mãe tem um amante, o ex-administrador da fazenda, que agora é do Ministério da Segurança do Governo e chefe do serviço secreto de ação contra-revolucionária. O rapaz tenta convencer a mãe a partir com ele para a Europa; ela, entretanto, resiste. Ele finge embarcar, mas desce na primeira escala do avião e se une aos guerrilheiros nas montanhas, pois quer limpar o nome do pai, morto injustamente devido a uma trama da mãe e do ex-administrador. Os guerrilheiros tomam de assalto a fazenda onde o casal está. Cercado, o ex-administrador tenta fugir, levando a mãe do rapaz como refém. O rapaz ordena que o grupo de guerrilheiros abra fogo. A mãe grita pedindo clemência. O herói exige que ela confesse toda a verdade sobre a morte do pai. A mulher conta como seu amante preparou a morte do fiel capataz de forma que a culpa recaísse sobre o pai. O rapaz ordena a execução da própria mãe e do ex-administrador. Ato contínuo, se dando conta do que fez, tenta atirar contra o grupo que mal acabou a execução. É morto e, antes de morrer, ainda tem tempo de ver “una condenación eterna” no olhar da moça guerrilheira que dele está grávida.

A relação desse filme com a vida de Valentin se dá pelo idealismo de seu protagonista e suas contradições internas. Por um lado, o herói da narrativa fílmica busca uma justiça pessoal: quer limpar o nome de seu pai. Por outro, procura uma solução através da revolução para os problemas sociais de sua terra. Ele se afasta de uma mulher, que pertence a sua classe, como ocorreu com Valentin, que tem, no momento, uma companheira que pertence ao seu grupo, mas que é de uma classe social diferente daquela a que Valentin é oriundo. O dilema que o guerrilheiro enfrenta em sua vida pessoal é uma questão de coerência interna. Mesmo rejeitando os valores da classe dominante e compreendendo que não há como manter seu amor por Marta e a luta revolucionária ao mesmo tempo, ela ainda ama a mulher, que representa justamente tudo aquilo contra o que ele luta. Como o herói do filme, Valentin abandona tudo para se dedicar à luta política. A contradição interna não se refletirá em sua conduta, que será impecável até o fim. No filme, o herói engravida uma moça camponesa que o auxilia. Valentin se aproxima, em parte, dessa conduta. Ele confessa a Molina haver prejudicado Marta: “– A veces hay necesidad de desahogarse, porque me siento muy jodido, de Vera. No hay cosa más jodida que arrependerse de haber hecho mal a alguien. Y yo a esa piba la jodi...”

O capítulo 8 inicia com um informe para o Diretor da penitenciária do Ministério do Interior da República Argentina. Nele constam dois itens: o primeiro fornece dados oficiais e a situação de Molina; o segundo é sobre Valentin. Através do informe, ficamos sabendo que Molina tem boa conduta, que Valentin se encontra à espera de julgamento por promover distúrbios durante uma greve e que fez greve de fome para protestar contra a morte de um preso político. Sua conduta é reprovável por rebeldia.

O informe nos dá acesso à maneira como as pessoas eram tratadas pela repressão. A impessoalidade da escrita transforma-se em distanciamento e frieza. Cada personagem recebe um número num claro processo de coisificação. A precisão dos dados arrolados atesta a eficiência da máquina repressiva. Esse texto contrasta com o anterior, o filme sobre o piloto de corridas que se torna guerrilheiro e com o tom altamente emocional em que a narração finda. O efeito causado pela leitura contínua desses dois fragmentos é altamente ideológico. O sujeito articulador manipula o texto: de um lado, temos alguém que é literalmente capaz de matar a própria mãe em nome de uma revolução de esquerda e, de outro lado, a impessoalidade da máquina repressiva de direita. Através destes dois fragmentos, o leitor é confrontado com dois tipos de ideologia levados a seu extremo de violência. Entre os dois, se

delineia uma terceira posição: a exigência de um raciocínio acerca desses dados por parte do leitor. O sujeito articulador fornece dois argumentos concretos que, aparentemente, se encontram em campos ideológicos antagônicos e, dessa forma, instaura uma problematização no texto, manipulando o sentido.

Depois desse informe, que se distingue graficamente do resto do texto por sua diagramação com cabeçalho oficial, tem continuidade um diálogo que lembra as notações de uma peça teatral entre dois personagens nomeados apenas como “Director” e “Procesado”. A leitura dessas falas teatrais identifica os interlocutores: Molina e o diretor da penitenciária. Através desse diálogo, ficamos sabendo que Molina mantém convivência com a repressão em troca de um indulto. Sua tarefa é arrancar informações de Valentin. A comida envenenada tinha como objetivo debilitar o revolucionário a fim de que ficasse mais suscetível, confiasse em Molina e fornecesse os nomes dos outros membros do seu grupo guerrilheiro. O diretor fala da possibilidade concreta do indulto, da melhoria da saúde da mãe de Molina, notícias que deixam o sentenciado eufórico. Para justificar a euforia frente a Valentin, o diretor fornece a Molina como desculpa uma visita de sua mãe. Como a mãe de Molina sempre traz provisões, o diretor manda comprar, no mesmo mercado em que ela costuma ir, uma lista de alimentos fornecidas por Molina.

Imbricado a esse diálogo, encontra-se outra nota de rodapé. Essa nota é importante, pois fornece o conceito geral de repressão proposto por Freud em “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”. Tal conceito fundamenta-se na imposição da dominação de um indivíduo sobre outros. Essa noção é estudada do ponto de vista da sexualidade, sendo o primeiro repressor o pai. Tomando isso por base, surge o patriarcalismo, que tem como esteio dois pontos: a inferioridade da mulher e a questão da repressão da sexualidade. O fragmento vai arrolando posições de outros teóricos sobre o assunto, que mostram a ligação entre a repressão do Estado e a repressão sexual, servindo a segunda de base para a primeira. Importa destacar aqui essa relação que a nota estabelece com fragmentos anteriores, nos quais a presença do sujeito articulador é clara, trabalhando com materiais diferentes e gerando um sentido complementar e de totalidade dentro do capítulo. A tarefa do sujeito articulador aqui se torna bastante nítida. Ele se vale da utilização do falso documento (o informe), mostra as estratégias das quais a repressão do Estado se utiliza (o diálogo em forma de peça teatral) e, por fim, estabelece um elo de cunho científico, cuja autoridade afeta o leitor, entre os dois tipos de repressão. O diálogo, devido ao seu formato textual, pode ser lido como farsa. A repressão da

sexualidade é a grande geradora da repressão de Estado numa sociedade que tem como fundamento o patriarcalismo. O sujeito articulador desempenha nesse capítulo um papel associativo entre os diferentes dados através da ideologia. A segunda parte do romance de Manuel Puig inicia com um diálogo entre Molina e Valentin, no qual discutem o que Valentin pode comer para ajudar a se recuperar. Esse diálogo tem alguma coisa de felicidade: ambos estão em harmonia, a comida os une e aproxima e, para completar, a sensação, Valentin pede que Molina conte um filme, mas um filme do mesmo tipo do da mulher-pantera, um filme fantástico. A escolha aparente de um filme que vai, momentaneamente, aliená-los da realidade da cela e sua rotina é enganosa. O escapismo proposto por essa escolha é desmentido pelo próprio filme escolhido por Valentin, a história da mulher-zumbi. O sujeito articulador, atuando dentro da moldura narrativa, tem um objetivo específico a ser realizado através do fragmento fílmico. A escolha de um filme do gênero fantástico, de um filme classe “C”, um produto típico da cultura de massa, vai se apresentar como objeto de reflexão acerca da condição da mulher. A narração de Molina começa com a visão estereotipada de um Caribe exótico, uma visão que os norte-americanos cultivaram até se transformar em um clichê cinematográfico. Dentro desse aparente paraíso tropical, desenrola-se a trama: uma moça de Nova Iorque que se casa com um viúvo que é dono de plantações de banana. Eles se conheceram poucos dias antes do casamento. Ela chega para concretizar a cerimônia e se estabelecer definitivamente na ilha. A primeira cena, ainda no navio, sublinha as expectativas otimistas da heroína e a apreensão do capitão, quando estão atracando e se ouve o barulho dos tambores. O clima fantástico começa a se instalar nesse fragmento através da ambigüidade. Para a heroína, os tambores soam como boas-vindas, mas o capitão a avisa de que, às vezes, eles podem ser sentenças de morte. Interrompendo a cena, temos dois fragmentos que se ligam ao texto através da expressão “sentença de morte”. Eles estão em itálico. O primeiro pertence ao universo de Molina, e a sentença de morte anunciada é a de sua velha mãe doente do coração. O segundo tem a ver com o estouro de um “aparelho” clandestino e faz parte da imaginação de Valentin. Esses dois fragmentos, que podem ser lidos como um acesso direto do leitor às mentes das personagens, mostram que, em meio a um momento de aparente tranqüilidade, ambos se encontram com seu próprio medo, sempre presente por mais que se tente disfarçar. Esse fluxo de consciência, em meio à narrativa do filme, assinala o processo de projeção entre o drama pessoal de cada personagem e a identificação com o que vai ser contado. Os trechos foram introduzidos de forma a ligar uma narrativa à outra, o que faz com que o leitor não perca sua linearidade, pois os trechos são pequenos. O sujeito articulador

pretende, com essa estratégia, ampliar o significado da narrativa fílmica, gerando outros sentidos.

O herói do filme é descrito como uma pessoa débil de caráter, portador de um drama interior que se manifesta pelo vício da bebida. Na primeira cena, fica patente que é o mordomo que lhe conduz os atos. É a véspera do casamento. A heroína fica sozinha na casa durante a noite, pois o noivo teve de partir para as plantações mais longínquas, evitando, desta forma, manchar a reputação da moça. É uma noite de lua cheia, mas, quando as nuvens se adensam, ocultando a lua, a moça ouve ruídos no jardim. Dá-se o primeiro encontro com a mulher-zumbi. A heroína é salva pela governanta, uma negra simpática, que a toma sob sua proteção. A cena seguinte mostra a moça se arrumando para o casamento. Valentin interrompe a narrativa do filme, pois está se sentindo mal. Ele e Molina trocam algumas falas sobre a saúde, e há um asterisco remetendo para uma nota de rodapé, no meio do diálogo, que se reporta ao conceito de repressão e de como Freud introduziu a variante desse conceito, nomeada sublimação. A nota de rodapé reproduz a discussão teórica sobre a repressão. Destacam-se algumas posições: sem existir nenhum tipo de repressão, a sociedade não tem como se organizar em termos de uma atividade permanente. A crítica que se faz à psicanálise de Freud e seus seguidores vai no sentido de refletir a repressão como necessária à contenção dos instintos da libido e estimular os pacientes a assumirem seus conflitos pessoais de maneira a se adaptar ao meio repressivo e não no sentido de mudar o caráter desse meio social. De forma geral, a nota discute a repressão sexual como base da repressão social. Essa nota tem ligação com as anteriores. Dá continuidade a um texto já estabelecido e mostra um claro percurso argumentativo nesse discurso construído por posições científicas de autores diversos que simplesmente avaliam o impacto da repressão e o que ela possibilita em termos de formação e manutenção de uma dada sociedade. Molina e Valentin, vítimas respectivamente da repressão sexual e da repressão do Estado, tornam-se elementos emblemáticos de uma discussão muito maior. A interdisciplinaridade, através das diferentes formas textuais, amplia tremendamente a geração de sentidos, permitindo chaves de leituras coordenadas de maneira ideológica, atributo esse do sujeito articulador.

Outro fragmento é introduzido sob a moldura da voz de Molina. Ele começa descrevendo os preparativos da noiva e sua ida ao encontro do noivo para o casamento. Entretanto, Molina volta à cena anterior, na qual a noiva está se arrumando ajudada pela governanta, e reproduz o conteúdo do diálogo entre as duas. A moça demonstra curiosidade,

quer saber por que seu noivo foi às plantações mais distantes. A outra responde que foi pedir a bênção para o seu casamento aos feiticeiros do vodu. A noiva se mostra interessada em assistir uma cerimônia vodu, mas a governanta muito perturbada se opõe veementemente. Ela conta à moça a lenda dos zumbis:

Y le explica que son los muertos que los brujos hacen revivir antes que se enfríe el cadáver por los han matado ellos mismos, con un veneno que preparan, y el muerto vivo ya no tiene voluntad, y obedece todas las órdenes que les dan, y los brujos usan para que hagan lo que a ellos se les da la gana, y los hacen trabajar, y los pobres muertos vivos, que son los zombis, no tienen más voluntad que la del brujo. Y dice la negra que ahí en las plantaciones hace muchos años unos pobres peones se habían rebelado contra los dueños por que les pagaban poco, y los dueños se pusieron de acuerdo con el brujo principal de la isla para que los matara y los convirtiera en zombis, y así fue que después de muertos los hicieron trabajar en las cosechas de banana, pero de noche, para que los demás no se dieran cuenta y los zombis trabajan y trabajan, sin hablar, por que los zombis no hablan, ni piensan, aunque sufren, por que en medio del trabajo, cuando la luna los ilumina se les ve que se les caen las lágrimas, pero no se quejan, no tienen ya voluntad y lo único que pueden hacer es obedecer y sufrir.¹¹¹

A lenda dos zumbis permite uma outra leitura do texto: é o extremo da exploração do homem pelo homem dentro do sistema capitalista. Trabalhar depois de morto, cumprir ordens sem discutir e sofrer sem poder articular palavra. Podemos ver nessa lenda um caráter alegórico que serve como uma chave completamente diferente de leitura, que o mero filme de classe C.

Em seu livro *Introdução à literatura fantástica*¹¹², Tzvetan Todorov alerta para o fato de que uma leitura simbólica ou poética destruiria o fantástico. Para a sua efetiva existência, deveria haver a ambigüidade. Entretanto, o elemento fantástico possibilita uma leitura alegórica que desmascara um tipo de exploração muito comum no continente: a exploração dos trabalhadores rurais pelo padrão norte-americano. Apesar do processo de decifração e decodificação desse elemento, a força da lenda continua ativa, e o que ela tem de fantástico é tão forte que a chave principal, a chave condutora do sentido continua atuando e se sobrepondo a outros sentidos. A leitura alegórica, nesse caso, apenas enriquece o texto.

¹¹¹ Ibid., p.173.

¹¹² TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Interrompendo a narrativa do filme, Valentin pede a Molina que escreva uma carta para Marta, pois se sente muito fraco para escrevê-la, e passa a ditá-la. É uma carta que fala de amor e desespero, uma carta de quem perdeu a esperança. A presença desse texto nos dá acesso direto à subjetividade de Valentin, inserindo um outro nível de leitura na obra, o interior da personagem. O ditado dessa carta é entrecortado por pequenos diálogos. A função dessa carta, que é destruída por Valentin, seria servir como testemunha de seus processos mentais. Há uma reflexão sobre o sentido de ser mártir, há lembranças de amor e o registro da necessidade humana de que exista um Deus a quem se possa recorrer, Deus ou Justiça, uma força maior a quem apelar. A carta humaniza Valentin diante do leitor, estabelecendo pontos de identificação.

O décimo capítulo inicia com um diálogo cotidiano que serve como moldura para a narrativa do filme. O episódio narrado trata sobre como o pai do rapaz, que era um homem inescrupuloso, colocou-se de acordo com o bruxo principal da ilha e mandou transformar os cabeças dos peões, que estavam planejando uma rebelião contra os maus-tratos, em zumbis. O filho foi testemunha do crime, mas era, na época, apenas um menino. Cresceu, casou-se e, quando o pai morreu, sentiu que era hora de romper com o bruxo. Mandou chamá-lo à casa principal, enquanto seus homens incendiavam as cabanas em que os zumbis se alojavam. Enquanto isso, o bruxo aguardava em companhia da primeira esposa do outro. Os tambores avisaram o bruxo do que estava acontecendo. Ele ameaçou matar o rapaz, mas a esposa implorou pela vida dele e se dispôs a fazer qualquer coisa para salvá-lo. O bruxo colocou uma adaga envenenada sobre a mesa e começou a despir a mulher. O marido chegou, viu os dois juntos e, num ataque de fúria, pegou a adaga e matou a mulher. O bruxo, única testemunha do crime, prometeu ficar em silêncio em troca de poder continuar suas atividades na propriedade. Esse relato é feito pela governanta à moça.

A narrativa do filme é interrompida por um diálogo no qual Molina demonstra cuidados com Valentin, e este reage, pois acha que o outro está querendo dirigir a sua vida e acaba quase destruindo o fogareiro no qual Molina aquecia a água para fazer-lhe um chá. No silêncio de Molina, marcado por reticências, diante do pedido de desculpas de Valentin, há um asterisco que remete para uma nota de rodapé. Como nas notas anteriores, são arrolados

livros e autores de trabalhos científicos sobre a questão da homossexualidade. Os parágrafos tratam de aspectos diferentes do assunto: o primeiro fala do rechaço da sociedade ao homossexual; o segundo refere-se aos tipos de figuras maternas e paternas e sua determinante para a orientação sexual de uma pessoa; o terceiro apresenta uma posição de Freud que classifica a homossexualidade como uma variante das funções sexuais produzidas pela fixação em determinada fase do desenvolvimento pessoal; o quarto fala das escolas atuais de psicanálise e hipertrofia da agressividade como causa da homossexualidade; o quinto trata da eliminação do erótico de todas as atividades que não sejam efetivamente sexuais, aponta ainda o fato da negação da bissexualidade que faz parte de todo ser humano e de como a heterossexualidade é considerada normal com uma distribuição de papéis masculinos e femininos que garante a supremacia masculina. O último parágrafo fala da repressão interna e externa que afeta homens e mulheres. Essa nota não desenvolve uma linha de raciocínio único, é fragmentária, arrola aspectos diversos de um mesmo tema, indo somar alguns ângulos novos ao já conhecido. Sua função é subsidiar o leitor com informações que enriquecem a leitura da cena anterior, ampliando significados. Por associação, a nota se liga ao gesto violento de Valentin, como a sugerir que o lado masculino dele se afirma pela violência, pois, até então, tinha estado passivo recebendo toda atenção de Molina. O gesto violento marca uma tomada de atitude, de predominância do macho em uma situação que, a seus olhos, tolhe a liberdade de escolha e ação. A reação de Molina é passiva, ele se cala. A mulher interior não tem como se expressar. A cena faz parte da repressão interna.

O capítulo 12 inicia com um diálogo entre Molina e o diretor. Esse diálogo se apresenta visualmente como o texto de uma peça de teatro, com as falas das personagens indicadas, seguindo o mesmo parâmetro da conversa anterior entre as duas personagens. A forma adotada remete para um caráter de representação, de farsa. Molina afirma para o diretor que está ganhando a confiança de Valentin. O diretor tem pressa, pois está sendo pressionado. O preso aconselha a contar para Valentin que sairá dentro de uma semana, tentando convencê-lo a passar informações. Volta à cela, levando mais um pacote de mantimentos como se tivesse recebido a visita de sua mãe. Opressor e oprimido apresentam-se unidos por um interesse. Molina espera conseguir o indulto, e o diretor arrancar informações de Valentin sobre as atividades subversivas do grupo ao qual pertence. Molina encontra-se em uma situação delicada, deve cooperar, sem deixar que Valentin perceba, pois pode sofrer represálias por parte do grupo subversivo quando for libertado.

Esse diálogo mostra claramente como agia a repressão, seus métodos para atingir um objetivo. De uma forma ou de outra, as informações acabariam chegando ao poder, fosse pelo uso de informantes, fosse pela tortura. Molina tenta ganhar tempo para que Valentin não seja torturado.

Antes de sair da sala do diretor, Molina apresenta uma lista de provisões que deseja serem fornecidas. O leitor tem acesso a essa lista como se o prisioneiro a estivesse apresentando também a ele, leitor. Além do conhecimento do conteúdo da lista, tal recurso aparece como uma quebra do texto, a inserção de um fragmento, que trata de presentificar a cena.

Na cela novamente, Molina conta a Valentin que seu indulto está sendo apreciado, vai trocar de cela em uma semana. Valentin alegre-se com a notícia, Molina não. Nesse capítulo, há uma nota de rodapé que trata do surgimento da homossexualidade por meio da identificação com os papéis de opressor e oprimido, representados respectivamente pelo pai e pela mãe da criança. A origem estaria no papel representado pelo genitor do mesmo sexo da criança com quem ela não se identifica. A sociedade oferece e sanciona apenas esses dois tipos de desempenho. A criança buscará uma alternativa, cuja principal característica é uma atitude de inconformismo revolucionário, mas acabará se submetendo ao papel do genitor do sexo oposto ao seu. A nota destaca algumas teorias sobre o assunto e chama a atenção para a atitude imitativa dos homossexuais e, sobretudo, para a imitação dos defeitos da heterossexualidade, que são atitudes compulsivas, herdadas dos modelos impostos durante a infância e adolescência, que resultaram nos “modelos burgueses de homossexualidade”. A ligação dessa nota com o diálogo anterior se dá pela sensibilidade de Molina, uma sensibilidade feminina, que é condescendente com o gesto violento de Valentin ao atirar longe o fogareiro. Durante o diálogo, Molina justifica o gesto de Valentin como uma mãe que não quer enxergar como o filho é na realidade, como uma mulher que sofre a violência do marido, mas a suporta em silêncio, sendo, portanto, conivente com essa mesma violência. É o jogo do mais fraco referendando a violência do mais forte. Entretanto, as armas do mais fraco produzem seus efeitos. Ao receber a notícia da possível partida de Molina, Valentin comenta: “No sé, se me cerro el estómago con la noticia”.

O pequeno diálogo que se segue mostra que os objetivos de Molina foram amplamente alcançados. Valentin tenta estudar, mas não tem concentração, pede, então, ao outro que conte o final do filme. Esse final tem o caráter gratificante: o mal é revelado e punido. O mordomo, que era o maior feiticeiro da ilha, é morto por um raio. O rapaz revela a verdade sobre o crime de seu pai e morre apunhalado, mas antes ordena à mulher-zumbi que volte para a cabana e ponha fogo nela. A moça regressa para sua terra. No barco, a moça avista a fogueira onde arde a mulher-zumbi. Fica no ar a sugestão de que ela termina se enamorando do capitão do barco.

Dentro de uma lógica patriarcal, a morte do rapaz se justifica: ele é fraco, embriaga-se, não sabe enfrentar o poder do feiticeiro, sendo vítima de chantagem. A agressividade, que, de acordo com as notas de rodapé, seria uma característica masculina, aparece deslocada, se volta contra o próprio personagem. Ainda dentro da mesma lógica, é articulada a figura da mulher-zumbi com sua submissão absoluta, seu mutismo e sua impossibilidade de ter vontade própria.

O diálogo que se segue a essa narração fílmica é o mais importante dessa obra. Começa com Valentin chamando Molina de “Molinita”. Vemos aqui a aceitação da feminilidade do outro, além de um traço afetivo proporcionado pelo diminutivo. Diante do acesso de choro de Molina, Valentin se aproxima e tenta consolá-lo. Ambos acabam tendo relações sexuais. A fusão no ato sexual é total, as personagens se confundem, há uma dissolução do eu no outro:

- Ahora sin querer me llevé la mano a mi ceja, buscandome el lunar.
- ¿Qué lunar? Yo tengo un lunar, no vos.
- Sí, ya sé. Per me llevé la mano a mi ceja, para tocarme el lunar,... que no tengo.
- ...
- A vos te queda tan lindo, lástima que no te lo pueda ver...
- ...
- Estás gozando, Valentin?
- Callado... Quedate callado um poquito.
- ...
- ...
- ¿Y sabes qué otra cosa sentí, Valentin? pero por un minuto, no más.

- ¿Qué? Hablá, pero quédate así, quietito...
- Por un minuto sólo, me pareció que yo no estaba acá,...ni acá, ni afuera...
- ...
- Me pareció que yo no estaba... que estaba vos sólo.
- ...
- O que yo no era yo. Que ahora yo... eras vos.¹¹³.

No capítulo 12, o comportamento dele lembra o de uma dona de casa tradicional atendendo o marido pela manhã. Molina repete o mesmo comportamento que resultou no acesso de ira de Valentin. Entretanto, em lugar de dirigir os atos desse, ele vai sugerindo que essa é a vontade dele. É algo muito sutil, e Valentin, dessa vez, não se mostra agressivo. Ele simplesmente aceita com naturalidade, pois assumir o outro como feminino traz consigo a carga do machismo, mesmo que seja um machismo de esquerda. Enquanto ele encarava Molina como homossexual, sua atitude era agressiva e defensiva. O reconhecimento do outro como feminino o tranqüiliza, pois está pisando em terreno conhecido e se entrega ao jogo habitual entre os papéis ora estabelecidos no pequeno universo da cela.

O diálogo é ameno. Ambos estão se sentindo bem. Valentin chega a rir e pede que Molina escolha um filme de que goste:

- *Y si no te gusta?*
- *No, si te gusta a vos, Molina, me va a gustar a mí, aunque no me guste.*¹¹⁴

O filme escolhido por Molina é um dramalhão mexicano. Nele, a heroína sofre o tempo todo. Sofre porque abandonou a carreira de cantora e atriz para ir viver às custas de um magnata, possivelmente mafioso. Sofre porque o magnata a trata como uma prisioneira de luxo. Sofre por que se apaixonou por um jornalista pobre. Por seu lado, o jornalista sofre também. Tentando impedir uma matéria sobre a carreira da cantora, acaba perdendo seu emprego e se entregando à bebida. O filme mostra uma degradação da mulher e do homem que se dá por meio do amor. A narrativa fílmica é interrompida porque Molina fica triste, e Valentin reage vigorosamente o sacudindo, pois, pelo menos por um dia, não quer que a

¹¹³ Ibid., p.222.

¹¹⁴ Ibid., p.225.

tristeza tome conta. A escolha desse filme por Molina está ligada à figura feminina, capaz dos maiores sacrifícios como se prostituir na rua para poder dar assistência ao amado enfermo. Esses excessos caricaturais que o filme apresenta estão relacionados, de forma clara, com as concepções estereotipadas de Molina sobre o que é ser mulher e o que é o amor. Lembramos aqui que a última nota de rodapé fala da tendência imitativa dos homossexuais. A presença de letras de bolero no fragmento fílmico cria o clima dramático, colaborando para a narrativa, no sentido de acrescentar um plano a mais. As letras falam de amores desfeitos, de esperanças naufragadas, de abandono e de dor. É o lado negro do mito do amor, sua face mais tenebrosa. O filme auxilia o leitor a entender aquilo que Molina está sentindo no momento. Ele nunca tentou obter informações de Valentin, negou-se veementemente a saber qualquer coisa das atividades subversivas do grupo para sua própria segurança. Por outro lado, soube tirar partido da situação, fazendo, aparentemente, o jogo do diretor do presídio. Enquanto esses fatos se sucediam, foi aproximando-se afetivamente de Valentin, e ambos criaram um elo muito forte. E agora, todas situações pendentes para Molina tendem a se desfazer com sua saída da prisão. O filme e os boleros manifestam valores de Molina assimilados acriticamente da cultura de massa. Sentimentos que, de tão pungentes, chegam ao ridículo são os que de fato tocam essa personagem. Molina chora, pois se projeta na heroína, se identifica profundamente com seu drama. Ele aprendeu com a cultura de massa algumas fórmulas cristalizadas não apenas de comportamento feminino, mas, sobretudo, de caricatura de sentimentos femininos. A cultura de massa se transforma dessa maneira num código que constrói uma visão de mundo, estabelecendo a base daquilo que ele considera esteticamente aceitável. O valor estético que ele atribuiu ao gesto feminino não se guia por parâmetros de certo/errado ou bom/mau, e sim sobre o belo. Molina escolheu um filme do qual gosta. Gostamos daquilo com o que nos identificamos, daquilo em que reconhecemos uma parte de nós. O sujeito articulador escolhe na cultura de massa os elementos estéticos de fora para compor a personagem por dentro. O que ele faz é transformar fragmentos diferenciados e introduzi-los de forma que preservem o seu valor, alterando, entretanto, ideologicamente o seu uso.

No capítulo 13, Molina tenta verbalizar o *que* sente. Diz que está feliz e tem a sensação de estar fora de perigo e acrescenta:

– Cada vez que has venido a mi cama... después... quisera no despertarme una vez que me duermo. Claro que me da pena por mamá, que se quedaria sola...

pero si fuera por mi, no me quería despertar nunca más. Pero no es una cosa que se me pasa por la cabeza no más, de veras lo único que pido es morirme¹¹⁵.

Felicidade e morte encontram-se intimamente ligadas tanto no filme como na cela. É introduzida, nesse ponto, a narrativa fílmica: a cantora deixou o magnata e foi procurar emprego. Entretanto, inconformado com a perda, o magnata lhe barrou os passos na carreira. O jornalista, que estava em Veracruz, viu-se sem dinheiro e começou a procurar trabalho. Acabou conseguindo como operário, mas, depois de alguns dias, adoeceu, pois não comia, apenas bebia. Foi internado no hospital. Um colega, remexendo nas coisas dele, encontrou o endereço da cantora e telefonou avisando. O recado chegou até ela, mas não tinha dinheiro para a passagem e decidiu se entregar ao dono da pensão onde morava, um velho gordo e repulsivo, em troca da quantia necessária para viajar. A cantora levou o jornalista para morar numa casinha perto do mar. À noite, saía dizendo que ia cantar em um grande hotel, mas, na verdade, estava se prostituindo nas ruas. Tomado de ciúmes e achando que ela voltara a se encontrar com o magnata, o jornalista a seguiu e descobriu como ela está ganhando a vida. No dia seguinte, o jornalista tentou conseguir trabalho, mas foi em vão. Acabou decidindo ir embora para não se tornar um fardo.

O comportamento feminino submisso de acordo com a sociedade patriarcal é o valor mais precioso para Molina. Ele não consegue conceber que possa ser de outra forma. A mulher é frágil, tem de se submeter à vontade do marido e deve temê-lo. A única forma de ganhar dinheiro que se oferece como opção à personagem feminina é a prostituição. Ela se prostitui quando larga a carreira e vai viver com o magnata. Ela se prostitui para conseguir dinheiro para a passagem. Ela se prostitui para sustentar o jornalista doente. No filme, tal comportamento é justificado pela perseguição a que a mulher é submetida por parte do ex-amante, que, decidido a tê-la de volta, lhe tolhe os passos na carreira. Em nenhum momento, a heroína pensa em outra alternativa de trabalho. A mulher ou é sustentada pelo homem ou se prostitui. Essa é a opção pela escala de valores proposta pelo filme.

Nesse capítulo, a estrutura sobre a qual se alicerçam os valores assimilados por Molina surge com clareza. Ele consegue verbalizar tais valores, mas se mostra incapaz de qualquer reflexão sobre o que está afirmando. E se nega a discutir a questão com Valentin, porque isso, a seu

¹¹⁵ Ibid., p.239.

ver, não conduziria a nada. A saída para Molina é a aceitação absoluta desses valores que se nega a abandonar, refugiando-se no silêncio. O silêncio é protetor, mas mascara a situação de ambigüidade. É o silêncio do oprimido diante do opressor, um silêncio conivente, pois vem de dentro da parte mais fraca, está enraizado profundamente como uma verdade. E contra ele não há argumento racional a que se possa contrapor-se. Para Molina, tais valores são “naturais”. A naturalização é que os torna “verdadeiros”. Em seu livro *Studies in the theory of ideology*, John B. Thompson fala das estratégias utilizadas na legitimação de uma ideologia. O autor refere-se a uma promoção de crenças e valores compatíveis com uma naturalização e universalização. Ou seja, crenças e valores assumem o aspecto de algo incorporado e não questionado, pois encarados como naturais. Isso gera um processo sistemático no que diz respeito à desvalorização das idéias que possam vir a desafiar essa posição ideológica estabelecida. Gera uma exclusão de idéias antagônicas à sua lógica interna e, por fim, gera um obscurecimento da realidade social em favor do poder dominante, como seria, por exemplo, o sexismo ou o racismo.

O texto de Puig apresenta, por meio da personagem Molina, esse caráter universalizante e naturalizador de uma ideologia. Molina a encara como algo que não é passível de discussão. Para ele, é algo “íntimo”.

Ao juntar esses dois fragmentos – o filme e o diálogo – na cela, o sujeito articulador está mostrando o funcionamento ideológico do patriarcado, conforme ele se apresenta aos olhos das personagens. O leitor se identifica com a argumentação lógica de Valentin. No entanto, essa é apenas esboçada, pois não há lugar para discussão:

- Mira, yo no entiendo nada de esto, pero quiero explicarte algo, aunque sea a los tropezones, no sé...
- Te escucho.
- Quiero decir que si te gusta ser mujer... no te sientas que por eso sos menos.
- ...
- No sé si me entendés, ¿qué te parece a vos?
- ...
- Quiero decirte que no tenés que pagar con algo, con favores, pedir perdón, porque te guste eso. No te tenés que... someter.
- Pero si un hombre...es mi marido, él tiene que mandar, para que se sienta bien. Eso es lo natural, porque él entonces... es el hombre de la casa.
- No, el hombre dela casa y la mujer de la casa tienen que estar a la par. Si no, eso es una explotación.
- Entonces no tiene gracia.
- ¿Qué?

- Bueno, esto es muy íntimo, pero ya que querés saber... La gracia está en que cuando un hombre te abraza... te tengas un poco de miedo.
- No, eso está mal. Quién te habrá puesto esa idea en la cabeza, está muy mal eso.
- Pero yo lo siento así¹¹⁶.

O capítulo 14 abre com uma ligação telefônica do diretor da penitenciária para alguém do alto escalão. É planejada uma estratégia de contra-ofensiva para o grupo de Valentin, utilizando, para isso, Molina e sua saída da prisão. Graficamente, essa chamada telefônica se distingue do resto do texto pelo recurso de deixar uma linha em branco, onde seria o lugar da fala do interlocutor do diretor. Nesse espaço em branco, o leitor tem como imaginar o que está sendo dito do outro lado. Tal recurso contribui para a plasticidade do texto, embora nada seja efetivamente descrito. A saída de Molina é permitida. Ele será usado de uma forma ou de outra para a repressão chegar ao grupo de Valentin. Estão certos de que esse enviará uma mensagem para o grupo por intermédio de Molina.

O fragmento inserido logo após é um diálogo entre o diretor e Molina. O diretor pressiona Molina querendo alguma informação ou pista e ameaçando não assinar sua condicional. Está tudo pronto, faltando apenas a assinatura do diretor. Molina não tem nenhuma informação, não tem nada para contar e se desespera ante a possibilidade de trocar de cela. O diretor pressiona de todas formas possíveis, mas o sentenciado não tem o que dizer. Diante desse fato, o diretor resolve assinar os papéis da liberdade condicional. O próximo fragmento é um diálogo entre Molina e Valentin. Esse se alegra com a notícia da liberdade de Molina. Revela que tem um plano que precisa passar para seu grupo e pede que Molina o ajude. Apesar de se encontrar muito abalado, Molina não cede, se nega, veementemente, a se envolver com isso.

A seguir é inserida a parte final do filme. O magnata encontrou a cantora no último grau de miséria. Mostrou-se arrependido e afirmou que fez tudo por amor. Ela lhe conta tudo por que tinha passado. O homem, querendo ser generoso, lhe devolve a caixa de jóias. A cantora saiu em busca do jornalista nas prisões e hospitais. Encontrou-o internado entre doentes graves. Ele estava morrendo por causa do álcool, do frio e da fome. Tomado pelo delírio da febre, ele prometeu à amada um lindo futuro, fez planos. O jornalista morre nos braços da cantora. Ela doa o dinheiro obtido com as jóias para as freiras do hospital. O filme

¹¹⁶ Ibid., 246-247.

termina com a heroína caminhando pela beira do mar, ouvindo as canções que o jornalista compôs, agora na boca dos pescadores, e sorrindo em meio às lágrimas.

Valentin acha o final enigmático. Molina esclarece que é o melhor do filme: “Quiere decir que aunque ella se haya quedado sin nada, está contenta de haber tenido por lo menos una relación verdadera en la vida, aunque ya se haya terminado”¹¹⁷.

Nesse diálogo, Molina pede que Valentin lhe dê um beijo, algo que nunca ocorreu entre eles. O revolucionário brinca dizendo que não o beijou antes por medo de que se transformasse em pantera. Molina acha triste ser a mulher pantera, ninguém pode beija-lá, ao que Valentin responde: “– Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres em su tela” (p. 265).

Eles mantêm relações e se beijam. Molina pede para Valentin que transmita a mensagem para o seu grupo. Eles conversam sobre como Molina deve proceder. Os fragmentos desse capítulo se completam. Os papéis masculino e feminino foram aos poucos desconstruídos. Ao longo da narrativa, sobram apenas dois seres humanos, solidários um com o outro.

O capítulo 15 tem a forma gráfica de um relatório a cargo do Serviço de Vigilância em colaboração com a vigilância telefônica. As atividades de Molina são relatadas em detalhes do dia 9 ao dia 25. Apesar de ser uma escrita impessoal, aqui e ali o leitor pode ler nas entrelinhas a afetividade, o emocional como ocorre nos momentos em que Molina olha pela janela em direção à penitenciária. O relatório expõe o fato de Molina ter conhecimento de estar sendo seguido e prever que pode ser morto. Sua atitude de sacar suas economias num banco, colocá-las em um envelope em nome da mãe e deixar em um cartório, atesta que tinha plena consciência do que poderia vir a ocorrer. De acordo com o relatório, o plano de Molina poderia ser fugir com os amigos de Valentin ou ser morto por eles para não falar nada.

Não temos acesso direto aos pensamentos da personagem nesse relato. Entretanto, os dados anteriores mostram que ele faria algo que considerava belo como morrer por amor. Os filmes escolhidos por ele falam dessa possibilidade: a mulher-pantera morre por não poder

¹¹⁷ Ibid., p.263.

concretizar o amor; Leni, a cantora na França ocupada, morre por ajudar o seu amor; a mulher zumbi se torna o que é por causa do marido; e a última heroína perde tudo, mas está feliz, pois teve um amor verdadeiro. Os tipos de relacionamentos que os filmes exemplificam são considerados por Molina como exemplo a ser seguido.

O sujeito articulador opta por um texto impessoal de forma a passar a eficiência da repressão, tanto interna como externa. Essa estratégia de distanciamento registra, entretanto, momentos em que se tem acesso às conversas de Molina ao telefone. Aparentemente, ele tenta refazer sua vida. Consegue emprego como vitrinista, sai com amigos, liga para o garçom por quem estava apaixonado e retoma o contato com os parentes. Essa mudança, feita pelo sujeito articulador na forma narrativa, em lugar de distanciar o leitor do universo íntimo de Molina, faz com que, a partir dos dados acumulados, o traço ideológico de seu comportamento se torne concreto. Privar a personagem de expressão, escolhendo uma forma de relatório, leva o leitor a completar com o já-sabido as lacunas do texto.

O sujeito articulador conta, ao longo do texto, com a participação ativa do leitor, exigindo dele um novo perfil. Ao alinhar fragmentos textuais, gera e manipula novas direções de sentidos. Seu alvo é o leitor participativo que completará ou não o processo de significação. Essa estratégia se torna clara no final do romance: Valentin pode ter simplesmente mergulhado na inconsciência pelo uso da morfina ou ter morrido pela tortura a que foi submetido.

O último capítulo abre com um curto diálogo entre Valentin e um médico. O médico lhe aplica uma dose de morfina para acalmar a dor, pois Valentin foi barbaramente torturado. Em itálico, é registrado o fluxo de pensamentos de Valentin à beira da inconsciência. Ele sabe da morte de Molina e a atribui à sua identificação com as heroínas do filmes de que tanto gostava. Pelo seu fluxo de consciência, temos acesso a um filme em preto e branco do qual ele faz parte. Nele é narrado o encontro com a mulher aranha em uma ilha tropical. A mulher aranha chora e não se consegue saber o motivo do choro, o que provoca “un final enigmático” (p. 285). À sua maneira, Valentin constrói, no seu delírio, um filme com final feliz. Está num paraíso tropical, há comida (a mesma que Molina costumava trazer nos pacotes trazidos após a falsa visita de sua mãe), há a voz de Marta, dentro dele, juntos para sempre.

O papel do sujeito articulador é fundamental para a estruturação do romance. Sua presença e atuação geram traços narrativos que passam pela desconstrução de discursos, pela problematização de conceitos, pela ironização do estabelecido, mostrando que, por trás disso, há uma presença textual bastante forte, comandando os sentidos.

4. 1 INTERDISCIPLINARIDADE EM *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA*

Em *El beso de la mujer araña*, os elementos originários da cultura de massa sofrem o influxo da palavra, transformando-se em uma tradução intersemiótica. As imagens cinematográficas são recriadas através de descrições, ganham corpo nos mitos hollywoodianos e, pela plasticidade do texto, tornam-se imagens mentais poderosas, podendo ser rememoradas pelo leitor como os filmes que lhes dão origem.

Cada fragmento fílmico coloca em discussão a escala de valores das personagens e, assim, abre espaço para uma discussão de cunho ideológico. Dois conjuntos ideológicos se defrontam nas conversas de Molina e Valentin. Molina não tem consciência dos valores que absorveu da sociedade patriarcal e dos mitos de Hollywood, e a Valentin cabe a tarefa de esmiuçar esses valores e examiná-los, o que ele faz à luz dos ideais da Revolução Francesa, “liberdade, igualdade e fraternidade”, que constituem, em última instância, o cerne da maneira de pensar da personagem. Ao esmiuçar a escala de valores de Molina, Valentin revela suas posições ideológicas. Nesse embate, inserem-se as notas de rodapé com seu discurso de divulgação científica. Cada nota mostra-se como um argumento da discussão sobre homossexualidade e responde, por meio de um discurso que se quer isento, alicerçado na suposta imparcialidade da Ciência, a uma série de afirmações, que não estão explicitadas no texto, mas são de uso corrente no plano da realidade social. Para exemplificar, destaco o ponto de vista que pensa a homossexualidade como doença, desvio de comportamento, perversão. As notas tratam de rebater cientificamente, com dados de pesquisa, mostrando que nenhuma dessas afirmativas se comprova. Dessa forma, é criado um terceiro nível. Como o discurso científico reivindica para si a interação imediata com o real por meio de sua pretensa imparcialidade, essas notas dialogam diretamente com os discursos sociais. No texto de Puig, reaparece a proposta de quebra da ficcionalidade. Entretanto, ao contrário do que ocorre na obra de Esquivel, essa quebra é norteadada por parâmetros ideológicos. Em *La ley del amor*,

essa questão é mais aparente do ponto de vista estético sem maiores compromissos ideológicos, embora ocorra uma certa inserção da ideologia, apontada aqui como a criação de um universo maniqueu e a presença da crítica, na caricatura que faz dos governos autoritários.

A mescla de materiais na obra de Puig é heterogênea. Apesar de esses textos integrarem, de forma bastante orgânica, a narrativa, suas especificidades apontam para o nível de leitura que deixa antever aspectos extremamente críticos. Sem procurar fazer Literatura engajada ou panfletária, o texto de Puig consegue levar o leitor a refletir sobre a realidade das ditaduras latino-americanas sem cair em discursos típicos de outras obras que retratam o período.

O funcionamento desses fragmentos diferenciados, as narrativas fílmicas, as notas de rodapé e o relatório final têm como objetivo aproximar o leitor da realidade histórica da época. Explora o contexto de opressão tanto interna como externamente, quando faz presente o drama de quem ousou se opor à ditadura. Surge a opressão interna na questão da absorção de valores patriarcais e mitos hollywoodianos por parte de Molina.

O reaproveitamento de velhos filmes é bastante produtivo devido à interação que eles possibilitam entre as personagens e também o leitor. Os diálogos entre as personagens aproximam o leitor da narrativa. O uso constante do diálogo é típico da literatura de massa. Seu uso nesse contexto é o reaproveitamento de um recurso, preservadas suas características, mas com o objetivo maior de discutir o ser no mundo através de uma forma menos superficial. Na literatura de massa, o diálogo é muito usado como forma de prender o leitor, que tem diante de si a fala direta de cada personagem, tornando-se, assim, um participante da cena. O uso que Puig faz dos diálogos nada tem da função de fruição da informação conforme são utilizados na Paraliteratura, mas exercem a função de fazer o leitor refletir sobre questões muito sérias.

As narrativas fílmicas que compõem a obra de Manuel Puig são naturalizadas, não representando quebra do contrato de leitura, por meio de dois processos: primeiro, quando

ocorre o anúncio durante a narração de que um filme será contado; segundo, a própria natureza dos fragmentos colabora para essa naturalização, visto que se tratam de traduções intersemióticas do cinema para a Literatura, que, portanto, utilizam o mesmo código. Entretanto, elementos da linguagem cinematográfica permanecem atuando, mesmo por meio dessa tradução, através da construção de imagens. O resultado desse procedimento é que o leitor, após terminar o livro, tem a sensação de ter assistido a todos filmes narrados, devido à plasticidade das descrições. O que sobra na memória é a força das imagens. Vejamos exemplos dessas descrições e como funcionam:

Es una mujer hermosa, al primer vistazo, pero enseguida después se le nota algo rarísimo en la cara, algo que da miedo y no se sabe qué es. Porque es una cara de mujer pero, también una cara de gato. Los ojos para arriba, y raros, no sé como decirte, el blanco del ojo no lo tiene, el ojo es todo color verde, con la pupila negra en el centro y nada más. Y el cutis muy pálido, como con mucho polvo.¹¹⁸

Entonces ahí en el estudio están él y la otra hablando y paran de hablar porque oyen una puerta que hace un chirrido. Miran y no hay nadie, está oscuro el estudio, nada más que la mesa de ellos, con esa luz medio siniestra de abajo para riba¹¹⁹.

Estamos en París, hace ya unos meses que los alemanes la tienen ocupada. Las tropas nazis pasan bien pelo el medio del Arco del Triunfo. En todas las partes, como en las Tullerías y esas cosas, está flameando la bandera con la cruz esvástica. Desfilan los soldados, todos rubios, bien lindos, y las chicas francesas los aplauden al pasar. Hay una tropa de pocos soldados que vá por una callecita típica, y entra en una carnicería, el carnicero es un viejo de nariz ganchuda, con la cabeza en punta, y un gorrito ahí en el casco puntiagudo¹²⁰.

Essas pequenas descrições, centradas em detalhes, são poderosas no momento em que a imaginação começa a preenchê-las com o já visto, o já sabido. As descrições se valem desse conhecimento prévio; e, guiada pelos detalhes, a imaginação faz seu trabalho, tornando certas imagens, nas quais a plasticidade é maior, inesquecíveis.

A concatenação dessas diferentes áreas – cinema e literatura – se dá por meio de diálogos que comentam a narrativa fílmica, atribuindo e analisando aspectos de cunho psicológico e desvendando fragmentos de ideologia contida nos filmes.

¹¹⁸ Ibid., p.16.

¹¹⁹ Ibid., p.38.

¹²⁰ Ibid., p. 55.

No texto de Puig, aparecem outros tipos de fragmentos que não passam pelo processo de naturalização, sendo utilizados unicamente por justaposição. São os textos de cunho científico, que dão conta de pesquisas sobre a homossexualidade. Esses textos estabelecem um diálogo com o corpo da narrativa, inserindo informações que não teriam como ser apresentadas sem modificar o caráter da história. Estabelecem também um diálogo com o leitor, na medida em que desconstruem clichês por meio de uma argumentação com dados científicos, que desfazem tabus e crenças arraigados na sociedade. Ocorre a tentativa de naturalização desses fragmentos por meio da apresentação em forma de notas de rodapé. É uma estratégia para inseri-los na narrativa de maneira mais harmônica. Entretanto, a mudança do tipo de discurso não deixa essa tentativa se concretizar, permanecendo as notas como um corpo estranho e separado. Isso ocorre pela linguagem utilizada, uma linguagem de origem técnica, que causa uma quebra na recepção do texto. Fragmentos fílmicos e notas de rodapé, ao contrário do que acontece na obra de Esquivel aqui estudada, aumentam o grau de polissemia do texto. A interdisciplinaridade é utilizada de forma a enriquecer os níveis de significação da obra. A relação das notas de rodapé com a narrativa é temática. Na página 66, quando Molina está contando o seu amor pelo garçom de um restaurante, é inserida uma nota que trata de rechaçar as três teorias sobre a origem física da homossexualidade. A ligação entre os diálogos e a nota de rodapé se dá da seguinte forma:

- Como fue que empezó.
- Yo un día fue al restaurant, y lo vi. Y me quedé loco. Pero es muy largo, otra vez te lo cuento, o mejor no, no te cuento nada, quien sabe com qué me vas a salir.
- Un momento, Molina, estás muy equivocado, si yo te pregunto es porque tengo un... ¿cómo te puedo explicar?
- Una curiosidad, eso es lo que tendrás.
- No es verdad. Creo que para comprenderte necesito saber qué es lo que te pasa. Si estamos en esta celda juntos mejor es que nos comprendamos, y yo de gente de tus inclinaciones sé muy poco¹²¹.

Neste ponto, entra a nota de rodapé esclarecedora, que se dirige ao leitor, com o objetivo de discutir a questão da homossexualidade, tendo uma base científica. Esta nota estabelece seu discurso através da citação de uma autoridade, o pesquisador inglês D.J. West. O discurso científico se fundamenta aqui pela criação de uma autoridade reconhecida que irá

¹²¹ Ibid., p.66.

analisar e refutar as três teorias principais sobre a origem física da homossexualidade. Essa nota irá dialogar com a próxima nota, que lhe serve de extensão. A próxima nota dessa natureza não está ligada de forma direta com os diálogos entre as personagens. Essa nota dá continuidade à primeira. Nela são analisadas as três mais comuns interpretações que o vulgo atribui às causas da homossexualidade. A concatenação da psicanálise com a Literatura não constitui um elemento articulador da narrativa como ocorre com os fragmentos interdisciplinares de *La ley del amor*. Essa concatenação, no entanto, estabelece a intertextualidade, fazendo dialogar duas áreas distintas que formarão o terceiro nível de caráter marcadamente ideológico. Tomemos com exemplo o funcionamento dessa segunda nota em conjunto com o texto literário na produção do terceiro nível: o discurso psicanalítico, ao desfazer idéias do senso comum sobre homossexualidade, está contra-argumentando com crenças arraigadas na sociedade. Para tanto, se vale de dados concretos tirados de pesquisas com os quais não há como discutir, visto que o discurso científico se cerca de uma aura de autoridade incontestável. No entanto, essa autoridade, que aparentemente se alicerça em uma imparcialidade, não se apresenta como um discurso isento de ideologia. Ao destruir essas crenças entranhadas na sociedade com argumentos científicos, esse tipo de discurso deixa antever seu avesso e busca atrair para si, como forma de reforçar sua autoridade, o cerne da questão, ao se colocar como único detentor da verdade. “La psiquiatría moderna concuerda en reducir al campo psicológico las causas de la homosexualidad”¹²². Isentando-se do puro e simples maniqueísmo de crenças morais ou enganos biológicos, o estatuto de uma “verdade” se estabelece. Ao atribuir à homossexualidade as causas psicológicas, o discurso científico liberta a questão de preconceitos e propõe analisá-la como fenômeno psicológico, portanto, isento de valoração subjetiva. Mas, na medida em que vai desconstruindo os discursos existentes, vai, ao mesmo tempo, estabelecendo outro discurso de natureza oposta.

Na terceira nota de rodapé de cunho científico na página 133, desenvolvendo uma explicação sobre a origem da homossexualidade, ocorre uma resenha das teorias de Freud e seus seguidores. Aqui é convocada uma autoridade reconhecida para reforçar os contra-argumentos. Ou seja, depois de desconstruir os discursos existentes, há necessidade de colocar outros em seu lugar. O embricamento dessa nota com o resto do texto se dá sem ligação direta com os diálogos. Entretanto, se levarmos em conta a temática do texto como um todo, acontecem vínculos semânticos. Essa estratégia vai acrescentando outros pontos de vista

¹²² Ibid., p. 102.

sobre a homossexualidade e, por conseguinte, na forma como o leitor vai transformando a sua visão da personagem Molina. A maneira como a obra é estruturada e o percurso argumentativo que se estabelece por meio desses fragmentos de cunho científico geram uma transformação de pontos de vista do leitor, libertando-o de preconceitos e abrindo seu horizonte para uma visão mais ampla da complexidade humana. Por todo esse percurso argumentativo, acreditamos que estamos diante de uma forma revigorada do velho romance de tese. A idéia de incorporar, através da tessitura verbal, fragmentos oriundos da cultura de massa, normalmente tidos como um produto de baixo grau de polissemia, ao discurso científico, conhecido por sua objetividade e pretensa imparcialidade, e de se valer desses dois recursos para provocar no leitor uma reflexão de cunho ideológico renova o gênero do romance de tese ao mesmo tempo em que cria uma obra extremamente expressiva.

A interdisciplinaridade da obra é um recurso para a veiculação ideológica. Os fragmentos de filmes vão se somando e desenhando lentamente um perfil de mulher. A mulher que Molina gostaria de ser uma mulher fabricada com atributos do patriarcalismo: a submissão ao ideal do amor que a tudo sacrifica, inclusive a própria vida, o sacrifício do lado instintivo em favor do lado racional, o amor que supera a barreira das aparências e é pura essência, o amor que avilta e, ao mesmo tempo, transcende a morte. Esse mito do amor, vinculado pelos filmes que Molina conta, produz ainda um grande apelo ao imaginário. E sua base ideológica deixa antever uma mulher dependente e submissa não ao homem, mas à imagem que ela constrói de um homem. Contrapondo-se a esse discurso subliminar, ocorre a marca da ideologia de Valentin, que tem alguns traços do marxismo e também de interpretação psicanalítica. Vejamos um exemplo dos comentários sobre o primeiro filme:

- No, mira, podría ser que comentemos simplemente. Por ejemplo, a mi me gustaria preguntarte como te la imaginas la madre del tipo.
- Si es que no te vas a reir más.
- Te lo prometo.
- A ver... no sé, una mujer buena. Un encanto de persona, que ha hecho mucho feliz a su marido y a sus hijos, muy bien arreglada siempre.
- ¿Te la imagina fregando la casa?
- No, la veo impecable, con un vestido de cuello alto, la puntilla le disimula las arrugas del cuello. Tiene esa cosa tan linda de algunas mujeres grandes, que es ese poquito de coquetería, dentro de la seriedad, por la edad, pero que se les nota que siguen siendo mujeres y quieren gustar.
- Si, está siempre impecable. Perfecto. Tiene sirvientes, explota la gente que no tiene más remedio que servirla, por unas monedas. Y claro, fue muy feliz con su marido, que la explotó a su vez a ella, le hizo hacer todo lo

que él quiso, que estuviera encerrada en su casa como una esclava, para esperarlo.

– Oíme.

– ... para esperarlo todas las noches a él, de vuelta de su estudio de abogado, o de su consultorio de medico. Y ella estuvo perfectamente de acuerdo con ese sistema, y no se rebeló, y le inculcó al hijo toda esa basura y el hijo ahora se topa con la mujer pantera. Que se la aguante.¹²³

Nesse fragmento, os comentários de Valentin têm um tom de revolta, mostrando-se crítico com a figura burguesa idealizada por Molina. Dois imaginários diferentes se chocam: o de Valentin, um filho da pequena burguesia que aderiu aos ideais marxistas, mas conserva seu amor por uma moça da alta sociedade, e o de Molina, que não questiona sua condição de homossexual, vendo a si mesmo como uma mulher normal, sendo o romantismo exacerbado o cerne de sua personalidade, alimentada por velhos filmes de Hollywood. Em cima desse esboço, é construído o texto. O idealismo de um serve de contraponto para o romantismo do outro. Vejamos um exemplo do idealismo de Valentin:

– Yo no puedo vivir el momento, porque vivo em función de una lucha política, o bueno, actividad política, digamos, ¿entendés? Todo lo que puedo aguantar acá, que es bastante, ... pero que es nada si piensas en la tortura, ... que vos no sabés lo que es.

– Pero me puedo imaginar.

– No, no te lo podés, imaginar... Bueno, todo me lo aguanto... porque hay una planificación. Está lo importante, que es la revolución social, y lo secundario, que son los placeres de los sentidos, ¿te dá cuenta?, porque son, de verdad, secundarios para mí. El gran placer es otro, el de saber que estoy al servicio de lo más noble, que es... bueno... todas mis ideas.

– ¿Cómo tus ideas?

– Mis ideales... el marxismo, si quieres que te defina todo con una palabra. Y ese placer lo puedo sentir en cualquier parte, acá mismo en esta celda, y hasta en la tortura. Y ésa es mi fuerza¹²⁴.

Com todo o idealismo dos seus 26 anos, Valentin faz sua profissão de fé no marxismo. A personagem luta contra suas próprias concepções no momento em que relaciona sensibilidade com debilidade e tenta colocar a lógica marxista ao lado do raciocínio, da razão como forma de negar a si mesmo todo o lado emotivo. Esse traço ideológico, que, no fundo, equivale ao machista “homem não chora”, se refletirá em seus comentários sobre os filmes que Molina conta.

¹²³ Ibid., p.22-23.

¹²⁴ Ibid., p.33-34.

Os filmes introduzem fragmentos de sua própria ideologia, derivada do patriarcalismo e filtradas pela ótica de Molina, que os assistiu e assimilou diversos conceitos e modos de ver o mundo e a vida. A forma de pensar o que é ser mulher é um conceito-chave para o entendimento dessa personagem. As figuras femininas dos filmes encarnam diversas facetas dessa personalidade que vai se enriquecendo e se tornando cada vez mais complexa. De Irena, a heroína do primeiro filme, *A Mulher Pantera*, ele assimila a questão da fragilidade emocional feminina. De Leni, a heroína do filme nazista, Molina espelhará a situação da mulher que morre por amor, aquela que é capaz do sacrifício da própria vida pelo homem amado. O sentimento que transcende as aparências se apresenta no filme sobre a empregada feia que se casa com o aviador. Todos esses elementos vão se somando e constituindo uma imagem de mulher que é altamente ideológica, visto que marcada pelo machismo e pelo patriarcalismo. A ideologia, de acordo com Althusser, trata de subjugar os espíritos através da imaginação, e a imaginação de Molina assimila com prazer esses conceitos, sem perceber que o que está assimilando é uma visão falseada do mundo. A representação imaginária torna-se concreta, pois existe dentro da realidade. Dessa representação resulta o ato de heroísmo e de amor de Molina, que, mesmo sabendo da possibilidade de morrer, não desiste de realizar um grande gesto de amor. A representação imaginária é dirigida aqui por um grande mito que permeia todo o texto, apresentando diferentes facetas: o mito do amor. A forte imagem de alguém que sacrifica a própria vida por amor, o símbolo do beijo pedido por Molina a Valentin, e a representação desse processo de mútuo conhecimento que resulta na morte dos protagonistas são diferentes aspectos ideológicos do texto e que se mostram fundamentais no processo de significação da obra de Puig.

4.2 SUJEITO ARTICULADOR EM *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA*

A presença do sujeito articulador na obra de Puig aqui analisada deixa sua marca pela escolha dos materiais e nos indícios de um centro ideológico, gerador de uma recepção que é conduzida através de um processo argumentativo. Esse processo se forma aos poucos, na medida em que vão se sucedendo e se concretizando as diferentes heroínas dos filmes. Esse centro ideológico desperta no leitor uma atitude crítica concomitantemente com os aspectos lúdicos proporcionados pela utilização de um material oriundo da cultura de massa. Ocorrem, ainda, aspectos que contribuem para a formação de um percurso ideológico, tanto da articulação do texto quanto na recepção do leitor. Este é guiado pelo desenvolvimento da

história a perceber o que ele próprio, leitor, assimilou de estereótipos e a repensar a questão da homossexualidade.

Os conceitos sobre o que é ser homem e o que é ser mulher levam a uma reflexão sobre os papéis sociais e sobre como se insere o homossexual nesse universo quando confrontado com seu próprio papel, que é um papel feito de papéis outros, visto aqui na forma de diversos estereótipos patriarcais difundidos, então, por Hollywood e comuns a toda uma geração.

Esse centro ideológico, do qual Althusser acusa a presença, não é outro na obra em questão que não o sujeito articulador da narrativa, desempenhando a função de orquestrar os fragmentos ideológicos que formarão o percurso argumentativo que, por sua vez, dará um sentido maior à obra. Esse procedimento torna patente a semelhança de *El beso de la mujer araña* com o antigo romance de tese.

As escolhas dos filmes não são inocentes ou aleatórias. Existe, por trás de cada filme, uma intenção bastante clara de manipular o sentido da recepção numa determinada direção. Cada um dos filmes apresenta um elo na argumentação que vai se tornando o foco do leitor mesmo sem querer. Ao mesmo tempo em que frui a história, vai refletindo sobre as imagens que lhe são apresentadas. Às vezes, conduzido pelas análises psicológicas de Valentin, outras, utilizando seu próprio senso crítico, o leitor desse tipo de obra é um leitor desacomodado, que busca, apesar da fragmentação, uma unidade de sentido. Acontece que o objeto com o qual se defronta é polissêmico. O terceiro nível que brota da intersecção de duas áreas diferentes tem como característica a argumentação ideológica sobre a qual a obra se alicerça.

Quando se pensa nos termos propostos por Althusser, percebe-se a questão da interpelação da ideologia funcionando no texto. A escolha dos filmes, feitas pelo sujeito articulador, e a escolha dos fragmentos de discursos científicos são manifestações claras dessa interpelação. O sujeito articulador se constrói na interpelação da ideologia, que o constitui em sujeito, e, por sua vez, ele se tornará portador dessa ideologia, interpelando e constituindo outros sujeitos, no caso, o leitor.

Como exemplo, cito aqui a inserção das notas de rodapé de cunho científico. Aparentemente imparciais, na verdade, elas se transformam, na dinâmica que estabelecem

com o leitor, em textos a favor do exame livre de preconceito da homossexualidade, constituindo-se num processo cumulativo no corpo da obra, em uma espécie de argumentação, em última instância, a favor da liberdade de opção sexual e sua dignidade inata. A homossexualidade como conceito se constrói no texto de duas maneiras: pela negatividade e pela noção de indivíduo completamente livre e com dignidade, cuja visão se depreende da ideologia de Valentin. A negatividade é instaurada no texto em forma de nota de rodapé, nas quais se diz claramente o que a homossexualidade não é. O segundo passo, é colocá-la como objeto de estudo da psicanálise, abrindo, assim, outras possibilidades de interpretação e compreensão. Essa movimentação funciona de maneira argumentativa, e o responsável por ela é o sujeito articulador. A forma como ele alinha os fragmentos textuais portadores de elementos ideológicos constrói esse percurso que funciona de maneira persuasiva. Seria lícito falar na elaboração de um percurso da persuasão dirigido ao leitor. Esse percurso é um dos atributos do sujeito articulador. É ele quem o estabelece de forma cumulativa, tornando os conteúdos ideológicos um fator atrativo da obra, pois se relaciona com a questão da identificação do leitor.

Os diferentes fragmentos utilizados na obra resultam numa diversidade de fragmentos ideológicos, que vão compondo uma unidade, ao contrário do que ocorre no romance de Esquivel, no qual a interdisciplinaridade está ligada a questões mais estéticas e de estrutura da obra do que em questões nas quais a ideologia se faça presente. Como funciona a ideologia dentro dos múltiplos fragmentos de *El beso de la mujer araña*? Em primeiro lugar, há a questão da escolha do material a ser utilizado: o sujeito articulador lança mão de recursos que se revelam produtivos e interessantes: a opção pelo material originado da cultura de massa, material esse altamente lúdico, mas nem por isso menos ideológico; o discurso científico, que se quer imparcial, ainda que dotado de ideologia; a opção por um texto semelhante em sua estruturação a uma peça de teatro para marcar a farsa do poder; a utilização do formato de relatório na parte final, que justamente, por seu relato objetivo dos fatos, se choca com o resto do texto pelo qual o leitor desenvolveu sua afetividade; e o final em fluxo de consciência. A escolha dos materiais e a forma como são utilizados revelam essa presença que os articula em um todo de sentido, que se apresenta como dado múltiplo e que a ideologia não se localiza em sua totalidade apenas em um fragmento, mas funciona na junção desses fragmentos. É isso que ocorre com as narrativas fílmicas em particular e com os outros tipos de texto. O sujeito articulador deixa, assim, sua marca na narrativa através da utilização ideológica dos fragmentos.

5 ANÁLISE DO ROMANCE *LA LEY DEL AMOR*¹²⁵

A bibliografia disponível em português costuma dividir os campos culturais de maneira hierarquizada. Dessa forma, o que temos e surge ainda como referência, no que respeita mais especificamente à Literatura, é uma divisão muito clara das áreas: literatura culta ou de elite, literatura de massa ou Paraliteratura, como sugere Jean Tortel, e literatura popular. Na prática, o que ocorre não corresponde exatamente a manifestações em categorias estanques. Essa divisão se mostra extremamente permeável, ocorrendo reaproveitamento e reciclagem de uma categoria por outra. Alguns teóricos destacam que o simples fato de nomear tais categorias é hierarquizar, discriminar uma em detrimento de outra, denunciando, assim, uma postura preconceituosa, que toma como parâmetro a literatura culta ou de elite e vê com restrições a literatura de massa e popular.

Como trabalhar e nomear as intersecções que, na verdade, compõem o fenômeno cultural? Elementos da chamada literatura culta mesclam-se à literatura de massa, e vice-versa, resultando num revigoramento que se traduz no híbrido. Para ocorrer o híbrido, é necessário mescla de elementos diversos entre si. Quando se reconhecem as manifestações hierarquizadas como categorias, pode-se ter como resultado um híbrido. Como contemplar essas mesclas se não posso tratar os elementos como diferenciados sob pena de ter uma escrita preconceituosa? A nomenclatura vigente não incorporando o movimento dinâmico das formas em constante mutação, ao mesmo tempo, que reconhece as diferenças as hierarquiza. Que distância separa a obra de Paulo Coelho da de José Saramago? Tenho convicção de que se tratam de objetos distintos, que cumprem funções diferenciadas junto ao público a que se destinam. Poderei tratá-los numa mesma abordagem considerando ambos como manifestações literárias? Qual é o limite do conceito de Literatura? Tudo o que estiver escrito? E o excesso de hibridação? Será que ele preserva ou destrói o literário? Para elaborar minhas considerações, necessito operar com categorias de nomenclatura estanque, mas compreendendo sua mobilidade, reconhecendo o tipo de material e sua origem para poder avaliar seu aproveitamento e refuncionalização dentro dos textos aqui analisados. Propor uma nova nomenclatura não contribui para solucionar essas questões que se apresentam. Portanto, continuarei utilizando as categorias já existentes numa acepção que deixa de lado a hierarquização e também, dessa forma, o preconceito a ela inerente.

¹²⁵ ESQUIVEL, Laura. *La ley del amor*. México: Grijalbo, 1995.

Antes de prosseguir analisando o romance *La ley del amor*, de Laura Esquivel, procurarei esclarecer em que tipo de Literatura se enquadra a obra. Como já vimos, trata-se de um híbrido entre literatura culta e literatura de massa, tendo sua base claramente atrelada à literatura de massa, levando em consideração os materiais que utiliza. Assim como o outro romance aqui analisados, essa obra pode vir a se constituir em um exemplar de um novo gênero surgido na América Latina.

Nas palavras de Ana Pizarro, em seu texto “Discursos e Fronteiras”¹²⁶, há o registro da emergência de um novo gênero, ligado aos processos de comunicação, ao *best-seller*. Segundo a autora, nesses textos é possível identificar o *zapping*, o gancho televisivo, quando o desafio estético é substituído pelo interesse do incidente.

Segundo a autora,

Estamos en presencia de los modos como los procesos de globalización en las comunicaciones conforman los imaginarios y disponen al público en sus mecanismos perceptivos, impulsando un tipo de discurso literário de masas como respuesta a esas necesidades y a la estética de este público masivo.

Esse novo gênero começa a aflorar no romance latino-americano logo após aquilo que a crítica convencionou chamar de *boom*. Em 1969, Manuel Puig lançou *Boquitas pintadas*, que utilizava versos de tango como epígrafe, apresentava lances dramáticos e estrutura de folhetim. A partir dessa obra, a ficção latino-americana vem se apropriando dos gêneros da literatura de massa e desenvolvendo uma dicção própria. Muitas experiências foram feitas com cinema, música popular, novelas de rádio e, por último, com a presença do hipertexto e todo o aparato tecnológico, como fica bem exemplificado na obra de Esquivel. O que Irlemar Chiampi chama de “lixo cultural”¹²⁷ em seu artigo sobre a apropriação dos gêneros da cultura de massa, eu chamo de surgimento de um novo gênero: um gênero que está definindo sua própria face nas obras que se seguiram.

¹²⁶ PIZARRO, Ana. Discursos e Fronteiras. IN: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo(orgs.) **Discursos, Memória, Identidade**. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 2000, p.46-47.

¹²⁷ CHIAMPI, Irlemar. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massas. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Rio de Janeiro: ABRALIC/UFRJ, 1993.

Esse novo gênero – híbrido entre a literatura de massa e a literatura de elite – pode apresentar tipos de base diferenciado: ou ele segue o impulso advindo da cultura de elite e transforma a obra em objeto de arte, ou ele se deixa levar pelo lúdico da cultura de massa, produzindo um produto altamente consumível, ainda que traga em si recursos da literatura culta. Detectei nas obras trabalhadas esses dois tipos de impulso. Em *El beso de la mujer araña*, o sujeito articulador gerencia com certa parcimônia o material reciclado, estabelecendo limites para o seu uso e procurando tirar o máximo de efeitos dos recursos oferecidos pela literatura de massa. A obra de Esquivel merece um exame mais detido a fim de estabelecer qual a base dominante e que tem sido objeto de discussão entre os críticos.

Para atingir esse objetivo, procurei um instrumento de análise capaz de promover o trânsito entre espaços, capaz de acolher formas com formas diferenciadas, que se inserem no texto literário e o transformam. Mas também busquei poder contemplar discursos originados de áreas distintas, além, é claro, dos próprios limites da linguagem em sua acepção mais ampla. Pelas características de *La ley del amor*, cheguei ao conceito de limiar. Em seu texto “A disseminação dos limiaries nos discursos da contemporaneidade”¹²⁸, Evelina Hoisel procede uma delimitação do termo no comparativismo. Para a autora, a noção de limiar impõe uma fronteira, separação entre territórios geográficos e lingüísticos, um momento de parada, mas que possibilita a travessia, a transgressão:

O limiar pode ser considerado, assim, o ponto de intersecção entre o indiferenciado e o diferenciado, conectando o dentro e o fora, o interior e o exterior, a separação e a junção de territorialidades lingüísticas ou espaços de saber.

Essa questão dos limiaries deixa antever metodologias de leitura, avaliação do conhecimento. É justamente disso que precisamos para proceder a análise desse singular objeto, no qual o trânsito entre espaços, entre tempos, gêneros e subgêneros, discursos e linguagens não-verbais é a tônica dominante.

¹²⁸ HOISEL, Evelina. A disseminação dos limiaries nos discursos da contemporaneidade. In: CARVALHAL, Tânia (Coord.) **Culturas, contextos e discursos**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999, p.42.

Entre as metodologias de leitura e análise que se oferecem, escolhi, neste momento, a intertextualidade como instrumento de trabalho para chegar a uma definição sobre o impulso básico do texto de Esquivel, uma vez que, juntamente com a intersemiose e a interdisciplinaridade, definem, nas palavras de Evelina Hoisel¹²⁹,

O movimento que transborda do fora para o dentro, que ultrapassa fronteiras e que coloca também a necessidade metodológica não hierarquizada e transitória de demarcar o ponto de abertura para a multiplicidade, a diversidade, a outridade, mas também de estabelecer marcas de reconhecimento da especificidade, da particularidade, da singularidade.

O termo intertextualidade foi cunhado em 1966, por Julia Kristeva¹³⁰, a partir de um ensaio sobre Mikhail Bakhtin. A partir daí, a palavra utilizada pela Literatura perde seu caráter fixo, de sentido único. O que se pressupõe é um diálogo entre diversas escrituras, um diálogo que se forma a partir de três fontes diferentes: a de quem produz o texto, a do destinatário e a do contexto cultural atual ou passado.

Além dessa noção de intertextualidade, utilizarei também uma específica, que servirá para identificar a base da obra de Esquivel. Essa é fornecida por Laurent Jenny, em seu texto “A estratégia da forma”, no qual chama a atenção para a intertextualidade de gênero. O crítico lembra que, quando um gênero se cristaliza e deixa de se renovar, acaba por criar um arquiteito, e esse arquiteito entra em ação na análise de determinada obra. O arquiteito se faz presente no momento da escritura e deixa suas marcas.

Um dos ramos mais evidentes da literatura de massa é o folhetim, gênero do qual me ocuparei mais detidamente. François Ducray-Duminil (1761-1819) pode ser considerado um dos fundadores do gênero. Jornalista e voraz leitor de histórias de cavalaria, as técnicas do folhetim aparecem em sua obra muito antes da difusão do gênero. Forma cristalizada, que se presta perfeitamente para essa análise, o folhetim continua vivo entre nós, das maneiras mais

¹²⁹ Ibid. p. 43.

¹³⁰ KRISTEVA, Julia. *Le mot, le dialogue et le roman*. Critique. Paris (239): 1015, 1968.

diversas, seja nas revistinhas mensais consumidas pelas adolescentes, seja nas telenovelas que perpetuam a fórmula, agora chamada de “folhetim eletrônico”.

A história de amor construída pelo romance de Laura Esquivel é, no fundo, um lugar-comum com roupagens novas. O primeiro passo é analisar a relação que se estabelece entre a obra e o arquitepo do gênero, conforme conceito de intertextualidade de Laurent Jenny¹³¹. Para o autor, um arquitepo de um gênero cristalizado estabelece relações de intertextualidade com todos os textos que utilizam o mesmo gênero e lhes são subsequentes.

A primeira característica que une essa obra ao gênero folhetim é a presença de um universo maniqueu, submetido a duas ações opostas, a do bem e a do mal – personificados em herói (Azucena) e vilão (Isabel). Aqui se dá a primeira transgressão da regra. A norma do gênero preconiza que o herói dessas narrativas folhetinescas é homem, assim como o vilão. O resultado dessa transgressão pode ser visto nos milhares de exemplares vendidos na América e Europa, com exceção do Brasil, onde uma tradução acabou por tirar todo o prazer que o texto original oferece.

A obra opera com o arquitepo do gênero, mas com grande economia de recursos e procurando tirar o máximo proveito de cada efeito. Uma das características mais típicas do folhetim do século XIX era a presença de inúmeros reconhecimentos. Por exemplo, em *O conde de Monte Cristo*, o prisioneiro se faz reconhecer 18 vezes. Em *La ley del amor*, esse recurso é guardado para o clímax da obra, aproveitando para acumulá-lo a um outro, de forma a tirar melhor efeito: trata-se do emprego da geração antitética, na qual o pai malvado gera o filho bom, que irá fazer justiça e corrigir os erros do pai.

Outra característica apontada pela crítica nas obras do gênero folhetim é a de que o herói tem sempre uma origem nobre, ou é filho de deuses, semideuses ou pertencente à classe dominante. Normalmente, trata-se de um herói solar, pois tem a mesma invencibilidade do sol

¹³¹ JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: **Poétique**. Coimbra: Almedina, no. 27, 1979.

e se opõe ao universo das trevas inerente ao vilão. Para Sodré¹³², o herói de folhetim apresenta características bem definidas:

a) O herói não peca jamais contra a lealdade, a franqueza, a determinação. Sua coragem costuma ser também inabalável. Opõe-se, assim, a tipos de caráter marcados pela dissimulação, traição e covardia.

b) O herói costuma associar-se a animais de alguma maneira relacionadas com o sol, tais como a águia e o leão. Combate, portanto, bichos noturnos, como a serpente, a aranha, o dragão.

c) O herói coloca-se no grupo social com uma individualidade sólida e redentora, isto é, como um salvador ou justiceiro. Distingue-se daqueles que se integram na sociedade por caminhos escusos ou impuros.

Este último traço vem apenas reforçar a natureza soberana ou demiúrgica do personagem heróico. Este é sempre alguém disposto a salvar o mundo ou transformá-lo de algum modo através dos seus poderes extraordinários. Como representante de uma ordem sobrenatural ou aristocrática, o herói entra em conflito com os delegados do poder temporal ou mesmo com príncipes e reis não ungidos pelas divindades míticas.

No caso de Azucena, a heroína de Esquivel, fica claro que ela pertence à classe dominante, é uma “evoluída” e filha da candidata à presidência do mundo. No romance, a classe social dominante é a daqueles que estão em um grau mais elevado de evolução espiritual. Por se tratar de uma obra que se apropria do discurso esotérico, a hierarquização social é constituída nesses termos. Ser evoluído dá acesso a uma série de vantagens: o uso de determinadas máquinas, a realização do sonho de encontrar a alma gêmea e a comunicação direta com o anjo da guarda.

A heroína mantém ainda outros traços do herói folhetinesco: usa os mesmos métodos de luta, recorre a oráculos (ainda que esses tenham a forma de máquinas sofisticadas), utiliza métodos sociais ou proibidos, o fim justificando sempre os meios, a noção de que a justiça deve triunfar sempre. O herói do folhetim clássico se arvora em fonte de justiça, uma justiça que tem um nível pessoal, que interessa ao herói e, ao mesmo tempo, interessa a toda coletividade. Desmascarando Isabel, Azucena salva o mundo, mas também recupera sua alma gêmea. No tocante a esse particular, a heroína de Esquivel se comporta como qualquer herói

¹³² SODRÉ, Muniz. **Best-seller: a literatura de mercado**. São Paulo: Ática, 1988, p. 22.

de folhetim antigo. Não se trata de um herói revolucionário, pois ele não recorre ao povo, decide impor justiça por outros meios.

A intertextualidade de gênero se dá também com outras formas de literatura de massa. Presentes na obra, encontram-se, além do folhetim, o discurso esotérico, o romance de ficção científica e o romance policial. A obra se apropria do discurso que permeia os romances esotéricos de grande êxito junto ao público, utiliza conceitos filosóficos como a lei do Karma, a doutrina da reencarnação e a existência de anjos e demônios, numa grande mistura mística, que se fundamenta um pouco em um determinado aspecto das religiões existentes. Esse discurso é híbrido em suas origens, e o resultado final não tem como ser enquadrado dentro de qualquer corpo de doutrina. Esse aspecto é determinante na estruturação do romance e no processo de identificação do leitor, pois a obra só se torna legível se lida através dessa ótica, que aceita essa mistura de conceitos, formando aquilo que, em música, se costuma identificar como new age: a convivência harmônica de manifestações culturais, religiosas e filosóficas.

No que se refere ao romance de ficção científica, além de se passar no ano de 2200, a obra apresenta características comuns ao gênero: uma missão espacial, um salvamento, o uso de computadores e máquinas estranhas capazes de filmar não só o pensamento das pessoas, mas também suas vidas passadas. Muito da curiosidade que é despertada no leitor vem da presença desses inventos e outros, que vão se fazendo presentes ao longo da narrativa. O recurso da ficção científica é utilizado de forma a preservar o gancho televisivo que o romance apresenta de forma clara. Essa narrativa foi transformada em filme, mas, infelizmente, não chegou ao Brasil.

Feitas as aproximações com o gênero cristalizado “folhetim”, o próximo passo é analisar o que a obra tem de literatura culta. Esta se diferencia da literatura de massa, entre outros aspectos, por sua preocupação com a linguagem, por ser reflexiva e preocupada com questões estruturais da narrativa. *La ley del amor*, no original, apresenta uma linguagem trabalhada coloquialmente, saborosa e colorida. É um texto que proporciona prazer ao leitor de tal forma que, uma vez iniciada a leitura, não se consegue largá-la. Seu caráter híbrido entre linguagem culta e fala coloquial transmite uma preocupação com a forma. A presença da música (ópera e música popular mexicana) e das ilustrações funcionam como transgressões

que o texto apresenta em relação ao arquiteyto. O resultado dessas transgressões é a renovação do gênero folhetim, transformando-o em algo novo. Seria esse o primeiro romance multimídia da história?

Alguns aspectos desconstruídos também mostram a relação com a literatura culta como o enfraquecimento da figura masculina. Rodrigo é inexpressivo, o grande destaque cabe todo às mulheres: Azucena, Cuquita e Isabel. O papel feminino é desempenhado por Rodrigo pela sua passividade, e os papéis masculinos pelas mulheres pela sua ação. Essa inversão de papéis aponta para um revigoramento do gênero, mostrando outros ângulos antes insuspeitados.

A presença do gancho televisivo, como aponta Ana Pizarro, deixa à mostra os efeitos da globalização na Literatura. Esse gancho também era usado no folhetim clássico com os mesmos resultados. Mudou a forma, não a função. Um exemplo claro da utilização desses recursos é o uso das ilustrações na obra de Esquivel. O leitor tem acesso às vidas passadas das personagens e, de posse desses dados, raciocinando dentro de uma lógica esotérica, proposta pelo romance, fica no aguardo do cumprimento de uma premissa. O recurso é antigo, mas a forma como ele é apresentado está intimamente em conexão com o folhetim eletrônico, que garante dia-a-dia a sua audiência mediante a apresentação de trechos de cenas futuras. Trata-se de uma apropriação de recursos de outros meios.

Da literatura culta, a obra apresenta apenas o primeiro fragmento, no qual se desenrola uma metaficção historiográfica, que se desenvolve no tempo da conquista do continente. É uma história completa que termina com a morte dos personagens e dramatiza o choque cultural entre espanhóis e nativos. O elemento que vai estruturar a narrativa se encontra presente de forma discreta: o discurso esotérico. Esse tipo de discurso constituirá o elo entre os fragmentos da obra.

O objetivo do sujeito articulador, ao iniciar a narrativa com esse gênero pós-moderno, é estabelecer as origens do drama a ser desenvolvido sobre uma base histórica confiável, de forma a dar veracidade ao que se segue. A ligação se dará em função dos nomes das

personagens, o que permitirá ao leitor resgatar o começo da história e a compreensão que se trata de uma nova encarnação das personagens. A escolha desse gênero tem uma função estrutural na narrativa.

Outra característica intertextual que se estabelece é com Branca de Neve, uma narrativa clássica da literatura infantil. Nessa história, a bruxa/madrasta manda um caçador matar a menina em um bosque e, como prova, pede que lhe traga o coração da jovem. No texto de Esquivel, Isabel manda desintegrar a filha. Em ambos os textos, a ordem de matar não é cumprida pelos emissários. Nota-se ainda que o foco, nas duas histórias, recaiu sobre a figura feminina: Madrasta/Branca de Neve, Isabel/Azucena. O príncipe é apenas acessório, Rodrigo é apenas acessório.

Aristóteles, quando nos fala da catarse, não é específico em dizer em que momento ela se processa. Nos romances clássicos, a catarse se dá quando se soluciona o nó da trama, mas as questões levantadas continuam a atormentar o leitor. Por exemplo, Raskolnikov é punido, entretanto, seus questionamentos continuam a perseguir o leitor. No folhetim, a catarse vai se dando aos poucos, na medida em que os diversos nós da trama vão sendo solucionados. Quando se desata o nó final, o leitor tem uma sensação de alívio total da tensão, e não lhe resta nenhum questionamento pendente: tudo foi resolvido, solucionado. Trata-se de uma catarse de caráter positivo, ocorre o final feliz, e todos, incluindo o leitor, estão satisfeitos. No romance de Esquivel, ocorre o final feliz, a catarse final é igual a do folhetim clássico.

Por tudo o que foi visto, a conclusão que se impõe é a que a obra *La ley del amor* tem como base a literatura de massa, ocorrendo apropriações da literatura culta e renovação do gênero folhetim pelos recursos colhidos dentro da própria literatura de massa, como a ficção científica, o romance policial e o romance esotérico. A matriz geradora de romances como *El beso de la mujer araña* é a literatura culta. Suas características polissêmicas prevalecem, apesar da utilização de narrativas fílmicas pertencentes à cultura de massa. Já no texto de Esquivel, aqui abordado, a matriz não é polissêmica, e o impulso para uma leitura única e redutora é dominante, obedecendo ao impulso geracional da literatura de massa.

A presença do sujeito articulador na obra de Laura Esquivel é perceptível em diversos momentos. O primeiro fragmento cuida de instruir o leitor sobre a forma de apreciar o CD que acompanha o livro. É semelhante a uma bula de remédio e confunde autor (pessoa) com autor (representação). Esse fragmento marca a intencionalidade dos recursos utilizados e a preocupação em garantir a eficácia de seus efeitos, demonstrando, dessa forma, uma presença a comandar os fios da obra. Nesse fragmento, há uma presença que se constitui em enunciador, indicando a maneira de ler o material intertextual: proporcionar ao leitor uma experiência única, que resulta da contemplação e audição simultâneas. O título do primeiro fragmento é “Instructivo”, e seu objetivo é convencer a um público heterogêneo a seguir determinados passos na leitura da obra. Esse texto é inteiramente dividido em pequenos fragmentos dirigidos a leitores distintos. Cada fragmento apresenta um percurso argumentativo que tenta manipular a direção da leitura por meio de justificativas e persuasão. O objetivo maior é fazer com que o leitor siga as instruções apresentadas entre um bloco narrativo e outro. Há intervalos previstos para o leitor ver, ouvir e dançar. Sobretudo a música é vista como elemento estruturador da narrativa, pois é através dela que as personagens conseguem ter acesso às reminiscências de suas vidas passadas. A tendência do leitor que ouve uma ópera, por exemplo, é tentar ligar a letra da ópera ao conteúdo da história que está lendo. No entanto, nessa espécie de “bula” que dá início ao romance, essa estratégia de leitura é desautorizada. A meta é fazer com que som e imagem sejam fruídos juntos. Essa apresentação apresenta traços de comicidade como ocorre nas instruções para aqueles que detestam ópera. A presença da comicidade duplica o texto, marcando uma intencionalidade, denunciando um sujeito.

Si esto no es suficiente para animarlos, por qué o piensan que están participando en un experimento científico nunca antes visto y que van a escuchar la música viendo las imagines nada más para ver qué se siente o si fueran usted creyentes, ¿por qué no ofrecen su sufrimiento a Dios o a favor de los niños desamparados? O no sé, de seguro con un poco de imaginación ustedes podrán encontrar buenas razones para escuchar la ópera, pero oíganla, no sean cabrones, no saben el trabajo que me dio convencer a mis editores de incluir el compact disc.¹³³

O traço de comicidade e o narrador em primeira pessoa aproximam o texto do leitor. A subjetividade que se manifesta nesse trecho tem a clara intenção de preservar uma certa opção

¹³³ Ibid., p. 13.

de leitura. Trata-se de uma posição sujeito, dotada de linguagem coloquial, saborosa e acessível que assume o lugar de autor como representação exterior.

Essa voz dá lugar a uma narração que tem como cenário o México entre os anos de 1520-1530. A cidade de Tenochitlán está ao mesmo tempo em ruínas e em construção. As referências culturais estão sendo apagadas para que não sejam resgatadas pelos indígenas e, ao mesmo tempo, se transplantam as referências culturais do dominador. Em seu artigo “Do barroco ao neobarroco: fontes coloniais dos tempos pós-modernos – o caso mexicano”, Serge Gruzinski¹³⁴ assim descreve a situação mexicana no período em questão:

México 1525 é a origo mundi e não mais o umbilicus mundi; é a tradução urbanística de uma formação social e cultural completamente singular: a sociedade fractal. Embrionária, inacabada, incerta quanto ao seu futuro, essa estranha formação é o produto da justaposição brutal de duas sociedades arrebatadas: os invasores, grupo predominantemente europeu, instável, cotidianamente mergulhado no desconhecido e no imprevisível; os vencidos que sobrevivem em conjuntos mutilados, dizimados pela guerra e pelas epidemias

Esse é o cenário do segundo fragmento: uma metaficção historiográfica que estabelece as bases da narrativa, introduzindo elementos que são retomados ao longo do texto. O fragmento em questão é uma espécie de matriz geradora do discurso esotérico. O texto mostra como se dá o estabelecimento dos conquistadores no México. Hernán Cortés decidiu construir uma nova cidade sobre as ruínas de Tenochitlán para evitar que os índios a reerguessem, o que poderia ser extremamente perigoso. Nesse ponto da narrativa, há menção a uma sutil energia guardada pelas pedras da cidade destruída, que mais adiante, irá afetar a vida de um dos homens de Cortés que se chamava Rodrigo Dias e era capitão. Recebeu de Cortés um terreno para edificar sua casa. Nele havia uma pirâmide consagrada pelos índios à Deusa do Amor. Estava justamente derrubando o ápice da pirâmide, quando uma sensação de perigo o tomou. Uma fila de índios, parte da sua recompensa, se aproximava. Na frente, vinha Citlali, e o capitão logo identificou a origem do perigo como os movimentos das cadeiras da índia. Indefeso, Rodrigo foi tomado pelo encantamento dos movimentos da índia. Mandou que os

¹³⁴ GRUZINSKI, Serge. Do barroco ao neobarroco – fontes coloniais dos tempos pós-modernos - o caso mexicano. In: CHIAPPINI, Lygia & AGUIAR, Flávio. **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 78.

índios se acomodassem no fundo do terreno e violou a índia ali mesmo sobre as ruínas da pirâmide do amor. Era uma índia de origem nobre, e esse não tinha sido seu primeiro encontro com o capitão. Algum tempo antes, numa das batalhas que culminaria com a queda da cidade, Rodrigo invadiu o palácio, onde Citlali dava à luz a um filho. Ele matou a criança recém-nascida, jogando-a com força no chão, feriu Citlali em um dos lados e cortou o braço da parteira que tentava atacá-lo.

Citlali pensava numa vingança pela profanação cometida contra a Deusa do Amor e pela violência que ela, Citlali, sofrera. Achou que seria melhor se vingar em alguém que Rodrigo amasse. Alegrou-se quando soube que ele mandara buscar uma moça da Espanha para com ela se casar. Dona Isabel de Góngora casou-se com o capitão para atender a uma das condições da “encomienda” que ele recebera. Tomou Citlali como dama de companhia. Entretanto, não havia comunicação entre elas ou afinidade. Eram três seres isolados vivendo cada um à sua maneira, atribuindo seu isolamento a diferenças culturais, quando, na verdade, a causa estava no subsolo, onde estavam os restos da pirâmide do amor. Quando Isabel deu à luz a um menino, Citlali pode levar a cabo sua vingança. Ao tomar a criança para levá-la a Rodrigo, fingiu tropeçar e deixou o bebê cair no chão. Vendo o filho morto, Rodrigo matou Citlali e arrancou-lhe o coração. Em seguida, suicidou-se, pois não conseguiria viver sem a índia. Isabel morreu quase ao mesmo tempo que Citlali, pois acreditava que Rodrigo havia enlouquecido ao ver o filho morto. Não chegou a saber da morte do marido.

Sobre essa trama é construído o enredo do romance que vai se desenrolar em 2200, cerca de 800 anos depois. O próximo fragmento da obra apresenta como narrador um anjo da guarda. Seu nome é Anacreonte, e se dirige ao leitor num tom de queixa, pois considera difícil ser o anjo que protege Azucena, que não lhe ouve. Esse fragmento é importante, pois funciona como um roteiro que deverá ser cumprido pela protagonista. O anjo formula a lei do amor nos seguintes termos:

La persona que causa un desequilibrio en el orden cósmico es la única que puede restaurarlo. La mayoría delas veces no es suficiente una vida para lograrlo. Por eso, la naturaleza permite la reencarnación, para dar oportunidad a los “desacomodadores” de arreglar sus desmadritos. Cuando existe odio entre dos personas, la vida los reunirá tantas veces como se necesario hasta que éste

desaparezca. Nacerán una y otra vez cerca uno del otro hasta que aprendan a amarse.¹³⁵ (p. 32)

Azucena fez todos os trâmites burocráticos para encontrar sua alma gêmea. O anjo afirma que o momento de conhecer sua alma gêmea havia chegado, mas não o momento de viverem juntos. Antes Azucena precisa ter maior domínio de suas emoções, e Rodrigo, sua alma gêmea, deveria saldar dívidas pendentes. Terminar de ler um relato, cujo contexto histórico é conhecido como parte integrante do real, não prepara o leitor para o monólogo de um anjo. O sujeito articulador tem aqui a função de romper o contrato de leitura estabelecido no fragmento anterior, causando estranheza ao introduzir o elemento fantástico. À dignidade atribuída tradicionalmente aos emissários celestes, junta-se uma linguagem coloquial: “Ser Ángel de la Guarda no es nada fácil. Pero ser Anacreonte, el Ángel de la Guarda de Azucena, realmente está cabrón” Uma ruptura, uma transgressão que se torna cômica pelo contraste com a solenidade que habitualmente inspira a presença de um anjo.

Os anjos são intermediários entre Deus e os homens. Aparecem em textos bíblicos e fazem parte de uma ampla iconografia, estando presentes ainda em textos assírios, babilônicos, persas, etc. Ocorre no texto uma curiosa mistura: uma figura difundida, principalmente como cristã, formula uma lei, originariamente pertencente às religiões hinduístas, noção essa apropriada mais recentemente pelo espiritismo: a lei da reencarnação e do Karma. Entre os escritos espíritas, existe a formulação de uma lei que é conhecida como “lei do amor”¹³⁶, que expressa o dever de amar a todos:

O amor resume inteiramente a doutrina de Jesus, porque é o sentimento por excelência, e os sentimentos são os instintos elevados à altura do progresso realizado. No início, o homem não tem senão instintos: mais avançado e corrompido, só tem sensações; mais instruído e purificado, tem sentimentos; e o ponto delicado do sentimento é o amor, não o amor no sentido vulgar do termo, mas este sol interior que condensa e reúne em seu foco ardente todas as aspirações e todas as revoluções sobre-humanas. A lei do amor substitui a personalidade pela fusão dos seres e aniquila misérias sociais (...). O espiritismo, a seu turno, vem pronunciar uma segunda palavra do alfabeto divino; estai atentos, porque esta palavra ergueu a pedra dos túmulos vazios, e a reencarnação, triunfando sobre a

¹³⁵ ESQUIVEL, Laura. **La ley del amor**. México: Grijalbo, 1995, p. 32.

¹³⁶ KARDEC, Alan. **O evangelho segundo o espiritismo**. ed.183, São Paulo: Instituto de Difusão Espírita, 1995.

morte, revela ao homem maravilhado seu patrimônio intelectual; não é mais aos suplícios que ela o conduz, mas à conquista do seu ser, elevado e transfigurado. (LAZARO, Paris, 1862¹³⁷)

A lei do amor espírita coincide, em última instância, em parte com a lei do amor formulada por Anacreonte. Para chegar a amar a todos, é necessário estar em harmonia com todos e, para estar em harmonia, não pode haver nenhum tipo de dívida ou cobrança entre as pessoas. Portanto, há um Karma a ser cumprido, uma tarefa pendente há séculos a ser realizada. No texto, Azucena deve aprender a controlar suas emoções. Tal premissa tem a ver com o grau de evolução do espírito, conforme a doutrina espírita. Esse tipo de missão é imposto para os que estão adiantados em sua evolução espiritual, os que são mais instruídos e estão mais purificados no tocante ao progresso da alma em direção à perfeição. Por seu lado, Rodrigo tem dívidas a serem resgatadas e que foram contraídas em sua encarnação como capitão de Cortés, nos tempos da conquista, conforme é narrado no primeiro fragmento. Azucena deverá ajudá-lo nesse resgate que promete não ser fácil. Um aceno para o leitor de que muitas peripécias estão por vir.

Surge, assim, o esboço de um programa narrativo a ser desenvolvido pela trama. Os componentes híbridos desse fragmento (discurso esotérico com base em diferentes religiões e crenças formando um único tecido textual e conceitual) são manejados pelo sujeito articulador, que manipula o sentido, em uma direção que se mostrará extremamente produtiva, pois explora noções e crenças enraizadas no imaginário de diversos povos.

A presença da figura positiva do anjo da guarda marca ainda uma opção pelo universo maniqueu, que encontra seu contraponto na presença negativa do demônio Mammon; o demônio que acompanha e protege a vilã, Isabel.

Alguns elementos cômicos são alinhados de forma que o leitor tenha prazer no ato da leitura: a protagonista enfrenta a burocracia e os burocratas para conseguir se pôr em contato com a sua alma gêmea. Entra aqui uma espécie de caricatura: a organização e hierarquização

¹³⁷ Esse fragmento foi ditado psicograficamente pelo espírito que chamado Lázaro. A psicografia é prática comum na doutrina espírita. Nela, os espíritos dos mortos mandam mensagens aos homens.

da vida espiritual nos moldes de um sistema estatal de serviços públicos. O elemento cômico e crítico surge nitidamente e faz parte dessa sociedade do futuro, na qual a realidade do leitor encontra seu reflexo. A escolha desse material deverá ser analisada mais adiante, quando terei outros dados a serem somados a esse.

O fragmento cujo narrador é o anjo da guarda termina com o lamento desse porque Azucena é incapaz de obedecer a uma ordem simples como a que está repetindo mil vezes: desligar o campo áurico de proteção do seu apartamento para que Rodrigo possa entrar. A aura de sua alma gêmea não estava registrada no sistema eletromagnético de proteção. Não desativar tal alarma ocasionaria a desintegração de Rodrigo no espaço por um período de 24 horas. O anjo da guarda demonstra preocupação por sua protegida: “Lo que más me preocupa es que si no es capaz de escuchar y ejecutar esta orden tan simple, que vá a ser cuando de a de veras dependa de mi cooperación para salvar su vida” (p. 32). Dessa forma, se encerra o monólogo do anjo, deixando no ar a promessa de muita ação e perigo, um gancho televisivo.

A linearidade é mantida no fragmento seguinte que mostra Azucena agilmente desligando o alarma e recebendo Rodrigo. Esse fragmento descreve o que acontece quando duas almas gêmeas se encontram. É uma experiência única na qual a individualidade se dissolve. Surge um narrador onisciente que pode ser considerado como estruturador da narrativa, pois sua presença garante a linearidade parcial do que é mostrado, provendo as ilustrações de uma moldura que as integra ao corpo do texto.

O segundo fragmento a cargo desse mesmo narrador apresenta ao leitor outro evento tecnológico do futuro: a televirtual. A maneira escolhida para a apresentação é dramática. No meio da cama, entre Rodrigo e Azucena, surge um cadáver. O senhor Bush, candidato dos Estados Unidos à presidência do mundo, foi assassinado. A televirtual transporta para dentro do ambiente de quem a liga figuras tridimensionais que reproduzem o que está sendo transmitido. O aparelho de Azucena estava conectado ao despertador. Assim, o assassinato foi reproduzido em seu quarto, causando um enorme susto, visto que os crimes haviam sido erradicados do planeta há um século atrás com a invenção de um computador capaz de reconstituir a figura do infrator por meio de uma gota de sangue, saliva ou lascas de unhas. O aparelho indicava ainda o paradeiro da pessoa. Azucena desliga a televirtual. Rodrigo decide

ir buscar suas coisas para viver com ela. Rodrigo sorriu e se foi: “y esa fue la última image que Azucena tuvo de él”. Assim termina o fragmento. Pelo tom do texto, o leitor antecipa que algo terrível vai acontecer a Rodrigo. Esse é mais um recurso utilizado, um suspense sobre o destino da personagem, recurso televisivo por excelência, que auxilia, junto com outros elementos, na tarefa de manter o leitor interessado. É o esboço do nó da trama. Um nó individual que se acumulará ao nó coletivo da questão da eleição para a presidência do mundo.

Esses fragmentos são separados por um espaço em branco e asteriscos. Cada fragmento continua o anterior avançando cronologicamente. Cada um é responsável pela introdução de um elemento tecnológico cuja função é vital na trama. Aos poucos, essa sociedade do futuro vai tomando corpo na imaginação do leitor. Os inventos apresentados têm seu correlato atual em faculdades estudadas pela parapsicologia. Não são apresentados por meio de descrição. A técnica utilizada é apresentá-los em pleno funcionamento, ficando ao leitor a tarefa de completar com a imaginação o que não é relatado. Essa cooperação, que é exigida do leitor, tem um aspecto lúdico. Ao introduzir no texto temas típicos da ficção científica, o sujeito articulador busca a intertextualidade mais ampla, no sentido de que evoca de forma direta mais um arquétipo de gênero para interagir e criar o híbrido. É interessante notar que o ramo da ficção científica que se ocupa das invenções tecnológicas foi estudado por Todorov em seu livro *Introdução à literatura fantástica*. O teórico o chamou de “maravilhoso instrumental”. Esse conceito tem ligação com o “maravilhoso científico”, como era conhecido na França no século XIX: “Aqui o sobrenatural é explicado de uma maneira racional a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece” (p. 63). O leitor é colocado diante de um fato para ele sobrenatural que passa por um processo de naturalização dentro da narrativa. Isso não impede que, no caso do texto da autora mexicana, a introdução de aparelhos tecnológicos incríveis exerça sua fascinação sobre o leitor.

O nó da trama individual, o encontro com a alma gêmea, é uma crença antiga e bastante difundida, tendo atingido, atualmente, com a ampla divulgação do pensamento new age um status de algo dado e sabido. Impossível rastrear o surgimento do termo, apesar de sua

significação ter se mantido inalterada ao longo dos séculos. Uma das origens poderia estar nos *Diálogos*, de Platão¹³⁸:

Outrora, realmente, nossa constituição não era a mesma de hoje, mas diferente. Em primeiro lugar, os sexos da espécie humana eram três, não dois como hoje, masculino e feminino; havia ainda um terceiro, que participava de ambos aqueles; o nome conservou-se até hoje, embora o sexo tenha desaparecido; existia, naquele tempo, um que era o andrógino; participava, assim, no aspecto como no nome, de ambos os sexos, macho e fêmea; hoje não existe senão como um nome insultuoso. Em segundo lugar, a figura de cada homem estava inteira, sendo as costas redondas e as costelas em círculos; tinham quatro mãos, e pernas em número igual ao das mãos; sobre o pescoço bem redondo, dois rostos, em tudo iguais, mas o crânio sobre os dois rostos colocados, um ao contrário do outro, era um só; as orelhas, quatro, duas as pudendas e tudo o mais dobrado como se pode imaginar. (...) Eram, por conseguinte, dotados duma força e duma robustez formidáveis, inflados num orgulho imenso; atreveram-se contra os deuses e também a eles se aplica o que diz Homero de Efiltes e Oto, o terem empreendido a escalada ao céu para medir-se com os deuses.

Ora, Zeus e outros deuses puseram em deliberação o que lhes cumpria fazer e viram-se embaraçados: matá-los, fulminá-los com um raio, como aos gigantes e extinguir a espécie, não era possível; extintas dedicar-lhes-iam as honras prestadas pelos homens, bem como os templos; tampouco podiam tolerar sua insolência.

Depois de muito cogitar, Zeus disse:

– Acho que descobri um jeito de existir a humanidade, mas deixar de insubordinações: enfraquecê-la. Por ora – disse – vou cortar cada um deles em dois; serão, ao mesmo tempo, mais fracos e mais proveitosos para nós, por aumentarem em número. Não de andar eretos, sobre duas pernas, mas, se ainda acharem de ser arrogantes e não quiserem sossegar – disse – tornarei a cortá-los em dois, de sorte que caminhem com uma perna só, aos pulinhos. (...)

Ora, fendido o físico em dois, cada metade sentia saudade da outra. (...)

Cada um de nós, portanto, é uma meia-senha humana, um ser fendido, como os solhos, um feito em dois, cada qual sempre em demanda da meia-senha correspondente.

Duas metades que estão fadadas a passarem a vida inteira se procurando em busca da felicidade e da completude originais. O texto de Esquivel coloca o encontro entre duas almas gêmeas como a meta a ser atingida, a felicidade suprema a ser alcançada por todas pessoas em seu devido tempo:

Y llegará un día, después de catorze mil vidas; en que habrán aprendido los suficiente sobre la ley del amor como para que les sea permitido conocer a sua

¹³⁸ PLATÃO. *Diálogos*. São Paulo: ed. Cultrix, 1972, p. 59.

alma gêmea. Ésa es la mejor recompensa que un ser humano puede esperar de la vida.¹³⁹

Os seguidores da doutrina espírita não utilizam a palavra “karma”, própria das religiões hinduístas, mas falam em resgates de dívidas contraídas em vidas passadas. No romance aqui analisado, o uso dessas crenças toma a forma de base para a construção da intriga. Sem a aceitação e o entendimento do funcionamento da lei do amor, formulada por Anacreonte, o romance não faz sentido. É necessário entrar nesse universo *new age* que mescla misticismo, religiosidade e alta tecnologia para proceder a uma leitura adequada.

O fragmento seguinte mostra Azucena sentindo que perdeu sua alma gêmea. A linearidade da história é mantida pela presença do mesmo narrador onisciente. O tempo cronológico avança uma semana. Rodrigo havia desaparecido sem uma justificativa. Azucena, imaginando que algo poderia ter-lhe sucedido devido às repercussões do assassinato, liga a televirtual. Vê seu amigo e vizinho de consultório, o doutor Díez, dar uma entrevista sobre o aparelho que inventou. Esse fotografa a aura das pessoas e detecta resquícios de outras pessoas que tenham se aproximado da primeira. O método da fotografia *Kirlian* existe desde a década de 60, mas até hoje não é levado a sério ou reconhecido cientificamente, sendo transformado em mera curiosidade e também como parte da cultura esotérica em voga na virada do milênio. Sobre o princípio desse evento, que é atualmente utilizado no diagnóstico de doenças, o texto constrói uma invenção similar, que permite identificar a aura do criminoso, através da análise da cor dos vestígios de energia que, quando do encontro vítima e assassino, ficaram gravados no campo energético daquela.

Vislumbrando a possibilidade de encontrar sua alma gêmea com a ajuda de tal aparelho, Azucena se lança em busca do amigo cientista. Se tivesse aguardado mais alguns minutos, teria visto, na televirtual, Rodrigo fugindo da lava de um vulcão num planeta primitivo, de nome Korma, cujos habitantes eram membros do Terceiro Mundo e viviam na época das cavernas. A coincidência entre o nome do candidato americano com dois presidentes dos Estados Unidos somada à menção de um planeta onde vivem homens primitivos e pertencentes ao “Terceiro Mundo” começa a estabelecer um outro nível de

¹³⁹ ESQUIVEL, Laura. **La ley del amor**. México: Grijalbo, 1995, p. 32.

leitura. O sujeito articulador parece armar uma estrutura alegórica. A análise comprovará se esta se sustenta ou não, quando contrastada com o nível da realidade. Essa comprovação poderá se constituir em mais uma chave de leitura. O próprio nome do planeta “Korma” e a semelhança com a palavra sânscrita “karma” parece indicar uma formação de caráter alegórico com potencial crítico.

O próximo fragmento (p. 41) continua com o mesmo narrador, mas o foco muda para Rodrigo. Sem memória, a personagem permanece estranha ao grupo, sendo repudiado por seu comportamento e tido como homossexual. O importante nesse fragmento para a evolução da história é o fato de Rodrigo ter sido trazido ao planeta Korma por uma nave espacial.

No fragmento que se inicia na página 45, Azucena entra em contato com o Doutor Díez. Em seu consultório de astroanálise, a protagonista ouve recados de seus pacientes. O mais urgente era de um rapaz, jogador de futebol, que era a reencarnação de Hugo Sánchez, ainda se recuperando do trauma de ter sido impedido de disputar o campeonato mundial de 1994. Nessa vida, o jogador era casado com uma mulher que era a reencarnação do doutor Mejía Baron, o treinador que não o deixou jogar. “Los habían puesto en esa vida juntos para que aprendieran a amarse, pero Hugo no la perdonaba y cada vez que podía le ponía unas soberanas palizas”¹⁴⁰. O efeito cômico aqui alcançado resulta do conhecimento do leitor dos fatos reais. O sujeito articulador joga com esse conhecimento prévio estabelecendo um entrelugar entre ficção e realidade, do qual resulta a graça e agilidade do texto.

Em seu consultório, Azucena tem um “plantoparlante”, um computador que traduz em palavras a linguagem das plantas. Por causa de um escândalo armado pelas plantas, Azucena descobre que há algo acontecendo no consultório de seu amigo. A protagonista salva o médico de dois homens que tentavam agredi-lo. Não esquecendo do seu propósito, pede ao médico que localize Rodrigo. Entretanto, ele não tem como ajudá-la, pois montou apenas dois computadores para a leitura da aura: um está com a polícia, sendo utilizado no caso do assassinato do Sr. Bush e o outro no CUVA (Controle Universal das Vidas Anteriores). O médico sugere a ela que vá trabalhar lá. Há uma vaga para “averiguadora oficial”. É o único meio de Azucena ter acesso à máquina. Azucena argumenta que, para trabalhar lá, a pessoa

¹⁴⁰ Ibid., p. 46.

deve ser “burocrata de nascimento”. O médico, então, mostrou-lhe um pequeno aparelho capaz de falsificar suas vidas passadas e transformá-la numa burocrata de nascimento. O traço cômico-irônico funciona como um subtexto. A intencionalidade aqui assinala a presença do sujeito articulador, cifrando a leitura como dupla.

Inicia-se na página 48, um fragmento que proporcionará a moldura narrativa para a música e para o primeiro conjunto de ilustrações. O aparelho que o doutor Díez proporcionou a Azucena foi um meio de falsificar seu subconsciente. Esse foi examinado por um computador. Para o cargo pretendido, era necessário saber se a pessoa já fora torturadora ou assassina, o grau de honestidade no presente, como suportava a frustração e se tinha capacidade para organizar movimentos revolucionários. Os cientistas, que examinavam as imagens do subconsciente de Azucena, surpreenderam-se com a clareza que essas apresentavam. Mas quem dava a palavra final era o computador, e a máquina aceitou as imagens como verdadeiras. A indução ao acesso às vidas passadas foi feita através de música. O verdadeiro subconsciente de Azucena começou a trabalhar enviando a ela imagens de uma vida passada, na qual havia um bloqueio. Nesse ponto da narrativa, ocorre a inserção da música e de um conjunto de ilustrações. O leitor ouve o que a personagem está ouvindo e vê o que ela está vendo. As imagens são escuras e pouco nítidas, reproduzem uma sensação onírica.

O fragmento que se segue elucida que o homem que aparece nas ilustrações é Rodrigo, e Azucena é o bebê. A cada quadrinho da ilustração corresponde uma frase da ópera *Madame Butterfly*. O contexto da ópera é ignorado, e as frases servem de legenda, adaptando-se à nova situação em que aparecem. Cabe destacar nos fragmentos a questão dos enquadramentos das figuras, que são cinematográficos, denunciando uma presença a organizá-los nesse tipo de linguagem. Há a presença do plano panorâmico, do plano americano, do close e a seleção de ângulos. Eu atribuo todos recursos a mais uma função do sujeito articulador. A narrativa tem sua linearidade assegurada apesar da fragmentação que as ilustrações proporcionam. A função da música é proporcionar estados alterados de consciência que permitem o acesso às vidas passadas.

Na página 68, aparece uma indicação de audição de uma música, cuja letra é transcrita. Essa música tem como indicação de uso para o leitor “intervalo para bailar”. Depois da imersão no texto, o sujeito articulador contrapõe à ópera anterior uma música popular mexicana. O aproveitamento desses dois gêneros musicais promove um ecletismo de materiais equiparando duas formas musicais de origens distintas. Aqui se encontra de forma nítida o traço pós-moderno no tocante à deserarquização da cultura. Lado a lado, dois gêneros tradicionalmente pertencentes a pólos tidos como opostos adquirem uma característica comum de funcionalidade. À passividade proporcionada pela audição da ópera e simultânea contemplação das ilustrações se contrapõe a exortação ao movimento que desempenha o papel de uma quebra na narrativa. Ao mesmo tempo, ocorre o apelo direto ao leitor. Esse convite assinala a intenção do sujeito articulador de proporcionar elementos interativos concretos dentro da obra. A participação do leitor, por meio da ação e não sua passividade habitual diante do texto me remete para a noção de hipertexto. De acordo com George P. Landow, em seu artigo “Hypertext and Intertextuality”, o hipertexto é fundamentalmente um sistema intertextual. Sua constituição se dá através do interligamento de textos e nexos que se conectam diretamente a outros textos. Ainda de acordo com Landow, o hipertexto pode ligar uma passagem do discurso verbal a imagens, mapas, diagramas, sons, como a qualquer outro fragmento verbal, como ocorre na passagem a que estou me detendo. O papel do leitor diante do hipertexto é semelhante ao que esse fragmento propõe. Seu aspecto lúdico se destaca no momento em que envolve o leitor induzindo-o à ação. Também cabe destacar aspectos intertextuais dos fragmentos. A interação proposta tanto pelas figuras com a música como nesse segundo apelo direto ao leitor deslocam o papel desse último. Ele se torna parte integrante da obra, pois o resultado desse procedimento é o próprio resgate da linearidade que se dá pela atribuição de sentido por parte do leitor na integração dos diferentes materiais e elementos. Com esses procedimentos, o sujeito articulador deixa antever sua intencionalidade no deslocamento do lugar habitual do leitor.

Outro aspecto a destacar é o estabelecimento do universo maniqueu próprio da obra e pertencente ao que se convencionou chamar literatura de massa. O cunho ideológico aparece dessas contraposições: anjo da guarda versus demônio, música clássica erudita versus música popular. A interação do leitor se dá por um processo de tomada de posição, obviamente do lado do bem – que é o lado da heroína –, ao mesmo tempo que se opõe ao lado do mal – o lado da vilã. Já no tocante à utilização da música, o elemento ideológico desaparece, dando

lugar a uma postura que busca agradar ao maior número de leitores possível ao contemplar gostos e gêneros musicais diferentes. Esse jogo dentro da obra preserva uma característica da própria literatura de massa: agradar ao maior número de consumidores.

A inserção da música ocorre novamente na página 122, quando Azucena utiliza o CD para fazer uma regressão a uma vida passada que surge no primeiro fragmento registrado pelas ilustrações. Tal como ocorre no fragmento anterior, música e ilustração devem ser fruídas juntas pelo leitor. O procedimento de legendar com letras de ópera cada ilustração se mantém, criando uma rotina textual que agrada ao leitor pelo prazer que proporciona o já sabido, agora reiterado com dados diferentes. O tema do bebê morto torna à cena como um verdadeiro *leitmotiv*, tão caro a Puccini que herdou de Wagner a utilização desse recurso. Esse recurso musical se transfere para ilustrações que vão, assim, construindo uma coerência interna dentro desse universo que representa o subconsciente.

Outro aspecto pelo qual se manifesta o sujeito articulador é a presença do cômico dentro da obra. A nave espacial do compadre Julito com seu carregamento de netos a domicílio, esposos para entrega imediata, galos de rinha, mariachis, vedetes e cantores marca pelo riso que provoca no leitor a desconstrução do estereótipo da viagem espacial, transformando essa aventura, tomada tão a sério ao longo do tempo e da Literatura, em um misto de circo e camelódromo ambulante. É uma forma de rir da maneira sisuda com que a conquista espacial é representada. Há um aspecto que pode ser lido como ideológico: uma viagem espacial com os recursos e usos e costumes do Terceiro Mundo. O riso surge do contraste com o aparato que envolve a viagem de Isabel a Korma.

Uma vez atingido o objetivo de resgatar Rodrigo, o nó individual se resolve. No entanto, a máquina narrativa tem de continuar em função do nó coletivo. No lugar desse nó que se desfaz é criado outro: Rodrigo perdeu a memória e não reconhece sua alma gêmea. Uma troca de corpos entre Rodrigo e o marido de Cuquita soluciona dois problemas: Cuquita se livra do marido alcoólatra, e Rodrigo pode regressar à terra sem ser reconhecido pelos capangas de Isabel.

O próximo bloco de ilustrações retrata uma vida passada de Rodrigo. A música que acompanha esse conjunto de gravuras é *Turandot*, de Puccini. Não há legendas da letra da música como ocorre nas ilustrações anteriores. Destacam-se os vitrais de uma janela: uma mulher que é atacada e violentada enquanto recolhia a louça da mesa. Essa mulher segura uma colher. Seu marido dorme numa poltrona. O rosto do agressor se reflete na colher. É um momento traumático, que é filmado por Azucena através de uma câmera fotomental. Por meio das imagens, Azucena consegue identificar a casa, onde a ação se passa. É a mesma casa que apareceu em suas recordações do terremoto de 1995. Ela reconhece também a colher. Era a mesma que havia sido comprada em Tepito por uma amiga de Teo, o antiquário. Continuando a sua regressão, Rodrigo consegue identificar o agressor: é Citlali, a índia que ele violara sobre a pirâmide do amor. Tal fato o leva a reconhecer que havia cometido uma violência contra a mulher, e ele, então, pede perdão, esvazia-se de todo o ódio, perdoa Citlali. O trauma se dissolve.

Enquanto isso, no planeta Korma, Isabel captura o marido de Cuquita, que ficara no corpo de Rodrigo. A vilã logo descobre seu engano. O plano é capturar todo o grupo: Cuquita, o compadre Julito e Azucena. Isabel os rotula de terroristas responsáveis, junto com Rodrigo, pela morte do Sr. Bush. Seu objetivo é eliminar todo o grupo e descobrir quem está por trás do complô, que imagina ter sido armado para destruir sua candidatura.

Na página 166, encontra-se outro “Intervalo para bailar”. O leitor é convidado a transcender o plano que separa a ficção da realidade e se integrar à narrativa por meio da ação. Esse tipo de recurso aparece em obras de auto-ajuda, como ocorre, por exemplo, no *Diário de um mago*, de Paulo Coelho. As intenções são distintas, mas o recurso é o mesmo, assim como seu objetivo: tornar a obra interativa, ainda que tal intenção em nada modifique o andamento da trama. Esse traço da narrativa, a interação do leitor de forma concreta no plano do real, poderia ser apontado como uma característica do sujeito articulador que, dessa forma, deixa antever não apenas a nova posição em que o leitor é colocado, mas sua estratégia de deslocamento, quando real e ficção se unem no sentido de construir um objeto marcado pela hibridéz. Esses recursos acabam por formar um novo nível textual, que requer do leitor não somente a leitura, mas também o relevo em que coloca o sentido da visão, da audição e a interação que resultam num produto diferenciado sensorialmente. Essa combinação me leva a

pensar numa tentativa textual de imitação do cinema, da televisão, utilizando, para tanto, meios gráficos que simulam o movimento desses dois meios, sem esquecer a trilha sonora.

O texto que se segue à música tem como narrador Mammon, o demônio que guia os passos de Isabel. A fala desse narrador se reporta a uma discussão teológica bastante antiga: a necessidade de existência das formas opostas no universo, a necessidade de existência do mal e do caos para que o bem e a ordem possam existir. A crença em anjos e demônios remete para a concepção cristã de uma hierarquia dentro do universo. A introdução de mais esse elemento mítico decorre da própria simetria da trama, funcionando com arquétipos geradores e complementares.

O texto que se inicia na página 176 tem característica de um discurso pertencente ao universo dos livros de auto-ajuda. O narrador desse fragmento é o anjo da guarda de Azucena. Sua linguagem, saborosamente articulada em tom coloquial se mostra em consonância com a música da página 197, também popular e que apresenta ligação semântica com a fala do anjo.

Por tudo o que foi visto, posso apontar como características do sujeito articulador nessa obra a promoção do ecletismo entre os diferentes materiais e discursos, entre gêneros, a promoção do leitor a um lugar novo, do qual pode ainda que limitadamente tomar parte na confecção de efeitos, o fato de, através da ironia e da comicidade, desconstruir e cifrar o texto marcando sua intencionalidade. (Esse traço aponta para a existência de uma subjetividade a guiar a trama, organizando os materiais e se preocupando com a eficácia dos efeitos.) Essa subjetividade que assoma é marcada pela crença na vitória final da virtude contra o vício, pela certeza de que a estabilidade social estará garantida com a predominância da verdade e do bem. O sujeito articulador também tem um conjunto de postulados que devem ser aceitos e que condicionam a leitura. Esses postulados são oriundos de uma tendência atual, principalmente dentro da Física, que deixam antever uma possível ligação entre religião e ciência. O tratamento que dispensa ao leitor também é diferenciado, uma vez que desloca o leitor de seu lugar tradicional de passividade, buscando integrá-lo de maneira concreta no fazer do texto. Seu traço ideológico, no presente texto, aflora em determinados momentos: o primeiro desses traços é a opção por um universo maniqueu que torna extremamente simplificador o esquema narrativo. O objetivo maior é divertir e reafirmar valores

estabelecidos pela sociedade. O potencial crítico da obra pode ser apontado na mescla que promove entre o público (a eleição à presidência do mundo) e o privado (o acesso pelos órgãos governamentais ao inconsciente das pessoas, sua gerência total sobre a vida do indivíduo, tirando o espaço da privacidade na medida em que tem o controle até dos pensamentos, como bem mostra a cena da heroína, tendo seus pensamentos lidos na fila para conseguir um emprego que tinha como pré-requisito ser burocrata de nascimento). Esse tipo de mescla pode ser visto como uma leitura crítica dos governos latino-americanos, nos quais os limites entre aquilo que é público e aquilo que é privado apresentam-se de forma meio indefinida, misturando-se a coisa pública com interesses pessoais, o que resulta em escândalos como os que estamos vendo na atualidade, especialmente, em nosso país. *La ley del amor* apresenta esse tipo de governo como forma de chamar atenção para um tipo de reflexão necessária. Sua forma de denunciar se apresenta como enunciação e mostra a que níveis essa mistura pode atingir aliada com a alta tecnologia, se valendo da religião, das crenças arraigadas no inconsciente coletivo dos povos. A alienação da qual a obra é acusada resulta de uma leitura apressada, que não leva em conta o todo. No entanto, existem elementos suficientes para apontar seus posicionamentos críticos, quando contrastada com a realidade. A forma de governo que descreve incorporou de tal forma o privado que esse passou a fazer parte do público, diminuindo dessa maneira as liberdades individuais com o objetivo de manter o controle do Estado, tendo como argumento a segurança das nações. Em um planeta, onde o crime foi erradicado há um século, ocorre um assassinato. Não um simples assassinato, pois trata-se do assassinato de um americano, o Sr. Bush, candidato à presidência do mundo. A partir daí, a narrativa vai mostrando essa sociedade alicerçada sobre a perda de todo tipo de liberdade, sempre em nome da paz coletiva. Acredito que essa seja a maior contribuição que a obra de Esquivel faz para uma reflexão sobre o tipo de poder que estamos construindo na América Latina.

5.1 INTERDISCIPLINARIDADE EM LA LEY DEL AMOR

A incorporação de elementos interdisciplinares nas obras analisadas se dá através de dois tipos de estratégias: por justaposição e por integração. Na justaposição, os elementos interdisciplinares são simplesmente inseridos no texto. Como exemplo, pode-se arrolar as notas de rodapé de cunho científico em *El beso de la mujer araña*. Não ocorre a preocupação

de integrá-las ao corpo da narrativa. Já na integração, os fragmentos interdisciplinares são naturalizados no seio da narrativa. Isso acontece com as narrativas fílmicas na obra de Puig, na qual há a comunicação ao leitor de que um filme será narrado:

Habíamos quedado en que él entró a la pajarería y los pájaros no se asustaron de él. Que era de ella que tenían miedo.

Em *La ley del amor*, o inusitado das ilustrações promove uma quebra no contrato de leitura. O leitor é obrigado a mudar de código e, embora exista a preocupação com a naturalização dos fragmentos, nos quais aparecem desenhos, essa não se efetiva completamente no momento da leitura. Ocorrem, no processo de leitura, mudanças de linguagem: do texto escrito em prosa para fruição da música e contemplação das ilustrações. O contrato de leitura amplia aqui suas possibilidades, exigindo outras posturas do leitor. O texto escrito em prosa busca tornar os fragmentos interdisciplinares uma parte da narrativa, atribuindo-lhes *a posteriori* uma significação na estrutura da obra. Um exemplo disso é a forma como as ilustrações são utilizadas na obra de Laura Esquivel. São precedidas por música clássica e depois esclarecidas pelo texto em prosa, que atribui identidade às personagens apresentadas nos desenhos.

Em um primeiro momento, esses fragmentos parecem ter autonomia, pois apresentam-se como um todo de sentido se analisados individualmente. No entanto, essa autonomia é ilusória. Para integrá-los no corpo da narrativa, o texto em prosa atribui-lhes um sentido, de forma que passam a integrar a estrutura da narração como qualquer outro elemento.

A narrativa começa efetivamente na página 7 e abre com um trecho de poesia, que serve de moldura para o fragmento que segue. Este é uma metaficção historiográfica, outro recurso originado no âmbito da Literatura, em voga, atualmente, em romances pós-modernos.

Essa releitura do passado tem como efeito gerar no leitor uma expectativa de continuidade do nível narrativo, embora o texto se apresente como uma unidade completa, não dando margens para continuações. Esse é um recurso utilizado habitualmente nas telenovelas que apresentam o primeiro bloco no passado, o que justificará o segundo bloco no presente. Nada no texto prepara o leitor para o próximo fragmento e, sobretudo, para a quebra

da verossimilhança já instaurada pelo fragmento anterior e desfeita na página 21, no qual um anjo da guarda surge se lamuriando. Não é possível identificar a que religião pertence essa personagem. Os textos acádios, ugaritas, bíblicos, espíritas mencionam a presença desses seres alados e a crença neles. Sua função proteger os seres humanos e servir de mensageiros para Deus. Apesar de pertencer a uma esfera espiritual elevada, o discurso de Anacreonte é banal, quase cotidiano, nada tendo do fausto e da imponência com que esses seres são em geral retratados, principalmente na iconografia cristã. Anacreonte queixa-se de sua protegida por ela não ouvir seus conselhos. Ideologicamente, essa personagem é importante, pois instaura a noção de bem e se contrapõe ao mal, gerando um universo ficcional maniqueísta, característico da Paraliteratura.

O maniqueísmo é uma religião que combina elementos do zoroastrismo, antiga religião persa, de outras religiões orientais, além do cristianismo. Sua visão é de um dualismo radical, segundo a qual o mundo está dividido em duas forças: o Bem (luz) e o Mal (trevas) como entidades antagônicas. Luz e Trevas dentro do sistema maniqueísta não são figuras retóricas, são representações concretas do Bem e do Mal. (1)¹⁴¹

O discurso desse anjo da guarda estabelece também o discurso esotérico dentro do texto e apresenta como base a crença na reencarnação, que não surge como específica de nenhuma religião, mas a base do Estado. Da mesma forma, a crença na existência de uma alma gêmea revela-se imprescindível no texto. Essas duas crenças são os pressupostos que permitem à estrutura narrativa sustentar-se.

A presença de um ser sobrenatural com um discurso banal desconstrói o estereótipo estabelecido. O fragmento em questão pode ser caracterizado como pertencente ao gênero fantástico, mais particularmente, ao realismo mágico, no qual o elemento gerador do estranhamento, o elemento sobrenatural, é naturalizado na narrativa. Trata-se de mais uma apropriação da Literatura feita pela paraliteratura.

¹⁴¹ LIMA, Raymundo de . “O maniqueísmo: o Bem e o Mal e seus efeitos ontem e hoje disponível em: <[http://www.espacoacademico.com.br/007/07 ray. Htm](http://www.espacoacademico.com.br/007/07_ray.htm) > acessado em: 17/03/2006.

Até aqui é impossível ao leitor estabelecer uma linearidade, pois a coerência entre os fragmentos ainda não foi estabelecida. No entanto, cada fragmento escolhido mostra-se como uma apropriação de um recurso pertencente ao universo literário. Não se trata apenas de compartilhar o mesmo código – a linguagem –, mas de utilizar recursos de comum com a Literatura, os quais se submetem ao impulso irresistível e começam a tomar a forma paraliterária, apesar de pertencerem originalmente a outra área. O que afirmo é que há um impulso gerador que submete esses recursos todos, fazendo com que funcionem dentro de um código, para usar uma expressão de Umberto Eco, um código “rebaixado”. Esse “rebaixamento” é visto como grau baixo de polissemia e grande acessibilidade do código, manifestando-se para tornar a sua compreensão um fenômeno universal.

Escolher e reunir esses fragmentos é atributo do sujeito articulador, mas, por enquanto, a análise revela apenas o estabelecimento das bases da narrativa, a qual se estrutura sob a égide do maniqueísmo, que é uma simplificação bastante grosseira de um dos modos de apreensão e interpretação do mundo. Esse é o primeiro elemento ideológico.

O material analisado até aqui é reaproveitado da Literatura, mas sofre na Paraliteratura uma transformação. Assim, caracteriza-se a reciclagem desse material, que passa de uma forma literária para uma forma paraliterária, o que vale dizer que sofrem uma refuncionalização. Quem determina esse fenômeno é o sujeito articulador.

O fragmento seguinte, que inicia na página 26, situa o leitor numa narrativa que se dá em 2200, característica do gênero ficção científica ao qual se mesclam elementos do romance cor-de-rosa. Em seu livro, *Introdução à literatura fantástica*, Tzvetan Todorov, ao estabelecer sua célebre classificação do fantástico, inclui o gênero ficção científica como “fantástico instrumental”, visto que se referia ao fantástico *hard*, aquele que se utiliza de máquinas que desempenham as mais diferentes tarefas. É esse tipo de fantástico que existe aqui, muito centrado no funcionamento de máquinas incríveis, como a que faz transplante de alma para um novo corpo, ou a televirtual, uma tv que transporta o telespectador para dentro da cena em que acontecem os fatos.

Essa mescla, apesar de estranha, funciona perfeitamente, proporcionando ao leitor pequenas “iscas” que fisgam a sua curiosidade e, sobretudo, estabelecem um pacto de leitura, instaurando uma verossimilhança interna. O sujeito articulador revela o programa narrativo a ser desenvolvido ao longo do romance, por meio de um núcleo conflitivo bem delineado: como encontrar a alma gêmea. Esse pacto só funciona com a aceitação de premissas esotéricas por parte do leitor.

Na página 48, há indicação para o leitor fazer a primeira audição da primeira música, ou seja, a música que a personagem principal está ouvindo, *M. Butterfly*, de Puccini. Esse fragmento de ópera não apresenta ligação temática com a narrativa. Trata-se de uma música que induz a um determinado estado na personagem principal, que deve ser também induzido no leitor. É o rompimento da barreira ficcional, da qual tratei anteriormente, e também uma forma encontrada pela Paraliteratura para se apropriar de um objeto cultural oriundo da cultura clássica. Esse recurso é interessante, na medida em que essa apropriação leva à divulgação de um tipo de música habitualmente tido como de “elite”, que é disponibilizado pela obra para o grande público. Embora o fragmento musical não sofra alterações em sua natureza, seu uso é diferenciado, pois ocorre um gerenciamento desse material por parte do sujeito articulador, que o utiliza com uma finalidade outra, diversa da simples e pura fruição de um objeto estético. Ele quer induzir determinado estado. Mais adiante serão inseridas também canções populares mexicanas. Dessa forma, o que o sujeito articulador promove com essa interdisciplinaridade é uma desconstrução na hierarquização dos objetos culturais no seio da narrativa.

Na seqüência, logo após a ópera, ocorre a inserção de ilustrações. O que chama a atenção do leitor primeiro é o colorido escuro destes quadros. Eles têm uma seqüência narrativa, e torna-se possível “lê-los”, ou melhor, compreender essa unidade narrativa, embora se quebre completamente a linearidade, se considerado isoladamente em relação aos fragmentos anteriores. A coloração escura está associada ao mistério, provocando no leitor um estranhamento. O *leitmotiv* do bebê jogado ao solo se repete, estabelecendo um elo entre as ilustrações desse bloco com a metaficção historiográfica com a qual efetivamente o romance se inicia.

Esse fragmento provoca o surgimento de um terceiro nível, a tradução intersemiótica por parte do leitor, que, para entender as gravuras, acaba por traduzi-las em palavras. A tradução realizada revela-se gerenciadora das ilustrações. Os sentidos são privilegiados. No outro fragmento analisado anteriormente, a audição do leitor era fundamental para o bom funcionamento da proposta de ter a mesma experiência que a personagem estava tendo. Nesse, a visão desempenha um papel preponderante sobre os outros sentidos. O leitor vê o que a personagem está vendo. A chave de interpretação das gravuras encontra-se no próximo fragmento, no qual a figura do homem é Rodrigo, e o bebê a heroína. Também se estabelece que, quando surgem ilustrações, essas fazem parte de vidas passadas das personagens, pertencendo ao seu inconsciente e sendo acessadas por meios técnicos.

Outro aspecto interessante é o enquadramento das ilustrações. Os ângulos em que são pintadas lembram a estrutura de um filme. São, em certo sentido, cinematográficas, na medida em que poderiam ser fotogramas de um filme. Essas gravuras têm esse aspecto híbrido entre cinema e pintura. Esse enquadramento revela também escolha, uma opção por um determinado plano, por um ponto de vista, que deixa à mostra a presença de um gerenciador que as organiza em uma estrutura narrativa e manifesta seu ponto de vista nas escolhas de enquadramento que realiza.

De acordo com Edgar Morin, em seu artigo “Novas correntes no estudo da comunicação de massa”¹⁴²

A imagem se distingue radicalmente da linguagem, a relação significante-significado é arbitrária na língua, mas o significante da imagem é um analogon da realidade significada. Sem dúvida existe uma redução do real, mas não transmutação. A imagem é uma mensagem aparentemente sem código, a não ser o código receptivo da nossa vida cotidiana; todavia ela comporta um certo número de “vocábulos” de que podemos estudar a organização e o tratamento. A organização da imagem constitui uma mensagem suplementar – estética ou ideológica – que envia a uma cultura, ou seja, a um domínio cujo núcleo paradigmático a semiologia busca atingir.

¹⁴² Morin, Edgar et al. **Cultura e comunicação de massa**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1972, p.49.

O que Morin chama de “vocabulário” se transforma, no caso das imagens de *La ley del amor*, em uma estrutura narrativa simples, dado o nexos entre as ilustrações que contam uma pequena história. A opção pelo enquadramento e pelo colorido é mais estética do que ideológica no que se refere ao segmento aqui destacado. Existe uma noção de movimento inerente à ordem de organização de cada ilustração. É essa noção que aproxima as gravuras, sua progressão interna, do cinema. Pode-se dizer que, pela parte técnica, essas gravuras apresentam características que as torna híbridas. A interação das ilustrações com o resto da obra revela-se no capítulo seguinte, quando o leitor será informado que teve acesso às imagens do inconsciente da personagem principal, teve uma rápida visão de uma de suas vidas passadas. Tal revelação é importante, pois afeta diretamente o sistema de crenças do leitor, e da sua aceitação ou não depende a identificação ou não com a obra. Um fator que auxilia a abertura do leitor com relação à obra é o fato de a história se desenrolar em 2200, data por demais longínqua e a qual a imaginação comum não alcança.

O progresso da Ciência é tão avançado que essa se mescla com a religião, existindo um apagamento de fronteiras entre uma e outra. Os discursos aparecem amalgamados, e há momentos em que é impossível distinguir onde começa um e termina outro. Eles se misturam de tal forma, constituindo algo novo: um discurso esotérico-científico, tornando-se a base da obra aqui estudada. O progresso tecnológico apresenta-se como aliado da evolução espiritual.

O que temos nessa obra é a refuncionalização de recursos, a reciclagem de discursos e a reutilização de estratégias oriundas da Literatura.

Passemos, agora, à análise de incorporação de fragmentos intertextuais que ocorre em *La ley del amor*. Vou me deter primeiramente no funcionamento dos fragmentos musicais que compõe a obra. Diferente da pura e simples fruição de uma música, os fragmentos apresentados se constituem, na prática, como intervalos musicais e também como trilha sonora dos fragmentos das ilustrações. Sua presença no texto marca um espaço lúdico, no qual o leitor interage ativamente: seja escutando as músicas e vendo as ilustrações ao mesmo tempo ou, mais ativamente, realizando os “intermédios para bailar”, quando é convidado a largar o ato passivo da leitura para apreciar o ritmo com o corpo todo, uma forma de participar da obra. São utilizadas músicas clássicas eruditas, mais especificamente fragmentos de óperas de Puccini, e música popular mexicana. Esses fragmentos não sofrem qualquer

espécie de hierarquização dentro da obra, e a sua ligação com o fragmento que se segue, às vezes, é temática, outras, analógica.

Outro tipo de fragmento que aparece em *La ley del amor* é a poesia. As poesias são utilizadas na abertura de alguns capítulos. Encontram-se fracamente ligadas ao tema a ser desenvolvido no capítulo. Outras são transcrições de letras de canções do CD que acompanha a obra. Vejamos como se dá o embricamento da poesia com o texto em prosa ao qual ela serve de epígrafe. Na página 17, temos um fragmento de *Cantares Mexicanos*, da obra *Trece poetas del mundo azteca*. Essa obra é composta por poesia dos antigos nahuas. A poesia ocupava um lugar importante na vida desses índios e tem sido estudada desde a chegada dos espanhóis até hoje. Os versos foram compostos provavelmente em torno de 1523 e narram a derrota dos índios diante dos conquistadores:

Estoy embriagado, lloro, me aflijo,
 Pienso, digo,
 en mi interior lo encuentro:
 si yo nunca muriera.
 si yo nunca desapareciera
 Allá donde no hay muerte,
 allá donde ella es conquistadas,
 que allá vaya yo.
 Si yo nunca muriera,
 si yo nunca desapareciera

Ms. “Cantares Mexicanos”, fol. 17 v.
 Nezahualcóyotl.
Trece poetas del mundo azteca, Miguel León-Portilla.
 México, 1984.

¿Cuándo mueren los muertos? Cuando uno los olvida. ¿Cuándo desaparece una ciudad? Cuando no existe más en la memoria de los que la habitaran. ¿Cuándo se deja de amar? Cuando se empieza a amar nuevamente. De eso no hay duda.¹⁴³

Os elos de ligação semântica entre a poesia e o texto em prosa se dão pela utilização da palavra *morte*, que é retomada no primeiro parágrafo do texto, que funciona como um programa narrativo a ser desenvolvido ao longo da obra. A poesia fala de um lugar além da morte, onde ela é ultrapassada. O romance vai tratar de reencarnação, vidas passadas e de amor que atravessa os tempos, o encontro com a alma gêmea. No entanto, nem todas poesias

¹⁴³ ESQUIVEL, Laura. *La ley del amor*. México: Grijalbo, 1995, p.17.

se encontram ligadas dessa forma ao texto. A epígrafe que abre o capítulo, que tem como narrador o anjo da guarda de Azucena, tem algum parentesco com jogos infantis de palavras:

Las pirámides de Parangaricutirimícuaro
están parangaricutirimizadas;
el que las desparangaricutirimirse
será un gran desparangaricutirimizador.¹⁴⁴

Esse aspecto lúdico, que gera um tipo de humor, tem ligação semântica sutil com o texto em prosa, no qual o anjo da guarda de Azucena se queixa em linguagem ricamente coloquial de sua protegida. O texto apresenta uma situação cômica, e esse é o tênue elo que o liga ao trecho acima. Os dois juntos criam um determinado clima, um tom leve e cheio de humor.

Na página 71, surge o primeiro “intermedio para bailar” com uma música popular mexicana de autoria de Liliana Felipe. Trata-se de um bolero de nome “Mala” que abre o texto narrado por Mammon – o demônio que toma conta dos passos de Isabel, a vilã. Esse demônio lhe serve de conselheiro, e, pela sua fala, o leitor se interessa não só da concretização de um universo maniqueu, dividido entre duas forças que se opõem, mas também que Mammon tem orgulho de sua pupila Isabel. A função desempenhada pelo demônio, pela descrição que ele próprio faz dela, assemelha-se a uma bela carreira profissional. A ligação da música com o texto em prosa se dá pela temática. A letra, que abre esse capítulo, serve como uma epígrafe musical perfeita à apresentação da personagem Isabel. A letra da música descreve diversas maneiras de ser ruim:

(...) mala como la mentira
el mal aliento y el estreñimiento
mala como la censura
como rata pelona en la basura
mala como la miseria (...)¹⁴⁵

¹⁴⁴ Ibid., p. 29.

¹⁴⁵ Ibid., p. 71.

A ligação com o texto tem o caráter de uma trilha sonora, criada especialmente para a personagem. A dramaticidade fica por conta do gênero musical escolhido: o bolero. As escolhas das músicas a serem inseridas no corpo do texto obedecem a um critério: as óperas são selecionadas para acompanhar as ilustrações que retratam as vidas passadas das personagens, e a música popular para abrir capítulos e, como um bolero, para dançar.

A música com que abre o capítulo da página 104, com a indicação de “intermedio para bailar”, não apresenta qualquer ligação temática com o texto. Sua presença é simplesmente lúdica. Com o título de “Burundanga”, apresenta outro jogo de palavras:

Zongo le dio a Borondongo
 Borondongo le dio a Bernabé
 Bernabé le pego a Muchilanga
 le echó a Burundanga
 le incha los pies.

Essa música introduz um capítulo, que tem por narrador o anjo da guarda de Azucena. O tom gaiato da música combina e reforça a linguagem saborosamente coloquial do texto em prosa. A utilização dessa música com jogo de palavras, quando da abertura de um capítulo, ocorre duas vezes e destoa completamente do estereótipo do anjo, construído principalmente pelo catolicismo. Música e linguagem verbal desmistificam a figura do anjo, normalmente dotada de dignidade e afastada das coisas terrenas, que se apresenta aqui com preocupações comuns.

A próxima utilização do “intermedio para bailar” está na página 166. Seu vínculo semântico com o texto em prosa se dá pelo amor não correspondido de Isabel por Rodrigo, a quem ela comete o erro de não mandar eliminar. A letra do bolero fala de um amor “medio pariente del dolor” porque não fora correspondido. O refrão “por eso no estás conmigo” reflete a situação de Isabel, que é comentada no texto em prosa por Mammon – o demônio que lhe serve de conselheiro. A ligação da música com o texto em prosa é direta. O gênero de música escolhido – o bolero – é dramático. Suas letras geralmente têm como tema amores frustrados, desilusões e abandonos.

A presença da música mostra-se muitas vezes como parte estrutural da narrativa, pois sublinha e antecipa sentimentos e situações vividas pelas personagens.

O “intermedio para bailar” da página 197 é uma canção alegre de nome “San Miguel Arcángel”, um mambo, também de autoria de Liliana Felipe. O texto escrito que a segue apresenta como narrador o anjo da guarda de Azucena. Texto e música se completam de forma harmônica. Além de ter a função de quebra da narrativa, pelo convite a dançar que faz ao leitor, essa música saltitante e alegre tem uma letra que se encaixa perfeitamente no texto em prosa no qual o anjo fala dos perigos que Azucena corre por não ouvi-lo.

San Miguel Arcángel, santito,
No te quedes tan duro, tan quietecito.
No te regociges en tu pasado
Que ahora es de veras cuando te necesito.

Ahora es cuando el demonio se pone moño,
Ahora es cuando los santos ya no son tantos,
Ahora es cuando los dioses son sólo adioses,
Ahora es cuando el pecado y la voy pasando.¹⁴⁶
(p. 197)

O último intervalo para dançar está na página 227. É a própria personagem Cuquita que canta esse “danzón” intitulado “A su merced”. A música tem ligação com a cena a seguir descrita, na qual todos se regozijam, pois, através dessa canção, conseguem documentar a memória de uma vida passada gravada em uma velha colher que esteve presente em uma cena decisiva. Esse método atualmente se chama psicometria. Mediante a apresentação de um objeto, o paranormal tem condições de saber de que circunstâncias ele participou. No livro de Laura Esquivel, é utilizado um aparelho para desempenhar essa função. Esse aparelho proporciona a visão de determinadas cenas em que o objeto esteve presente, e a música serve de estímulo para que essas cenas se revelem. Essa música, além de ter essa função dentro da narrativa, é também um “intervalo para dançar”. Nesse caso específico, a música acumula diferentes funções. Ao contrário do que ocorre no restante da obra, não há aqui o bloco de ilustrações acompanhando a música. A lembrança da vida passada se faz presente, remete ao primeiro e ao segundo conjunto de ilustrações, repetindo o *leitmotiv* do bebê morto. Trata-se

¹⁴⁶ Ibid., p. 197.

de uma canção alegre, com um tema bastante popular, bem ao gosto da personagem Cuquita, que se dispôs a cantá-la. Por se tratar de uma colher, o objeto a transmitir imagens, a música escolhida é harmônica, pois fala de verduras e frutas e de uma disputa entre elas. A música constrói um campo semântico todo próprio, que combina com a descontração do próximo texto em prosa.

O primeiro fragmento de música clássica erudita pertence à ópera *Madame Butterfly*, “Vogliatemi bene”. Exerce uma função dramática, que acompanha o terremoto retratado nas ilustrações. Esse dueto se refere a uma felicidade fugaz. Tem como função realizar um contraponto com a realidade. Trata-se de um devaneio com o mundo ideal. Seu contraste com as ilustrações sublinha o trágico, acentuando, dessa forma, a situação retratada. No que se refere à temática em si da ópera de Puccini, o drama de Cio-Cio-San (borboleta) e seu amor pelo tenente da marinha americana, Pinkerton, pouco têm a ver objetivamente com a obra de Esquivel. O que forma o elo semântico entre esse fragmento e a ilustração é o tom intimista dessa ópera, que combina com as cores escuras com as quais são pintadas as ilustrações.

A quarta música do CD é uma ária da ópera *Gianni Schicchi*, de Puccini. É a ária de Lauretta, “O mio babbino caro” (oh, meu paizinho querido), que acompanha o segundo bloco de ilustrações. A interação desse fragmento de ilustração com a música é diferente. Na abertura da gravação sonora, há o ruído de um helicóptero – o mesmo helicóptero que voltará a surgir nos segundo e terceiro quadros das ilustrações. Outra diferença desse bloco de ilustrações para o primeiro é a presença de legendas com a letra da ópera. Essa é a súplica de Lauretta ao pai, Gianni Schicchi. Ela quer casar com Rinuccio, mas as famílias não aceitam a união. Lauretta não tem dote e também não pertence a nenhuma das antigas famílias florentinas. Já o pai de Lauretta não aceita o casamento por orgulho. Para apaziguar ambas as partes, a solução é que Gianni Schicchio faça alguma coisa para mudar o testamento de um tio recém-falecido de Rinuccio. Esse tio havia deixado sua fortuna para os padres, o que decepciona toda a família. Na ária em questão, Lauretta suplica ao pai que a ajude, procurando uma solução. Tematicamente, a ópera e as ilustrações não têm ligação semântica direta. O fragmento musical é carregado de emotividade, sendo pungente a súplica da filha ao pai:

Oh, mio babbino caro!
 Mi piace, é bello, bello
 Andare in Porta Rossa
 A comprar anello!
 Sì, sì, ci voglio andare
 E se l'amassi indarno,
 Andrei sul Ponte Vecchio
 Ma per buttarmi in Arno!
 Mi strugge e mi tormento!
 Dio, vorrei morir!
 Babbo, pietá, pietá...¹⁴⁷

A relação entre pai e filha que surge nas ilustrações retrata Rodrigo e o bebê Azucena. Trata-se da cena da morte do bebê nas mãos de Isabel. Esse bloco de ilustrações apresenta-se como uma continuação do primeiro bloco. Sua ligação com a ópera se dá por meio da emoção que provoca a sua audição pelo leitor e não pela aproximação temática como um todo. Nesse bloco ocorre a representação da mesma vida passada (quando ocorria o terremoto de 1985, na Cidade do México). Isabel entra na casa em ruínas, encontra Azucena (bebê) caída no chão e lhe esmaga o crânio com a cúspide da Pirâmide do Amor. O terceiro nível se estabelece na medida em que a grandiosidade da ópera atua na subjetividade do ouvinte, e as ilustrações mostram a tragicidade da cena.

O conjunto de ilustrações que começa na página 142 também apresenta uma fusão com a ária “Nessun dorma”, da ópera *Turandot*, de Puccini. Na abertura da gravação sonora, há latidos de um cão e, na ilustração que abre o bloco, há um cão parado no meio da rua. São inseridos ruídos de louça sendo quebrada e soluços discretos ao longo da música. Essa verdadeira sonoplastia tem como objetivo integrar mais as ilustrações com o fundo musical, criando a trilha sonora. As ilustrações tem como legenda a letra da ária “Nessun dorma”. A história de *Turandot* não estabelece nenhum diálogo de cunho temático com as ilustrações. A ária selecionada fala do amor do candidato desconhecido que pretende a mão da princesa Turandot. Trata-se de uma ária bastante conhecida e divulgada com a qual qualquer leitor está familiarizado. No Brasil, existe uma gravação dessa ária interpretada por Agnaldo Rayol numa tradução livre. Trata-se de um drama lírico em três atos. A princesa Turandot impôs como condição para seu casamento que os pretendentes à sua mão resolvessem três enigmas. Aqueles que não conseguissem desvendar esses enigmas seriam condenados à morte em praça

¹⁴⁷ Ibid. p. 123.

pública. Em meio a uma execução, o príncipe Calaf, seu pai e a escrava Li estão incógnitos. Ao ver Turandot, o príncipe se apaixona e, apesar de julgá-la cruel, decide enfrentar a prova. Os ministros de seu pai e a escrava Li tentam dissuadi-lo disso, mas ele é irredutível. Calaf resolve os três enigmas; e Turandot, surpresa, pede ao rei, seu pai, que não lhe conceda a mão ao desconhecido. O príncipe decide, então, que morrerá se a princesa Turandot não descobrir o seu nome verdadeiro. O príncipe é interrogado durante a noite, e a multidão quer matá-lo. Os soldados surgem, arrastando o pai de Calaf e a escrava Li. Esta afirma conhecer o verdadeiro nome do príncipe, mas, mesmo sob tortura se recusa a revelá-lo. A jovem escrava explica a Turandot que é o amor que lhe dá forças para suportar e depois se apunhala na frente da multidão, que se comove com essa prova de amor. Calaf condena Turandot pela sua frieza, mas arranca-lhe o véu e a beija. A princesa confessa que o ama, e ele lhe revela seu nome, ficando nas mãos dela. Turandot comunica a seu pai que o nome do príncipe desconhecido é “amor”. É interessante notar aqui a migração da música clássica erudita, que se populariza, tornando-se conhecida pela grande divulgação atingida, passando a fazer parte do repertório de cunho popular.

As ilustrações mostram a cena de um estupro de uma dama que estava colocando a mesa enquanto um homem dorme numa poltrona na sala ao lado. O texto em prosa esclarece que a mulher violada é Rodrigo, e o violador Citlali é a índia que ele estuprara nos tempos da conquista. Música e ilustrações conferem um clima de cinema aos fragmentos. Essa busca por imitar o cinema se estende além do aspecto visual e sonoro. Existe toda uma questão que se coloca a partir do enquadramento das cenas. Essas têm ângulos inusitados que valorizam a narrativa, mostrando que a sua seleção obedeceu a critérios estéticos muito bem delimitados. A marcação das cenas inclui ângulos de imagens só possíveis no cinema. Essa associação se faz naturalmente. São utilizadas técnicas de enquadramento como o ângulo panorâmico, o americano (que enquadra a figura do joelho para cima), detalhes aparecem ampliados em *close*. Unindo o efeito do enquadramento das cenas com a música, temos um terceiro objeto complexo, que seria um cinema “de papel”, na falta de uma expressão melhor. O mesmo procedimento é adotado nas outras ilustrações.

Na página 186, ocorre um bloco de ilustrações que é um resumo da metaficção historiográfica com a qual o livro se inicia. É um *flashback*, que, em lugar de repetir o texto em prosa, faz a sua representação gráfica. A ária escolhida para acompanhar esse bloco de

ilustrações é “Sensa Mamma”, da ópera *Suor Angélica*, de Puccini. Essa ópera constrói uma ligação semântica mais próxima do texto. O drama da sóror Angélica começa com uma gravidez antes do casamento, fato inaceitável pela família nobre da moça. Ela é separada do filho e levada, contra a própria vontade, para um convento. Ao contrário do que se esperava, a moça gosta da vida no claustro, onde se torna uma especialista em ervas. Conformada com sua situação, Angélica só tem um desejo no mundo: tornar a ver o filho querido. Em meio a suas ocupações, chega no convento uma tia. Como a irmã de Angélica vai se casar, a princesa, tia de Angélica – uma mulher ríspida e fria, exatamente o oposto da freira – quer que ela assine alguns papéis que possibilitam a partilha de bens, tendo em vista que é tutora das duas moças. Após uma dura conversa, Angélica diz que cultivava apenas um desejo: saber notícias de seu filho. A tia, depois de um silêncio, responde que o menino morreu há dois anos. Angélica desmaia. À noite, andando pelo jardim, a moça canta “o bimbo, tu sei morto” da ária “Senza Mamma”. Sem pensar bem no que está fazendo, ela leva à boca folhas de uma planta venenosa e começa a mascá-las. Cometeu suicídio sem se dar conta. Caindo em si, faz uma prece à Virgem, suplicando perdão pelo gesto impensado. Nesse momento, ouve-se o coro de anjos, e a própria Nossa Senhora descendo do céu traz o filho de Angélica em seus braços para abraçar a mãe. A música repete o *leitmotiv* do filho morto. Está ligada tematicamente às cenas apresentadas, nas quais a letra serve de legenda para os quadrinhos:

Ora Che sei un angelo del cielo
 Ora tu puoi vederla
 La tua mamma
 Tu puoi scendere giù del firmamento¹⁴⁸

A cada verso corresponde uma ilustração, e o elo entre letra da ópera e a ação representada é bastante significativo. As ilustrações, a exemplo do que ocorre em outros fragmentos, deslocam o contexto original da ópera e criam novas formas de significação ao serem associadas umas com as outras e com a música escolhida. O objetivo dessa associação é criar um efeito diferenciado. Esse efeito é o de gerar emoções em lugar de representá-las. Aqui entra a questão do terceiro nível criado pela interdisciplinaridade e pela forma híbrida do texto. Em um romance como *La ley del amor*, esse terceiro nível não chega a apresentar grandes variações ideológicas ao ser confrontado com a estrutura maniqueísta do texto. Todas

¹⁴⁸ Ibid., p. 187.

ilustrações, com exceção do último bloco, mostram vidas passadas. Essas vidas passadas justificam a ação que se desenrola no presente. O fundo ideológico criado pela obra é de cunho religioso, no sentido mais amplo que essa palavra possa ter. Norteadando a narrativa, temos a lei do Karma e a lei do amor, que estabelecem as bases sobre as quais deverá transcorrer a ação.

O próximo bloco de ilustrações descreve duas situações distintas. A primeira é uma cena num castelo, no qual um homem é carregado por uma multidão e empalado. Trata-se de uma vida passada de Isabel. Nessa encarnação, ela havia sido uma empaladora. A segunda situação retratada pelos desenhos retoma a cena do estupro no México colonial e mostra o irmão da mulher que está sendo violentada, acordando e apunhalando o cunhado pelas costas. Esse irmão era Isabel em outra encarnação. A mulher era Rodrigo. O cunhado que estava abusando da mulher que Rodrigo fora era em outra vida a índia Citlali, que ele havia violado na outra encarnação nos tempos da Conquista.

Como pano de fundo musical é utilizada a ópera *Tosca*, de Puccini. É uma grande ópera e também uma tragédia. As situações, tanto na ópera quanto nos quadrinhos, são violentas, as paixões pessoais são intensas. O coro empresta grandiosidade ao final desse fragmento. A letra da ópera aparece como legenda das ilustrações. Não há maiores ligações semânticas entre a letra da ópera e as ações descritas nas ilustrações.

O último jogo de ilustrações associa diretamente a música com o desenho. No primeiro quadrinho, aparece a figura de um índio asteca tocando um búzio, e a abertura desse fragmento musical, no qual um búzio é tocado ao longe, é composta por *Saludo Caracoles*. O fragmento prossegue com um Canto Cardenche, típico da região de Llaguna no México, e o fragmento “Diecimila anni al nostro Imperadore”, de *Turandot*, de Puccini. Nesse bloco, se dá a justaposição da música tradicional indígena com a música clássica erudita. As ilustrações mostram as correntes de energia se propagando entre as pirâmides astecas. Isso ocorre pela recolocação no seu devido lugar do ápice da pirâmide de quartzo cor-de-rosa, que era a antiga Pirâmide do Amor dos índios. Ao ser devolvida ao seu lugar, ela espalha a energia, restabelecendo a harmonia universal. O texto em prosa que abre esse último bloco narrativo conta o que aconteceu:

El sonido de un caracol lejano se empezó a escuchar en cuanto pusieron la piedra de cuarzo rosa en su lugar. El aire se llenó de olores. La ciudad de Tenochtitlan se reprodujo en holograma. Sobre ella, el México de la colonia. Y en un fenómeno único, se mezclaron las dos ciudades. Las voces de los poetas nahuas cantaron al unísono de los frailes españoles¹⁴⁹.

Essa fusão de tempos históricos e cidades se reproduz numa junção musical: músicas indígenas são colocadas lado a lado com a ópera, gerando um clima grandioso como convém ao final de um filme épico. A utilização da música clássica erudita conjugada às ilustrações cria um terceiro nível, no qual o leitor, transformado em ouvinte e observador, é mergulhado num estado passivo. Assim como a personagem faz uso da música clássica erudita para realizar a regressão a suas vidas passadas, também o leitor é colocado em posição receptiva. Ouvir o trecho final da última ópera selecionada equivale a uma catarse, e a vitória do Bem contra o Mal é destacada através da música pelo seu ritmo triunfante.

Pelo que se pôde observar, depreende-se algumas conclusões. A primeira delas é que a utilização dos fragmentos interdisciplinares na obra de Laura Esquivel não tem um caráter ideológico marcado. Exerce a função de provocar uma emoção em lugar de representá-la, o que é uma característica da Paraliteratura. Há um deslocamento de contextos quando se utiliza ópera. O contexto e o enredo original da música não estabelecem diálogo com os fragmentos das ilustrações ou com o corpo da narrativa. Esse deslocamento de contexto se dá pela utilização das letras de óperas como legendas das ilustrações que mostram uma situação diferente da tratada no contexto original da ópera. De forma geral, o terceiro nível formado pelo embricamento das diferentes áreas não apresenta características polissêmicas, mas dá origem a um objeto textual fora dos padrões convencionais. A interdisciplinaridade, em lugar de enriquecer a significação da obra, é utilizada da maneira mais direta possível, sem maiores preocupações que não seja o aspecto lúdico e estrutural da narrativa. A própria associação inevitável dos blocos de ilustração com a música remete ao cinema e reforça a característica lúdica do texto. Os aspectos intertextuais não chegam a se concretizar, pois os aparentes diálogos entre ópera, ilustração e texto em prosa não efetuam operações de intertexto, ficando no nível mais superficial de significação. A intertextualidade que efetivamente ocorre é entre gêneros literários. Folhetim, romance policial e ficção científica estabelecem contato com os arquitéxtos cristalizados desses gêneros e revigoram a fórmula. Esse texto, no que tange à

¹⁴⁹ Ibid., p.243.

questão da forma, apresenta-se como um objeto pós-moderno. Já no que se refere ao conteúdo, obedece a velhos padrões: há muito clichês dentro dos respectivos gêneros com os quais dialoga.

5.2 O SUJEITO ARTICULADOR EM *LA LEY DE AMOR*

A obra de Laura Esquivel aqui estudada apresenta um sujeito articulador mais visível em seu funcionamento do que a obra de Puig. Isso decorre das diferentes áreas e discursos escolhidos para a composição do híbrido. É possível, através da observação visual, ter uma imagem do funcionamento desse sujeito através dos fragmentos das ilustrações (ver anexo). A escolha dos planos – que oscilam entre panorâmico e americano (das pernas para cima) dos *closes* e dos ângulos, mostram claramente haver uma seleção de imagens e, mais que isso, haver uma linguagem que se estabelece e que mostra seu parentesco com o cinema. A escolha do colorido das imagens e suas tonalidades escuras, que lembram cenários de pesadelos, fala dessa linguagem do inconsciente que é recuperada pela memória.

O fato de o texto de Esquivel associar dois recursos (música e ilustrações) para criar um efeito semelhante ao do cinema marca um objetivo estilístico e estético do sujeito articulador: seleciona o material que será apresentado e a sua forma de apresentação. Chamo a atenção para o seguinte fato: o sujeito articulador se torna visível na combinação das ilustrações, legendas e músicas ao administrar a fruição desse conjunto como objeto estético único. Ele tenta conduzir o sentido numa determinada direção, o que se destina a produzir um efeito subjetivo no leitor. Esse é um efeito de impacto emocional. O sujeito articulador, nesse contexto, tem em vista provocar uma emoção, o que é conseguido através da combinação de quatro fragmentos de linguagem, oriundos de áreas diferentes, mas com um único objetivo. O processo aqui difere da técnica escolhida em *El beso de la mujer araña*, em que uma certa parcimônia ao dosar os materiais. O uso de três linguagens diferentes – música, texto verbal e ilustrações – confere maior complexidade ao objeto resultante. No entanto, quando se pensa em nível de polissemia, esse objeto resultante é pobre, desempenhando a função de ser um elo na narrativa, que, apesar de se valer de fragmentos, acaba sendo completamente linear, tornando-se pós-moderna apenas nos aspectos formais. O objeto é, em nível de conteúdo,

extremamente conservador e linear. A opção pela Paraliteratura determina essa linearidade, que se estabelece e aproveita a fragmentação aparente do texto para, através do sujeito articulador, trabalhar com uma forma fechada. As inovações formais que o romance apresenta são interessantes, dado que se desconhece outra obra literária ou paraliterária com essas características. O efeito buscado não é o da representação, mas o de provocar uma emoção, o que é plenamente atingido. Através da utilização sofisticada de diversos materiais, *La ley del amor* atinge a revigoração de gêneros há muito cristalizados.

Outro aspecto a ser apreciado é a questão dos gêneros de discursos que se apresentam na obra. Os diversos tipos de discursos encontram-se misturados de tal forma que criam um novo discurso, aparentado com discursos de livros de auto-ajuda, com passagens em diversas áreas. Trata-se de um tecido textual bastante rico em estratégia, mas sem maiores preocupações com a linguagem. O gerenciamento desses discursos é muito eficaz, e o resultado é um texto leve que agrada ao leitor. Essa função de agradar ao leitor é o ponto principal da paraliteratura. Esse ponto aparece com clareza no texto que abre a obra e que explica por que ouvir ópera e música popular. O texto se dirige a diversos tipos de leitores, tentando persuadir o maior número possível a ouvir, na ordem indicada, o CD que acompanha a obra. Assim, essa mescla de discursos também objetiva abranger o leitor de qualquer paladar, já que veicula uma série de conceitos conhecidos, reforçados pela estrutura da narrativa, que é vertiginosa com o intuito de prender e agradar o leitor.

Ao contrário do que acontece na obra de Puig, não se pode falar com propriedade de uma veiculação ideológica que ultrapasse os limites do maniqueísmo. Religião, crenças populares e administração do Estado se fundem em um único corpo de conhecimento e modo de vida nessa sociedade do ano 2200. As crenças que fundamentam a narrativa são de cunho dualista e, se pensarmos nas colocações de Ricoeur, veremos que a ideologia, nesse caso, se propõe à integração social. Aqui a ideologia parece exercer sua função principal: essa espécie de filosofia *new age* com alta tecnologia justifica a autoridade e o seu sistema. Provados cientificamente fenômenos extra-sensoriais são incorporados ao dia-a-dia de forma a explicar a estruturação social e a crença que os indivíduos depositam nela. A ideologia na obra é um sistema justificador da dominação do Estado e da Religião ligados à Ciência e ao misticismo. O vínculo social dos indivíduos dentro desse sistema misto e, ao mesmo tempo, harmônico se dá por uma divisão em classes sociais não mais alicerçada no poder aquisitivo de cada classe, mas, sim, no grau de evolução espiritual de cada indivíduo. Aos evoluídos, são dadas

determinadas vantagens, que vão desde o acesso a máquinas sofisticadas que realizam o que atualmente é impossível, como um transplante de alma, até o objetivo maior de todo o ser humano, colocado pelo texto, que é o encontro com a alma gêmea.

O sujeito articulador, nesse caso, não veicula ideologia diretamente, mas exerce prioritariamente outra função, a de alinhar esteticamente materiais díspares. A preocupação é de ordem estética, passando a ideologia para um apagado segundo plano.

Na obra de Esquivel, o sujeito articulador se apresenta de duas formas: primeiro, na escolha dos materiais; segundo, no tratamento que esses materiais vão receber de forma a integrarem a obra como mais um elemento de origem narrativa. Isso pode ser visto especialmente nos fragmentos das ilustrações e na forma como a música é integrada no seio da narrativa, tornando-se ambos os elementos estruturais. Ao escolher determinada música, digamos, uma música clássica, o parâmetro a ser tomado não será de ordem puramente temática, outros fatores se juntarão a esse. Os fatores de integração pertencem mais especificamente a uma ordem subjetiva, sendo difíceis de precisar. Ocorrerá também a seleção de músicas com critérios temáticos, que se propõe a sublinhar determinadas passagens, determinados modos de ser de um personagem, como ocorre com o bolero “Mala”, que abre um capítulo que fala da vilã, Isabel. Os materiais interdisciplinares são reciclados e refuncionalizados dentro da narrativa. Nesse processo de reciclagem, alguns aspectos, como, por exemplo, as temáticas das óperas, são recusados e não aproveitados. A letra da ópera em si é reaproveitada com uma nova função, a de servir de legenda para as ilustrações. Letra, música e ilustração formam o terceiro nível, esquecendo-se o contexto original da música, no caso aqui o aproveitamento da letra das óperas.

Pelo que foi visto anteriormente, podemos concluir que a opção textual pela Paraliteratura mostra que o sujeito articulador, dependendo do texto em questão, apresenta duas características que podem variar de obra para obra: a primeira dessas características, já apontada anteriormente, é a de transmitir ideologia, e a segunda é de ser o organizador estético da obra. Na obra literária, geralmente o sujeito articulador exerce essas duas funções, marcadamente, na obra aqui analisada, a função de transmissor de ideologia. Já na obra paraliterária, dada sua limitação esquemática da ideologia, a função que prevalece é a de

organizador estético da obra, tendo em vista sua natureza e seu objetivo maior de agradar a todo e qualquer leitor.

Comparando os textos de Esquivel e Puig, respeitadas as suas naturezas, pode-se atestar que o de Puig deve sua complexidade no que se refere à riqueza ideológica, ao processo argumentativo que ilustra cada posição ideológica. Esse processo vai se articulando por meio de opiniões, cenas e imagens. As opiniões aparecem nos diálogos, técnica favorita da Paraliteratura, utilizada aqui de forma extremamente criativa no que se refere à construção de uma estrutura ideológica que foge do simples esquematismo com que são apresentadas as linhas de força da ideologia no livro *La ley del amor*. Ricoeur aponta o esquematismo como um traço dominante da ideologia. A obra de Esquivel não consegue fugir disso. No entanto, a obra de Puig, não se limita a afirmar uma determinada posição ideológica, pois ele mostra, através das personagens, diversas posições que, somadas, vão se transformar numa ideologia maior. Essa é uma opção de expressão do sujeito articulador. O centro ideológico do qual falava Althusser, pode ser antevisto nessa atitude de mostrar. Aqui reside também um aspecto do sujeito articulador capaz de dar forma à narrativa. Tanto em *La ley del amor* como em *El beso de la mujer araña*, a quebra do pacto narrativo acontece, abrindo espaço em direção ao real e a uma atitude lúdica na obra de Esquivel, e a uma atitude de tomada de consciência na obra de Puig. Ocorre também, na obra de Puig, uma estratégia que parece realizar o caminho inverso, pois vai da realidade para a ficção. Trata-se do filme sobre a dominação alemã na França ocupada, que contém uma nota de rodapé que aponta para o percurso inverso. Essa nota altera o estatuto da ficção ao colocar um fragmento interdisciplinar, inserido na narrativa, que pertence a um gênero característico do plano da realidade. Trata-se de uma reportagem sobre a estrela de cinema do filme que está sendo contado. É o comentário da ficção sobre a própria ficção, que altera de forma muito sutil a recepção da narrativa fílmica, visto que lhe dá um status de realidade ao ser abordada por uma reportagem jornalística. O gênero jornalístico, ao ser utilizado dentro de uma ficção da ficção, confere à primeira uma aura diferente. Esse recurso percorre o processo inverso visto até aqui, no qual a ficção rompe as barreiras em direção ao real. O que ele mostra é que uma ficção com características de realidade pode conferir ao texto uma outra forma de recepção. O texto do gênero jornalístico é reutilizado, marcas de sua função original não são apagadas. Tais marcas continuam desempenhando seu papel no imaginário do leitor. Isso o leva a pensar duas vezes sobre a reutilização e funcionalidade do texto dentro do texto. A forma jornalística é mantida. Ela empresta ao texto o caráter de verossimilhança externa, no entanto, o conteúdo é ficcional.

Outro aspecto que diz respeito ao uso de fragmentos na obra de Puig é a mobilidade. Ela confere ao texto uma dinâmica diferente de um texto linear. Os diferentes materiais não chegam a estabelecer uma rotina textual narrativa em sua ordem de surgimento, mas fazem parte da dinâmica implantada pelo sujeito articulador que trata a narrativa como pré-determinada, embora exista a quebra de sua regularidade pela inserção de fragmentos. A afirmativa de que um texto híbrido é “não-linear” precisa ser repensada em face da atuação do sujeito articulador. É necessário entender em que nível se dá essa não-linearidade. Caso ela tome como parâmetro a narrativa linear realista, não ocorrerá, de fato, a linearidade.

Os dois trabalhos aqui analisados apresentam uma linearidade na ordem da fabulação: a trama avança, sendo contada por meios de fragmentos. Nesse sentido, é possível afirmar que existe uma linearidade pré-estabelecida. No entanto, se formos tomar como parâmetro o texto realista, essa linearidade não se apresentará como única. Existirá a linearidade do nível fabular e a linearidade estabelecida pela leitura dos fragmentos interdisciplinares, seja apresentando-se como uma unidade narrativa dentro de um único fragmento, como ocorre com as ilustrações em *La ley del amor*, seja pela continuidade de uma história em fragmentos diversos como as narrativas fílmicas de Puig.

O terceiro nível, originado do embricamento de fragmentos, apresenta um caráter híbrido e aponta para uma imitação de outras áreas. Por exemplo, ao juntar música e quadrinhos, o texto *La ley del amor*, busca imitar o cinema, quer pela simultaneidade de fruição de dois recursos, quer pelas escolhas que realiza no tocante ao enquadramento dos objetos e pessoas que aparecem nas ilustrações. Também nesse terceiro nível é possível identificar uma intencionalidade que se torna concreta no âmbito textual da escolha de determinados materiais. A obra de Esquivel reúne num mesmo espaço música clássica, na forma de ópera, e música popular mexicana. Essa utilização, na prática, não se propõe a desconstruir a hierarquia estabelecida entre música clássica erudita – pertencente à cultura superior, à cultura de elite – e a música popular – pertencente à cultura popular. Esse ato de desconstrução, que poderia gerar uma discussão interessante, não é aprofundado, mas a desconstrução dessas formas é utilizada apenas como recurso para agradar ao maior número de leitores possível, objetivo primeiro da literatura de massa, da Paraliteratura.

Em *El beso de la mujer araña*, o embricamento entre os fragmentos é menos marcado pela natureza dos materiais utilizados, que são manipulados de forma que suas especificidades permaneçam visíveis. É usado, inclusive, um corpo de letra diferenciado para marcar a identidade de cada tipo de fragmento. O que resulta da interação entre os fragmentos é uma série de percursos ideológicos que se tornam discussões entre as personagens. O contraste entre as narrativas fílmicas e a realidade da cela é atenuado pelos diálogos, que exercem a função de integrar os conteúdos dos filmes como parte da narrativa. Filmes e diálogos levam o leitor a um percurso persuasivo de cunho ideológico: a maneira como a ditadura atua por meio dos aparatos repressivos do Estado torna-se, no andamento da narrativa, cada vez mais truculenta, até chegar, na parte final, à provável eliminação do indivíduo. O aparelho repressor é descrito em todos os seus aspectos: das técnicas de persuasão, de aliciamento, aos atos hediondos de tortura e finalmente à morte. Pela estrutura da narrativa, percebe-se, na seleção desses fragmentos, que pertencem ao nível da realidade dentro do texto, que foi escolhida pelo sujeito articulador uma forma de narrar extremamente eficiente no estabelecimento de um percurso argumentativo. É mais eficiente mostrar os atos de violência e deixar ao leitor a tarefa de julgá-los do que realizar um discurso panfletário sobre tais atos. Esse julgamento do leitor é parte do terceiro nível gerado pelo embricamento de materiais e fragmentos que compõem a obra. O encontro de dois tipos de materiais diferentes entre si, na obra de Puig aqui estudada, gera um terceiro nível que se processa no imaginário do leitor, que é instigado a dialogar com a obra.

O processo argumentativo acaba por compreender a obra como um todo, na medida em que articula um sentido global e se dá em dois momentos que podem ser considerados como decisivos: a discussão da repressão sexual e, portanto, interna e externa, e a repressão do Estado, originada de um aparelho ideológico de direita. A obra de Puig apresenta um referencial externo bem determinado, um momento histórico bem delimitado, o que não acontece na obra de Esquivel.

Exercendo sua função estética e ideológica, o sujeito articulador de *El beso de la mujer araña* atinge seu objetivo, que é o de questionar. A ideologia, conforme vimos em Althusser, questiona os sujeitos à sua volta. E essa será a função principal da ideologia vinculada pelo sujeito articulador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho se dispôs a preencher uma lacuna teórica, no que diz respeito à análise de obras híbridas. A composição dos romances aqui analisados mostram que as estratégias de reconversão, das quais nos fala Canclini, também podem ser arroladas no âmbito da Literatura e Paraliteratura, que buscam uma na outra, a renovação de seus recursos.

No primeiro capítulo, foram apresentadas as questões do narrador e do autor. Pensadas, dentro da perspectiva aqui proposta, essas funções não mostram contemplar todos fenômenos que ocorrem no texto híbrido. O narrador tem suas atribuições bem claras e exerce outro tipo de função, diferente do que aqui está a cargo do sujeito articulador. Essas funções, que não podem ser atribuídas ao narrador, caíram no esquecimento, não sendo objeto de questionamento por parte da crítica. O autor foi se tornando cada vez mais ausente, até que alguns teóricos decretaram sua morte. Essa morte deixou em aberto a possibilidade de serem detectadas outras funções dentro dos textos. A existência de uma função textual, exercendo uma posição sujeito dentro da narrativa híbrida, se torna uma hipótese viável.

Pela análise apresentada até aqui, concluo pela existência dessa função. Ela se apresenta com as seguintes características: seleciona o material que dará origem ao híbrido, organiza seu aparecimento dentro da narrativa de forma estética e veicula ideologia. Cada escolha de material tem um viés ideológico. Na obra de Puig, isso se torna bastante claro com as narrativas fílmicas, que vão construindo um estereótipo alicerçado sobre a ideologia patriarcal no que se refere ao papel da mulher na sociedade e na vida privada. Na obra de Esquivel, os diferentes materiais se propõem a justificar a existência de um esquema maniqueísta, que domina a obra. A análise das duas obras aqui selecionadas demonstra que a forma paraliterária tende ao esquematismo é à simplificação de elementos ideológicos por suas próprias características, preocupando-se mais com a forma estética da narrativa do que com aspectos ideológicos. A transmissão de valores também é feita. Esse processo, no entanto, não se apresenta com o objetivo de transformar, mas de reiterar tais valores, que, na maioria dos casos, já foram assimilados pela sociedade e que não merecem a discussão, pois foram, de tal forma, naturalizados, que mal se percebe a ideologia por trás deles. Em *La ley del amor*, é fácil perceber a presença da ideologia disseminada pelo sujeito articulador, pois trata-se de um universo maniqueu. O que é realmente novo é a mescla gerada para formar essa ideologia: um Estado totalitário, leis espirituais regendo o dia-a-dia da sociedade, divisão de

classes sociais conforme a evolução espiritual de cada indivíduo, presença da alta tecnologia e da religião como auxiliares do Estado, e personagens que endossam esse conjunto de coisas como algo normal e que acabam por reafirmar a lei e a ordem dentro desse universo. Essa combinação de elementos, associada à interdisciplinaridade e à criação do híbrido, torna esse tipo de texto um singular objeto cultural. A grande variação de recursos detém um ritmo interno, estabelecendo uma rotina de leitura que é percebida pelo leitor, e a partir da qual ele tem condições de restabelecer a linearidade. O alinhamento dos diferentes discursos, a utilização de diferentes gêneros, os recursos pertencentes a outras áreas têm uma rotina. A inovação proposta é de cunho meramente formal, não atingindo a estrutura narrativa, que se mantém dentro dos moldes tradicionais da Paraliteratura. Apesar da reiteração de valores, é possível detectar alguns aspectos que apresentam características críticas da obra quando se leva em conta a realidade dos governos latino-americanos, marcados pela mistura entre o público e o privado, na forma de gerir a sociedade. Traços de autoritarismo caricaturam ao extremo os governos não apenas ditatoriais, mas também os que se intitulam democráticos e que exercem uma postura populista para se manter no poder, minados pelo clientelismo e pelos interesses de ordem pessoais que prevalecem sobre os interesses coletivos. Essa crítica é construída ao longo do texto ao caracterizar essa sociedade do futuro: sem senso crítico para avaliar suas próprias perdas individuais, submetendo-se a um governo que tem acesso até ao inconsciente individual através da alta tecnologia. A noção de privacidade pessoal desaparece, e o gesto da heroína não questiona a sociedade como um todo, falta-lhe o sentido de liberdade. No fundo, ela luta para que essa situação permaneça inalterada, mostrando o quanto essa forma de autoritarismo pode estar arraigada dentro das pessoas quando o que é individual (religião, crenças) se confunde com o público (disputa pelo poder do Estado).

Na obra de Puig, a ideologia assume função de destaque, tendendo mais para o questionamento. Essas duas características, estética e ideológica, apontam para a função da obra como objeto. Na Paraliteratura, a preocupação principal é agradar ao maior número de leitores possível. Então, gera-se um esquema narrativo simples, uma estrutura ideológica de fácil apreensão. Na Literatura, a função lúdica ainda permanece, mas não é a principal, exercendo a ideologia um papel de maior destaque. Essa se torna complexa ao ser desmembrada ao longo do texto, formando padrões com autonomia, mas que funcionam como elementos de uma ideologia maior, que será a força motriz do texto, cujos elementos serão gerenciados pelo sujeito articulador.

A presença de um sujeito articulador aponta para a constituição do texto híbrido de forma a desvendar sua estrutura, visto que essa presença assinala a marca de uma pré-linearidade a ser reconstituída pelo leitor por meio de sua experiência de leitura. Portanto, a afirmação de que o texto híbrido não tem linearidade e é desestruturado e fragmentário deve ser repensada levando-se em conta tanto esse sujeito textual como o papel que desempenha. Através da análise, as características apontadas pelos teóricos, como a não-linearidade, a imprevisibilidade e a impureza, se mostram em parte ausentes nos textos aqui escolhidos, o que leva a questionar sobre sua generalização como fatores dominantes no texto híbrido.

A análise procura provar que o texto de Esquivel não pertence à Literatura, devendo ser considerado objeto paraliterário. Apesar de iniciar com uma metaficção historiográfica, que se desenvolve na época da Conquista no México, o romance dá um salto para 2200. A obra se vale de uma ambientação histórica para poder alicerçar sua verossimilhança. No fragmento inicial, surge um recurso literário, mas seu uso se restringe a essa primeira parte, não ocorrendo outros fragmentos da mesma natureza. Na obra dominam fragmentos oriundos da Paraliteratura, e a Literatura em si é apenas um acessório que foi bem utilizado, mas que é logo descartado. Não existe um parâmetro único para sua avaliação, pois não se enquadra nem no paradigma do romance realista nem no do modernista. Apresenta pontos de contato com características pós-modernas, mas sua estrutura é antiga. Elementos como o nome do candidato à presidência do mundo, o Sr. Bush, que é assassinado, o planeta Korma, onde vivem os habitantes do chamado Terceiro Mundo (ainda no estágio da pré-história) parecem apontar para uma grande alegoria do real. No entanto, conclui que esses elementos permanecem isolados, não se concretizando em um sistema de interpretação que estabeleça uma constelação de metáforas, necessárias para a constituição de uma alegoria de fato. Seu isolamento e a falta de outros elementos que apoiem a leitura não corroboram a hipótese de existência de um terceiro nível metafórico. Esses elementos causam confusão, levando o leitor a suspeitar que exista mais um nível cifrado de significados, capaz de caracterizar a obra como polissêmica, o que não foi comprovado pela análise. Essa conclusão desautoriza interpretações que querem ver na obra um aspecto de crítica ao real, quando se busca fazer esse tipo de leitura. Essa crítica irá aparecer quando se pensar em termos de estruturação dessa sociedade do futuro como uma caricatura triste do que têm sido os governos autoritários, que misturam sem maiores contemplações o público e o privado. A Paraliteratura costuma se valer de assuntos polêmicos para atingir seus objetivos. Obras como *Pássaros Feridos*, *A filha do silêncio* e, atualmente, o próprio *Código Da Vinci* utilizam-se de

elementos que causam discussões, fazendo da própria discussão um elemento a mais para vender. Não podemos esquecer que estamos diante de uma Literatura de mercado, cujo maior objetivo é atingir o maior número de leitores possível.

A comparação entre *La ley del amor* e *El beso de la mujer araña* só se torna possível, devido ao caráter híbrido dos textos e à questão ideológica. De utilização sofisticada em Puig e de fácil acesso em Esquivel, o aparato ideológico permite essa aproximação entre obras de naturezas diferentes. Essa diferença consiste basicamente no traço de baixa polissemia da obra paraliterária, aquilo que Eco afirma ser o “rebaixamento do código”. A ideologia em Esquivel justifica toda uma sociedade e suas desigualdades, gerando um discurso que redundando em reiteração de valores de forma a manter o poder. A ideologia atua em nível de crenças, necessitando de um pacto narrativo para se estabelecer. Elementos religiosos como a lei do Amor e a lei do Karma são pré-requisitos para uma leitura eficiente. Não é necessário aceitar essas crenças, mas elas fazem parte estrutural da narrativa, e sem sua aceitação a obra se transforma em um discurso vazio de significados.

Em Puig, o poder é questionado, desvendado em seus meandros através da atuação de um aparelho repressivo do Estado, que se apresenta como o órgão executivo do aparelho ideológico. A ideologia, em Puig, assume a face da denúncia sem cair no denunciismo vazio ou no discurso engajado de esquerda. Os valores que veicula nascem de uma argumentação estruturada ao longo do texto que vai revelando as facetas do patriarcalismo e das ditaduras de direita, não por meio de uma exposição direta, mas através do mito, da imagem e da própria ideologia. Decorrente dessa repressão externa, ocorre a repressão interna, a repressão individual, no caso sexual, da personagem homossexual, vítima primeira da ideologia de Hollywood, de padrões patriarcais rígidos na forma de ver a figura da mulher como alguém inferior. Seguindo esse complexo padrão, a ideologia revela, em Puig, a faceta que permite a aproximação. Em consequência da narrativa, que toma por base o real, a Ditadura argentina, cria-se, no ato da leitura, outro padrão maniqueísta, pois o peso da história se faz sentir a cada página. Impossibilita o leitor de se identificar com o aparelho repressivo. O leitor se posiciona ao lado de um revolucionário idealista e de um homossexual que sonha em ser uma senhora burguesa, mas encontra a morte por amor, um aspecto dos filmes de que tanto gostava e que transcende à simples individualidade, transformando-se num gesto heróico como se fosse mais um filme narrado. É transcendida a fronteira entre realidade e arte. O gesto da personagem Molina é estético, mas também revolucionário naquilo que trás de

companheirismo, de cumplicidade e solidariedade. Essa falta de identificação do leitor com um dos pólos da história, no caso, se alinhar ao lado da ditadura, leva a uma leitura maniqueísta, pois aqueles tempos eram assim. Lutava-se contra ou a favor da ditadura, não havia um confortável meio-termo. Esse maniqueísmo é o resultado da interação do leitor com a obra, a forma obrigatória como se posiciona em relação aos fatos narrados. O processo de identificação com as personagens, ou pelo menos com uma delas, o leva a tomar um partido, e esse partido será naturalmente contra a ditadura, contra a repressão de qualquer espécie. O leitor sempre opta pelo pólo positivo, identificado com aquilo que é o bem, aquilo que é correto e o que é justo. E o processo de identificação com algo que foi historicamente assimilado a um grande mal se apresenta como o pólo negativo. Poucos ousarão justificar as atrocidades desse período na América Latina. Gera-se, assim, num nível interpretativo, a mesma dicotomia da obra de Esquivel: o bem contra o mal. Esse nível só é possível graças à ação do tempo, ao nível de conscientização política do leitor e à falta de elementos que promovam qualquer identificação com a ditadura.

O sujeito articulador na obra de Puig se encarregara de trabalhar o aspecto da ideologia interna inerente aos indivíduos. Por seu intermédio, são introduzidas as notas de rodapé de cunho científico, que tratam de desmistificar o pensamento científico e o pensamento corrente sobre a homossexualidade. Também por seu intermédio, as diferentes imagens de mulher tomarão corpo na imaginação das personagens através dos velhos filmes de Hollywood.

Uma vez trabalhada a questão ideológica e seu funcionamento no interior das obras, passo ao segundo ponto: a inserção estética dos fragmentos. Em *El beso de la mujer araña*, ocorre a presença forte de imagens construídas via descrição e narração, especialmente nos fragmentos fílmicos. Essas são dotadas de grande plasticidade, possibilitando ao leitor uma lembrança nítida, como se tivesse, de fato, assistido a todos filmes narrados. A magia do cinema faz parte da trama. Prendendo a atenção do leitor numa técnica de folhetim, essas imagens poderosas alimentam a imaginação. O leitor fica curioso para saber como terminará a narrativa fílmica, e isso serve perfeitamente aos desígnios da cultura de massa, que é utilizada aqui dentro de uma forma erudita, de maneira a agradar seu leitor. Cria um objeto estético dotado de grande aceitabilidade e, ao mesmo tempo, de alto grau de conscientização. O recurso de se valer de elementos pertencentes à cultura de massa, preservando parte de suas características e reutilizando sua forma reciclada, mostra-se extremamente eficiente. O

funcionamento da obra se apresenta, por um lado, como uma forma estética agradável e, por outro, também um instrumento de denúncia.

A forma estética em *La ley del amor* é um elemento que se destaca pela riqueza de recursos. Trata-se de um objeto cultural cujo maior cuidado foi justamente sua forma. Incluída no que se pode chamar de pós-moderno, a fragmentação cria um padrão estético diferenciado, levando a pensar na possibilidade de criação de um novo gênero, do qual esse exemplar seria um dos mais sofisticados. Mesclando ficção historiográfica com ficção científica e romance cor-de-rosa, o resultado desses e outros recursos é um curioso híbrido, que cumpre sua função de divertir.

Para finalizar, gostaria de destacar a importância da função aqui descrita como sujeito articulador. Proponho uma construção teórica que poderá contribuir para outros trabalhos, notadamente para aqueles que se aplicam à rede mundial de computadores, onde um sujeito virtual exerce a função de sujeito articulador. Também as pesquisas sobre identidade, questões de representação e, sobretudo, de leitura de obras híbridas sob essa nova perspectiva serão beneficiadas, uma vez que se apresenta uma nova chave de leitura, um novo nível interpretativo. Isso terá repercussões diretas no ensino da Literatura e na formação de leitores especializados, que, com essa perspectiva de análise, poderão enriquecer sua experiência, ampliando o leque de pesquisas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos do Estado**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

ANDRADE, Oswald. **Os dentes do dragão**. Entrevistas. São Paulo: Globo/ Secretaria da Cultura do Estado, 1990.

BAKHTIN, Michail. **The dialogic imagination – four essays**. Austin: University of Texas Press, 2002.

BARTHES, Roland. La mort de l'auteur. In: **Le bruissement de la langue**. Paris: Seuil, 1984.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves. **Précis de littérature comparée**, Paris: Presses Universitaires de France. 1989.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2003.

CALDAS, Waldeny. **Literatura de massa: uma análise sociológica**. São Paulo: Musa Editora, 2000.

CAMPOS, Augusto. **Poesia. Antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1998.

_____, Notícias recientes sobre la hibridación. Disponível em:
<<http://www.acd.ufrj.br/artelatina/nestor/html>>.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. 11ed. São Paulo: editora Brasiliense, 1980.

CHIAMPÍ, Irlemar. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massas. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Rio de Janeiro: ABRALIC/UFRJ, 1993.

CHIAMPINI, Lygia & AGUIAR, Flávio W. **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: EDUSP, 1993.

COHN, Gabriel. **Sociologia da comunicação**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1978.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria : literatura e senso comum**. Editora UFMG. Belo Horizonte, 1999.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: ed. Perspectiva, 1993.

_____, **O super-homem de massa**. São Paulo: ed. Perspectiva, 1991.

ESQUIVEL, Laura. **La ley del amor**. México: Grijalbo, 1995.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? ____ In: **O que é um autor?** Portugal, Vega, 1992.

_____, **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

GADOTTI, Moacir. Sobre o conceito de interdisciplinaridade. In: **Perspectiva**. Erechim (RS), vol.19, nº 65 , março, 1995.

GRUZINSKI, Serge. Do barroco ao neobarroco: fontes coloniais dos tempos pós-modernos. In: CHIAPPINI, L. & AGUIAR, Flávio. **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: EDUSP, 1993.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A. 2005.

HOISEL, Evelina. A disseminação dos limiares críticos nos discursos da contemporaneidade. In: CARVALHAL, Tânia. (Coord.) **Culturas, contextos e discursos**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. **A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-moderno: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

JANTSCH, Eric. Interdisciplinaridade: o sonho e a realidade. In: **Revista Tempo Brasileiro**, abr.jun. nº 121, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro ed. 1995.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: **Poétique**, Coimbra: Almedina, no. 27, 1979.

JOSEF, Bella. **A máscara e o enigma: a modernidade da representação à transgressão**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

KARDEC, Alan. **O evangelho segundo o espiritismo**. 183 ed. São Paulo: Instituto de Difusão Espírita, 1995.

KRISTEVA, Julia. Le mot, le dialogue et le roman In: **Critique**. Paris (239): 1015,1968.

LANDOW, George P. **Hypertext: the convergence of contemporary critical theory and technology**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1992.

LIMA, Luiz Costa. **Comunicação e cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LIMA, Raimundo. **Maniqueísmo: o bem e o mal e seus efeitos ontem e hoje**. <http://www.Espaçoacademico.com.br/007/07ray.htm>.

MARX, Karl & ENGELS, Frederic. **La ideologia alemana: crítica de la novísima filosofía alemana en ças personas de sus representantes**. Montevideo. Ediciones Pueblos Unidos, 1973.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. 3 ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

MILLS, Wright. **The sociological imagination**. New York: Verso, 1989.

MOI, Toril. **Sexual-textual politics: feminist literary theory**. London: Methuen, 1985.
MORIN, Edgar et al. **Cultura de massa no século XX**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1972.

_____,. **As estrelas de cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MOSER, Walter. Restos e reciclagem: da temática romanesca à economia da produção cultural. In: BERND, Zilá & CAMPOS, Maria do Carmo. Orgs. **Literatura e Americanidade**. Porto Alegre. Editora da Universidade/UFRGS, 1995.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1983.

PIZARRO, Ana. Discursos e fronteiras. IN: INDURSKY, Freda e CAMPOS, Maria do Carmo (orgs.) **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: ed. Sagra/Luzzatto, 2000.

PLATÃO. **Diálogos**. 5 ed. São Paulo: editora Cultrix, 1972.

PUIG, Manuel. **El beso de la mujer araña**. 2 ed. Barcelona: Editora Seix Barral, 1979.

RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. 4 ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco**. Petrópolis: Editora Vozes, 1971

_____, Muniz. **Best-seller: a literatura de mercado**. São Paulo: Ática, 1985.

SWINGEWOOD, Alan. **O mito da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Interciência, 1978.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: ed. Perspectiva, 1975.

YOUNG, Robert. **Colonial desire – hybridity in theorie, culture and race**. New York, Routledge, 2003.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, W. et al. **Textos escolhidos**. São Paulo. Abril, 1980.

BELL, Daniel. **El fin de las ideologias**. Madrid: Editorial Technos, 1964.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 1998.

_____, **Nation and narration**. New York: Routledge, 1990.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Textos escolhidos. Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. O narrador. **Textos escolhidos. Os pensadores**. São Paulo. Abril Cultural, 1980.

BERND, Zilá. (Org.) **Olhares cruzados**. Porto Alegre: ed. da Universidade/UFRGS/Instituto Goethe, 2000.

_____, ; CAMPOS, Maria do Carmo. (Orgs.) **Literatura e americanidade**. Porto Alegre: ed. da Universidade/UFRGS, 1995.

_____, ; DE GRANDIS, Rita. (Orgs.) **Imprevisíveis Américas – questões de hibridação cultural nas Américas**. Porto Alegre: Sagra/Luzzatto/ABECAN, 1995.

_____, **Unforeseeable Americas: questioning cultural hibridity in the Americas**. Critical studies, v. 13. Amsterdam/Atlanta, 2000.

_____, ; GALENO, Cícero. (Orgs.) **Identidades e estéticas compostas**. Porto Alegre: ed. da Universidade/UFRGS, 1998.

BOOTH, Wayne. Del autor al leitor. In: **Teoria de la novela – antologia de textos del siglo XX**, Barcelona: Grijalbo, 1996.

BOYER, Alain-Michel. **La paralittérature**. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

CINTRA, Ismael Ângelo. Dois aspectos do foco narrativo (retórica e ideologia). In: **Revista de Letras**. São Paulo, nº 21, 1981.

COOMBES, Annie ; BRAH, Avtar. **Hibridity and its discontents – politics, science, culture**. London: Routledge, 2000.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

HEGEL, Georg W. F. **A fenomenologia do espírito**. Petrópolis: Vozes, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-moderno: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

HUYSEN, Andréas. **After the great divide**. Bloomington/Indianápolis: Indiana University Press, 1986.

KIENTZ, Albert. **Comunicação de massa – Análise de conteúdo**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

KOTH, Flávio R. **Literatura e sistemas intersemióticos**. São Paulo: Cortez Editora, 1981.

MADRE, Bruja. Reportaje. **Laura Esquivel es una mujer atípica**.
<<http://www.elmundo.es/magazine/num160/textos/Laura1.html>>

MARTINEZ, Tomas Eloy. **La muerte no es un adiós**. Disponível em:
<<http://literatura.org/TEMartinez/mpuig/html>>

MENESES, Paulo. **Hegel e a fenomenologia do espírito**. Jorge Zahar ed., 2003.

MEYER, Marlyse. **Folhetim, uma história**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

MORENO, César Fernández. (coord.) **A América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PACHECO, Cristina. **Laura Esquivel**. Disponível em: <<http://www.jornada.unam.mx/1995/ESQUICLW-067.html>>

PIGLIA, Ricardo. **Manoel Puig y la magia del relato**. Disponível em: <http://literatura.org/puig/puig_por_piglia.html>

PUIG, Manoel. **Cine y sexualidade** (entrevista). Disponível em: <http://literatura.org/Puig/repo_puig.html>;

ROSENFELD, Denis L. **Hegel**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2002.

RÜDIGER, Francisco. **Literatura de auto-ajuda e individualismo: contribuição ao estudo da subjetividade na cultura de massa contemporânea**. Porto Alegre: ed. da Universidade/UFRGS, 1996.

SANTIAGO, Silviano. **O narrador pós-moderno**. In Disponível em: <http://acd.ufrj.br/pacc/literaria/narrador.html>.

SHLOMITT, Rimon-Kenan. **Narrative fiction: contemporary poetics**. London/New York: 1983.

SUHAMY, Jeanne. **Guia da ópera**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Coimbra: Almedina, 1983.

TORTEL, Jean et al. **Entretiens sur la paraliterature**. Paris: Librairie Plon, 1970.

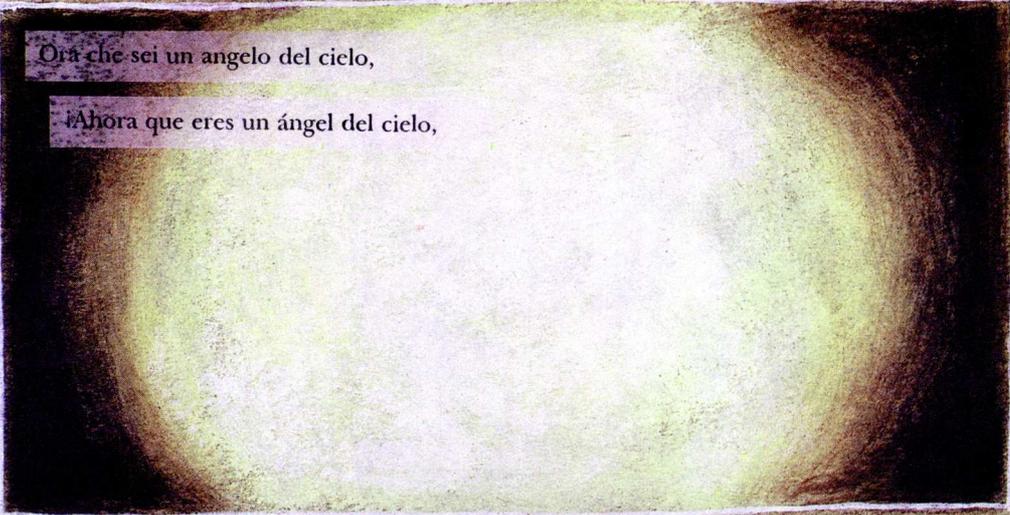
ROWE, William & SCHELLING, Vivian. **Memory and modernity. Popular culture in Latin America**. London/ New York: Verso, 1991.

USPENSKI, Boris. **A poética da composição** – Estrutura do texto artístico e tipologia das formas narrativas. Tradução de Maria Helena Pires e Maria da Glória Bordini, Porto Alegre, 1981. Manuscrito, cópia reprográfica.

ZILBERMAN, Regina (Org.) **Os gêneros da literatura de massa - os preferidos do público.**Petrópolis,:
Vozes, 1987.

ANEXOS





Ora che sei un angelo del cielo,

Ahora que eres un ángel del cielo,



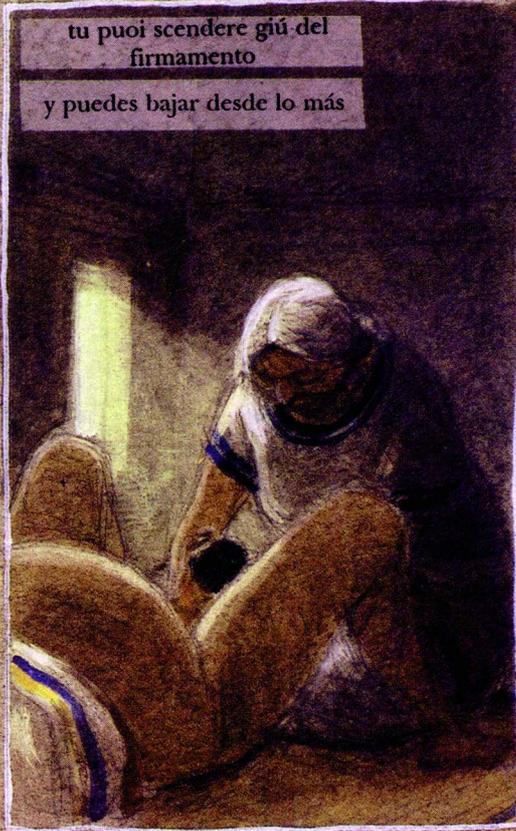
ora tu puoi vederla

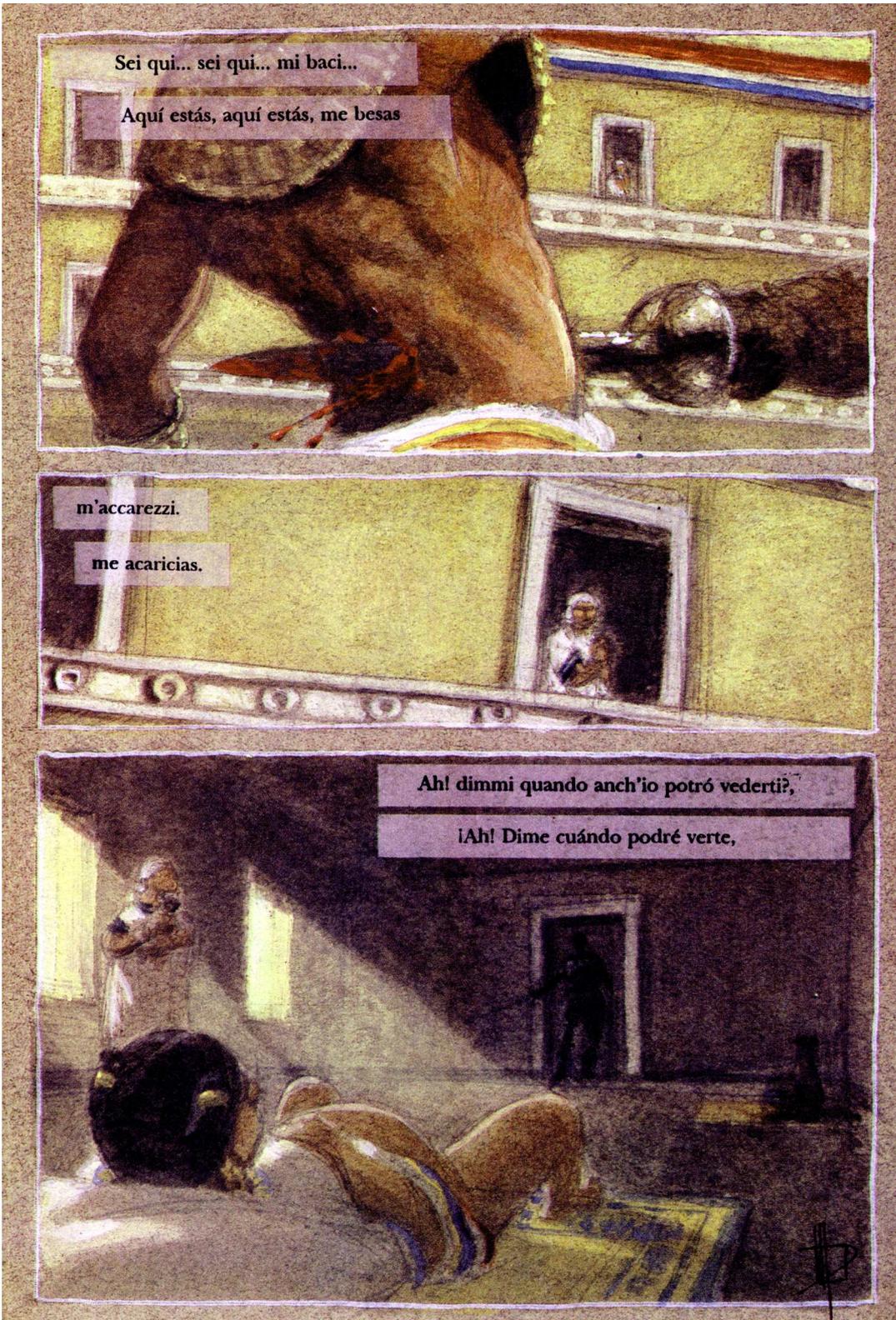
ahora puedes ver



la tua mamma!

a tu madre!







Quando in cielo con te potrò salire?
¿Cuándo podré estar contigo en el cielo?



Quando potrò morire?

¿Cuándo podré morir?



Quando potrò morire?

¿Cuándo podré morir?



Dillo alla mamma, creatura bella,

Díselo a tu madre, creatura bella



con un leggero scintillar di stella...

con un ligero tintilar de estrellas...

