



INTERCULTURALIDADE e a Terceira margem*

Mauro Gaglietti**

Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso?

Guimarães Rosa

A TERCEIRA MARGEM do Rio

(Milton Nascimento e Caetano Veloso) Oco
de pau que diz: eu sou madeira, beira Boa,
dá vau, triztriz, risca certa
Meio a meio o rio ri, silencioso, sério
Nosso pai não diz, diz: risca terceira
Água da palavra, água calada, pura
Água da palavra, água de rosa dura
Proa da palavra, duro silêncio, nosso pai,
Margem da palavra entre as escuras duas
Margens da palavra, clareira, luz madura
Rosa da palavra, puro silêncio, nosso pai
Meio a meio o rio ri por entre as árvores da vida
O rio riu, ri por sob a risca da canoa
O rio riu, ri o que ninguém jamais olvida

*Texto escrito entre 2007 e 2012 por ocasião das leituras e discussões provocadas na disciplina de Ecologia Política, ministrada por mim, nas turmas do Curso do Mestrado em Direito na Universidade Regional Integrada (URI- Campi Santo Ângelo, RS) e junto ao grupo de pesquisa na Faculdade IMED (Passo Fundo, RS).

** Mauro Gaglietti é professor e pesquisador do Curso de Mestrado em Direito na URI/Santo Ângelo. Professor e Pesquisador da Faculdade Meridional (IMED - Passo Fundo, RS). Professor colaborador do Curso de Direito da Faculdade de Itapiranga (FAI-UCEFF- Itapiranga, SC).

Ouvi, ouvi, ouvi a voz das águas
Asa da palavra, asa parada agora
Casa da palavra, onde o silêncio mora
Brasa da palavra, a hora clara, nosso pai
Hora da palavra, quando não se diz nada
Fora da palavra, quando mais dentro aflora
Tora da palavra, rio, pau enorme, nosso pai

1 A METÁFORA DO ESPAÇO: considerações iniciais

A inspiração maior desse texto é a interpretação de “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa (1992, p. 32-43) e da versão musical criada por Caetano Veloso e Milton Nascimento¹. Ambas apontam, entre outras leituras, para a aproximação da palavra (des)situada, ou situada em um espaço além, um lugar descontínuo, com uma margem impossível, sem lugar definido, um entre-lugar, ou um não lugar. A inserção de uma terceira margem ao rio reflete uma espécie de perversão espacial que metaforiza, sobretudo, a inquietude da palavra de Guimarães Rosa, buscando não estar em um espaço, mas constituir-se como espaço². Este é reservado ao nascimento de uma nova linguagem, tão insólita e, às vezes, estranha como a própria vida, margeada por outras margens que interrompem os caminhos tidos por certos. Acessar ao conto intitulado “A terceira margem do rio” é entrar no espaço do desejo de Guimarães Rosa no sentido de abandonar margens preestabelecidas e construir outras. “É preciso (limpar) o idioma”, afirma o autor. “Quero voltar cada dia à origem da língua, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem”. (1994, vol. 2, p. 410-11).

1.1 ALI, NEM-LÁ-NEM-CÁ, entre duas margens, a palavra e seus silêncios

Agora, assinalada a inspiração, parte-se direto para a dimensão conceitual no texto, ressaltando, outrossim, que o ponto de partida para a reflexão são os conceitos “hibridação cultural”, “cultura”, “tradução cultural” e “paródia”. Em outras palavras, busca-se examinar deslocamento entre o enunciado e a enunciação, ou seja, trata-se das fronteiras culturais. Assim, a eleição de tais parâmetros está

¹ A canção “A terceira margem do rio”, de Caetano Veloso & Milton Nascimento, encontra-se no disco *Circuladô ao vivo*, Polygram do Brasil, 1992.

² BARBOSA, M. H. S. 2007.v. 10, p. 127-143.

associada à visão de acordo com a qual todas as formas de cultura estão - de algum modo - relacionadas umas com as outras na medida em que a atividade cultural é significativa e simbólica. Para tanto, busca-se em Homi Bhabha³ e em Mikhail Bakhtin⁴ os conceitos segundo os quais a articulação de culturas dá-se não em virtude da familiaridade ou similaridade de *contteúdos*, mas porque todas as culturas são formadoras de símbolos, constituindo temas a partir de práticas interpelantes. Em Bakhtin⁵, por seu turno, os conceitos de dialogismo, polifonia, plurilinguismo e hibridização, sobre os quais seu pensamento se estrutura, oferecem o substrato para a definição de paródia⁶.

Resistimos muito a pensar de que forma o ato de significação, o ato de produção dos ícones e símbolos, dos mitos e metáforas por meio dos quais vivenciamos cultura, devem sempre – em virtude do fato de serem formas de representação – ter em seu interior uma espécie de limite auto-alienante. O sen-

³ Um dos aspectos mais polêmicos no trabalho teórico do crítico pós-colonial indiano contemporâneo, Homi Bhabha é seu conceito de hibridismo. *Esse mesmo conceito (sugiro: Ele)* tem sido largamente utilizado em trabalhos e análises recentes nas áreas mais variadas das ciências sociais. A preocupação de Bhabha com o hibridismo surge a partir de sua própria experiência como integrante da elite local de uma sociedade colonizada pelos ingleses durante dois séculos. Surge também, a partir do objeto de análise de seus trabalhos iniciais, *qual seja (:)* o discurso colonial britânico na Índia. Uma sociedade que sofreu a experiência de ter sido colonizada é geralmente *uma sociedade (a que) que* viveu plenamente sob o signo da ironia. *Isso (pode ficar de fora)* porque os seus membros – especialmente, mas não apenas, as suas elites - viveram num contexto no qual pelo menos dois conjuntos desiguais de valores e verdades coexistiam simultaneamente: o conjunto de valores da cultura colonizadora e o conjunto de valores da cultura colonizada. Assim, a experiência da ironia nesse contexto, *e* para um membro da elite local colonizada, por exemplo, consistia na percepção constante de que, em relação aos outros colonizados, ele estava numa posição superior e hegemônica de dominação, enquanto que simultaneamente em relação aos colonizadores, ele estava numa posição inferior. Nessa justaposição de pelo menos dois conjuntos de valores contraditórios e conflitantes, cada *conjunto (um deles)* questionava e relativizava o outro, instaurando, assim, e entre os ‘nativos’, uma consciência aguda da ironia. É justamente a partir dessa experiência da ironia (pós)colonial marcada pela duplicidade e pela sobreposição de valores que *leva (suscitam em)* muitos críticos pós-coloniais como Bhabha à necessidade de pensar o hibridismo.

⁴ As obras de Homi Bhabha e Mikhail Bakhtin citadas nas referências bibliográficas.

⁵ As duas últimas décadas registram o aparecimento de inúmeros trabalhos que procedem à interpretação das teses enunciadas por Mikhail Bakhtin. Autores nacionais e estrangeiros analisam a obra do teórico russo e tomam as ideias que veicula como ponto de partida para suas próprias formulações. As investigações centradas no problema da paródia, que num período recente tem proliferado, seguem essa tendência. Os pesquisadores que abordam o assunto veem nos princípios estabelecidos por Bakhtin um referencial obrigatório para suas reflexões. Os dados relativos à questão da paródia não estão reunidos em um único texto do teórico russo; encontram-se disseminados em vários de seus estudos. Além disso, embora seja possível destacar aquelas passagens em que as referidas noções são apresentadas de modo direto e conciso, verifica-se que tais fragmentos não propiciam uma compreensão ampla acerca do fenômeno. Para que a concepção de paródia postulada por Bakhtin possa ser apreendida em seus diversos aspectos, exige-se maior abrangência do campo de visão.

⁶ BARBOSA, M. H. S.. 2001.19, n. 35, p. 55-62.

tido é construído de um lado a outro da linha divisória que separa e diferencia significante e significado. Decorre disso que nenhuma cultura é completa em si mesma, nenhuma cultura se encontra a rigor em plenitude, não só porque há outras que contradizem sua autoridade, mas também porque sua própria atividade formadora de símbolos, sua própria interpelação no processo de representação, linguagem, significação e constituição de sentido, sempre sublinha a pretensão a uma identidade originária, holística e orgânica.

De acordo com Homi Bhabha, tradução é um processo pelo qual, a fim de objetivar o sentido cultural, é forçoso haver sempre um processo de alienação e de secundariedade *em relação a si próprio*. Sob esse aspecto, não há “em si mesmo” nem “por si mesmo” no interior das culturas, porque elas sempre estão sujeitas a formas intrínsecas de tradução. Usando a palavra “tradução” não no sentido estritamente linguístico, mas enquanto um motivo ou tropo, como sugere Walter Benjamin (1993, p. 37) para a atividade de deslocamento dentro do signo linguístico. Desse modo, tal teoria da cultura se aproxima de uma teoria da linguagem, como parte de um processo de traduções.

Tradução é também uma maneira de imitar, mas num sentido deslocante – nunca o original se conclui ou se completa em si mesmo. A traição de sentido ocorre em virtude da tendência a imitar um original pelo próprio fato de ele *poder* ser simulado, reproduzido, transferido, transformado, tornado um simulacro e assim por diante. O “originário” será sempre aberto à tradução, portanto, nunca pode ser dito que tenha um momento antecedente, totalizado de sentido ou de ser – uma essência. Isso quer dizer que as culturas só são constituídas em relação a essa alteridade interna à sua própria atividade formadora de símbolos que as faz estruturas descentradas - e que por intermédio desse deslocamento abre-se a possibilidade de se articularem práticas e prioridades culturais *diferentes* e mesmo incomensuráveis.

Diante disso, percebe-se que a hibridação é o “terceiro espaço” na medida em que permite a emersão de outras posições. Este terceiro espaço desloca as histórias (ou estórias segundo Guimarães Rosa) que o constituem e gera novas estruturas de autoridade, por decorrência, novas iniciativas políticas e novas relações de poder. Portanto, o processo de hibridação cultural gera algo diferente, novo e irreconhecível, uma nova área de negociação de sentido e representação. Bhabha, por sua vez e ao longo da sua obra, cita como um bom exemplo de hibridação *Os versos satânicos*, livro em que foram incluídas muitas controvérsias sobre a origem, a autoria e até mesmo a autoridade do Alcorão. Nos limites dos discursos da disputa teológica, tudo o que aparece nos “Versos satânicos”, de Rushdie, já foi dito e discutido anteriormente (sobre as interpolações no Alcorão, a condição dessas interpolações, os “Versos satânicos” como intervenção ilícita

e assim por diante). O interessante é como, em se usando outro tipo de linguagem de representação, a “metáfora do migrante”, o romance pós-moderno (ou qualquer nome que se quiser lhe dar) – e dando um contexto de outras formas de alegorização, o metropolitanismo da cidade moderna, (em sua sexualidade contemporânea, etc) - os conhecimentos e disputas sobre a condição do Alcorão tornam-se coisas muito diferentes nos “Versos satânicos”. Por meio dessa transformação, por meio e forma de tradução cultural, seus valores e efeitos (políticos, sociais, culturais) tornam-se totalmente incomensuráveis com as tradições de interpretação teológica ou histórica que formaram a cultura recebida da leitura e escrita sobre o Alcorão.

Pensar na imigração como metáfora sugere que a própria linguagem do romance, sua forma e retórica devem estar abertas a sentidos que são ambivalentes, duplos, dissimulados. A metáfora produz realidades híbridas pela junção de tradições de pensamento totalmente distintas. *Os versos satânicos*, neste sentido, é um livro estruturado em torno da metáfora da migração. A importância de pensar a migração como *metáfora literária* leva-nos ao modo como ele foi lido e interpretado, literalmente, como um desafio satânico à autoridade do Islã, também nos permite ver que a *forma* do romance é que foi profundamente mal-entendida e mostrou-se politicamente explosiva, justamente porque o romance é sobre metáfora.

Desse modo, pensar o hibridismo constitui-se em um processo inseparável de se pensar o deslocamento existente entre o enunciado e a enunciação. Enquanto a enunciação se refere ao contexto sócio-histórico e ideológico dentro do qual um determinado locutor ou usuário da linguagem está sempre localizado, o enunciado se refere à fala ou ao texto produzido por esse locutor no contexto ao qual faz referência. Nesse sentido, Bhabha compartilha uma visão sóciodiscursiva da linguagem em que, em vez de sistemas e falantes abstratos e idealizados, existem usuários e interlocutores sempre sócio-historicamente situados e contextualizados.

Portanto, ao contrário de uma visão abstrata e idealizada do signo, Bhabha postula algo semelhante ao signo opaco e material bakhtiniano. No conceito de signo abstrato saussuriano, por sua vez, o signo já vem pronto, normatizado e pré-interpretativo, não havendo espaço para a variação e para outras interpretações; enquanto conceito de signo no qual a ligação entre o significante e o significado já vem normalizada, ele dispensa dessa maneira o lugar do intérprete e a necessidade do trabalho de interpretação.

Por outro lado, o conceito sócio-histórico do signo de Bakhtin prevê que a conexão entre o significante e o significado seja feita indiretamen-

te, mediada por intérpretes ou usuários da linguagem sempre situados socialmente em determinados contextos ideológicos, históricos e sociais marcados por todas as variáveis existentes nesses contextos (classe social, sexo, faixa etária, origem geográfica, etc.). Como tal, o signo bakhtiniano é sempre material, produto de condições determinadas de produção e fruto do trabalho necessário da interpretação. Tal conceito de contexto e de condições sócio-históricas de produção e de interpretação é chamado por Bhabha de *lócus de enunciação*.

Assim, para entender a representação, é primordial entender o *lócus* de enunciação do narrador, do escritor ou, enfim, o *lócus* de enunciação de quem fala; isso porque, diferentemente do conceito de enunciados prontos, homogêneos e fechados, o conceito de *lócus* de enunciação revela esse *lócus* atravessado por toda a gama heterogênea das ideologias e valores socioculturais que constituem qualquer sujeito; é nisso – que Bhabha chama de “terceiro espaço” – que toda a gama contraditória e conflitante de elementos linguísticos e culturais interagem, constituindo, assim, o hibridismo cultural.

De acordo com Bakhtin, o dialogismo é uma tendência natural de toda a linguagem; é um traço inerente a esta e pode ser entendido como a interação do discurso de um sujeito com o discurso alheio. Para haver dialogismo, de acordo com o ele, é necessário que os enunciados se toquem internamente, estabelecendo uma discussão ou confronto. Portanto, não se trata de uma existência paralela e sim de uma coexistência de diferentes vozes⁷.

Bakhtin alerta para o fato de que não convém compreender as relações dialógicas de maneira simplista e unívoca, reduzindo-as a um procedimento de refutação ou controvérsia, pois uma de suas formas mais importantes é a concordância. Além disso, é preciso ter em mente que as relações dialógicas não se realizam estritamente nos planos linguístico e lógico. Elas são, sobretudo, relações específicas de sentido, ainda que não estejam separadas do âmbito discursivo nem dispensem a coerência lógica.

Na visão de Bakhtin, o diálogo só é possível entre as vozes de autores reais ou virtuais - concebidas como convicções ou pontos de vista acerca do mundo - e não entre palavras ou ideias “em si”. Para o teórico, é a transformação da língua em “palavra encarnada” que lhe confere propriedades dialógicas. Quando ganha autoria e passa a participar da comunicação verbal, isto é, quando um sujeito a povoa com a sua intenção, a língua perde a neutralidade e abandona a condição de sistema de categorias gramaticais abstratas. Nessas circunstâncias, assume um estatuto de discurso ou enunciado saturado ideologicamente. A

⁷Idem *ibidem*

palavra se torna, então, um meio de interação humana e serve para representar a opinião de alguém, relacionando-se, de modo dialógico, com os julgamentos de outros sujeitos.

Bakhtin afirma que o diálogo propriamente dito é apenas um dos fatores que compõem o dialogismo; é a manifestação externa mais evidente, mais simples e mais superficial de um fenômeno muito complexo. Tal complexidade está ligada à dialogicidade interna do discurso, aquela que atinge suas camadas mais profundas e que pode seguir duas orientações distintas, centrando-se no objeto ou na resposta antecipada do interlocutor.

Conforme demonstra Bakhtin, o discurso dirigido para um dado objeto cruza-se com os discursos alheios que incidem sobre o mesmo tema. Esse processo de interação ocorre porque qualquer enunciado encontra o objeto para o qual se volta já avaliado pelos discursos de outrem. Assim, a palavra de um sujeito penetra em tal contexto como réplica harmoniza-se com as entonações, pontos de vista e julgamentos estranhos ou opõem-se a eles. Dessa maneira adquire tom próprio e individualiza-se. Fora do diálogo social, o sentido e o estilo de cada tipo de discurso seriam imperceptíveis.

O estudioso constata, entretanto, que não é somente no interior do objeto que o enunciado depara-se com a fala alheia. Todo o discurso é orientado para um objeto e, simultaneamente, para a provável resposta de um interlocutor. Ao provocar e pressentir uma resposta, o discurso acaba sendo determinado por ela. Nesse segundo contato com a palavra do outro é o círculo subjetivo do ouvinte que se converte em alvo do discurso. A resposta antecipada do destinatário exerce influência sobre a fala do sujeito e provoca nela modificações de ordem semântica e expressiva. De acordo com Bakhtin, as relações dialógicas que resultam desses dois encontros entre o discurso do locutor e a voz alheia são diferentes e desencadeiam efeitos diversos, mas podem confundir-se em algumas ocasiões. Quando isso acontece, torna-se difícil, para a análise estilística, distingui-las⁸.

O teórico dá o nome de polifonia à realização literária do dialogismo. Para designar um procedimento que julga inédito e que detecta na construção dos romances de Dostoievski, Bakhtin toma emprestado da música o termo de sentido metafórico. Polifonia, na versão do teórico, é a coexistência de uma multiplicidade de vozes independentes, imiscíveis e equipolentes que participam de um diálogo em pé de igualdade e sem perderem sua autonomia ou subordinarem-se umas às outras.

⁸ Idem ibidem

Bakhtin atribui ao romance um caráter plurilíngue, pluriestilístico e plurivocal, o que o faz reconhecer nesse gênero literário a expressão mais completa e mais profunda do dialogismo. A poesia, pelo contrário, apresenta uma única língua, um só estilo e apenas uma voz, na opinião do teórico, sendo considerada monológica. Verifica-se, entretanto, que até mesmo o romance, concebido como um gênero exemplar no que se refere à instauração da polifonia na obra literária, pode receber dois tipos de classificação: ou é monológico ou é dialógico. Essa divisão contradiz ou relativiza uma das teses fundamentais de Bakhtin: a que faculta a toda linguagem uma dimensão dialógica.

O teórico afirma que, no romance, um dos elementos mais importantes para a concretização da polifonia é a personagem. Os sujeitos personificam os pontos de vista que integram a obra, fazendo surgir a palavra encarnada. Bakhtin encara os heróis como ideólogos que postulam diferentes visões de mundo. A voz de cada personagem é independente tanto das vozes das outras personagens como do discurso do narrador. Segundo o teórico, os conceitos incompatíveis, os juízos antitéticos e excludentes e, também, as apreciações concordantes são distribuídos entre várias consciências e dados em diversas perspectivas equivalentes e plenas. Estabelece-se, então, um processo de interação em que nenhuma dessas consciências se subordina ou se converte em objeto de outra. Elas se combinam numa unidade superior de segunda ordem, própria do romance polifônico.

Pode-se dizer, assim, que as contradições não se tornam dialéticas, pois não são postas em funcionamento numa via temporal ou numa série em formação, nem sofrem um processo de fusão ou síntese. Os pontos de vista distintos coexistem e guardam sua autonomia. Bakhtin destaca que o romance polifônico não apenas nega qualquer base sólida para o surgimento de uma terceira consciência, abrangente e unificadora, sobreposta às demais - o que ocorre nas obras monológicas -, como tudo nele se constrói de maneira a conduzir ao impasse, à oposição dialógica.

O teórico enfatiza o papel da personagem no romance polifônico, mas adverte que este é inteiramente dialógico. Os gêneros, as ideias, os discursos, enfim, todos os componentes da sua estrutura participam do diálogo que penetra, inclusive, no interior de cada palavra, tornando-a bivocal. Diz-se que a palavra é bivocal, no entendimento de Bakhtin, quando pertence a duas vozes, serve a duas intenções e atinge os menores gestos da face do herói, transformando-os em movimentos intermitentes ou convulsos. Ao processo que envolve as partículas mínimas da obra, o teórico dá o nome de “microdiálogo”. Constata-se, portanto, que ele caracteriza o dialogismo como um fenômeno de tamanha extensão e complexidade que não deixa espaço para equívocos. A partir das informações

detalhadas que fornece é impossível imaginar que a polifonia do romance se esgota nos diálogos das personagens.

De acordo com Bakhtin, é o plurilinguismo, que ao ser introduzido no romance, propicia a plena realização e o desenvolvimento da polifonia em seu interior. O plurilinguismo, no âmbito extraliterário, consiste na estratificação interna de uma língua nacional em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros e falas das gerações, das idades, das tendências e das modas passageiras. A língua nacional única é vista pelo teórico sob dois ângulos. Por um lado, é considerada um instrumento de dominação, pois funciona enquanto expressão verbal e ideológica de grupos comprometidos com os processos de centralização sociopolítica e cultural. Por outro, é encarada como uma convenção, estabelecida com o intuito de superar a diversidade linguística, assegurando um *maximum* de compreensão mútua entre os indivíduos e possibilitando a convivência em todas as esferas sociais.

Bakhtin chama a atenção, porém, para o fato de que a língua comum, na qual estão encarnadas as forças centrípetas da vida linguística, possui somente uma unidade relativa à medida que atua no meio do plurilinguismo real. Este surge como uma manifestação de forças linguísticas e socioculturais centrífugas e descentralizadoras. As linguagens que compõem o plurilinguismo são, para o teórico, pontos de vista específicos sobre o mundo, constituindo-se em diferentes perspectivas semânticas e axiológicas. Assim, tal processo de estratificação impede que a língua conserve formas neutras que não pertençam a ninguém. Todas as palavras evocam uma profissão, um gênero, uma tendência, um partido, uma obra determinada, uma pessoa definida, uma geração ou uma época.

Segundo Bakhtin, os gêneros prosaicos, em especial o romance, assimilaram o plurilinguismo existente na vida social. A língua do romance apresenta todo o tipo de estratificação que há na língua nacional. Todavia, não se configura como uma amálgama obscura e automática de linguagens, conforme explica o teórico. O plurilinguismo adquire, na obra, uma significação literária por intermédio da organização de seus vários componentes em um sistema linguístico harmonioso. Não se trata, portanto, da mera reprodução das linguagens em sua forma empírica. O prosador (ou romancista) procede a uma representação orientada sobre a imagem dessas linguagens. Ele revela não apenas seus aspectos reais como também suas virtualidades, selecionando e recriando alguns dos traços que lhes são peculiares.

Assim, o plurilinguismo inserido no romance é, para Bakhtin, o discurso de outrem na linguagem de outrem. A palavra, neste tipo de discurso, é bivocal,

pois serve, simultaneamente, a dois locutores: carrega consigo a intenção direta da personagem que fala e a intenção refratada do narrador. O discurso bivocal - em que estão presentes duas vozes, dois sentidos e duas expressões - realiza-se linguisticamente por meio de uma construção híbrida que nada mais é que um enunciado, segundo índices gramaticais e composicionais, pertencente a um único falante, mas no qual, na realidade, estão confundidos dois modos de falar, dois estilos, duas linguagens, duas perspectivas semânticas e axiológicas. Entre estes elementos, não há fronteira formal uma vez que estão situados num mesmo conjunto sintático.

Bakhtin esclarece, ainda, que não é só na estrutura do romance que o plurilinguismo encontra sua expressão num híbrido semântico. O mesmo ocorre na esfera mais ampla da comunicação verbal. Todavia, observa-se que, enquanto no uso cotidiano da língua a hibridização é involuntária e inconsciente, no romance a mistura de estilos e de concepções de mundo é um procedimento literário intencional, consciente e necessariamente dialogizado. Bakhtin enfatiza que, no romance, a bivocalidade tende para o plurilinguismo. É a estratificação da linguagem que proporciona o crescimento da dialogicidade interna do discurso prosaico. O plurilinguismo faz com que as contradições extrapolem o plano semântico do discurso e penetrem em suas camadas mais profundas, dialogizando a própria língua. Barbosa (2001.19, n. 35, p. 55-62) assinala que o diálogo de vozes, no gênero romanesco, nasce do diálogo social de linguagens, advertindo ainda que, na poesia e na retórica, gêneros baseados num sistema linguístico único, a bivocalidade possui um caráter monológico já que não há um terreno propício para o seu desenvolvimento. As divergências, conflitos e dúvidas ficariam restritos ao campo semântico, sem passar para a linguagem, e, com isso, o dialogismo exaurir-se-ia.

Bakhtin constata que o discurso humorístico, irônico e paródico é uma das formas fundamentais por meio das quais é possível introduzir e organizar o plurilinguismo no romance. A paródia é vista por Bakhtin como um dos fatores que conferem à estratificação linguística uma significação literária, embora não seja exclusividade da literatura e possa estar presente em outras áreas e em outros tipos de discurso. A paródia é, na definição de Bakhtin, um fenômeno bivocal e bilíngue, de natureza metalinguística, pois nela a palavra tem duplo sentido, voltando-se para o objeto do discurso - enquanto palavra comum - e para o discurso de outro. Efetua-se, por decorrência, o cruzamento de duas linguagens - a que é parodiada e a que parodia -, sendo que uma toma consciência da existência da outra. Então, ambas lutam entre si. Trata-se de uma espécie de interesclarecimento recíproco e internamente dialógico de linguagens em que as intenções do discurso que representa não estão de acordo com os propósitos

do discurso representado. O enunciado de caráter paródico utiliza a linguagem parodiada de forma a desmascará-la.

Na paródia, conforme demonstra Bakhtin, o autor fala a linguagem do outro, mas reveste-a de uma orientação semântica oposta à que o outro lhe dera, diferentemente do que se verifica na estilização. Na paródia, a segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, obriga-o a servir a fins contrários ao seu significado original com o qual estabelece uma relação de hostilidade. A paródia é, assim, concebida como um fenômeno bivocal de orientação variável na medida em que o estilo e a maneira típico-social ou individual do outro perceber, pensar e falar podem ser parodiados em diversos sentidos e revestidos de novas tonalidades. A estilização, por sua vez, só pode realizar-se numa única direção - a do próprio discurso estilizado.

Nesse sentido, a paródia, na visão de Bakhtin, supõe a deformação da palavra do outro e o seu rebaixamento. Ela é reavaliada, relativizada, desacreditada e, em muitas circunstâncias, ridicularizada. O nível de parodização varia de caso para caso, dependendo da intensidade do processo de inversão ao qual o segundo discurso submete o primeiro e do grau de resistência que este opõe àquele. Os enunciados mais vulneráveis à ação da paródia são os que se baseiam na hierarquia, na disciplina, na solenidade e na distância temporal, ressaltando que a paródia traz os elementos intemporais ou remotos para a esfera do cotidiano e da atualidade. Ela introduz um corretivo de riso e de crítica na seriedade do discurso elevado. Desse modo, revela que a realidade é sempre mais rica, mais complexa e, sobretudo, mais contraditória e ambivalente, portanto, multilíngue do que o enunciado parodiado a representa. Se a paródia, não raro, associa-se ao riso é porque este tem o extraordinário poder de trazer o objeto para perto, de torná-lo acessível a fim de que se possa acessá-lo sem cerimônia, virá-lo do avesso, invadir suas entranhas e duvidar dele.

No entendimento de Bakhtin, a paródia, com certa frequência, transforma-se em hibridização ou se aproxima dela. Entretanto, não se identifica de maneira integral com esta na medida em que na paródia não se dá exatamente a mistura de duas linguagens no interior de um enunciado (como ocorre na hibridização); uma única linguagem - a parodiada - é que se atualiza, sendo apresentada à luz de outra. A linguagem que parodia não participa diretamente do enunciado, constituindo-se numa presença invisível. Ela funciona como um fundo dialógico que concede à linguagem parodiada um esclarecimento especial. Esta última, inserida no novo contexto, experimenta alterações de significado e de acento.

Segundo Bakhtin, para que a orientação paródica seja notada pela audiência ou pelo leitor, é necessário que a palavra do outro seja reconhecida com facili-

dade e que a ação deformadora da segunda voz sobre a primeira seja percebida. Lembra que muitas das linguagens que compõem o plurilinguismo apresentam, no momento de criação do discurso paródico, um caráter irreverente e polêmico. Com o passar dos anos, porém, são canonizadas ou reacentuadas. Essa modificação do fundo dialógico pode suscitar no público de uma época posterior a perder de vista o contexto com o qual o discurso parodiado está dialogicamente correlacionado. Quando isso acontece, o receptor deixa de captar a segunda voz, fundindo-a com a primeira. O enunciado passa, então, a soar como um discurso comum e a paródia desestrutura-se para o destinatário. Em alguns casos, o efeito paródico não é totalmente destruído, mas apenas debilitado.

O romance, adverte Bakhtin, é o único gênero inacabado, ainda em processo de evolução e, por isso, é impossível haver qualquer relação de harmonia entre ele e os demais gêneros literários que já estão canonizados. O romance parodia os gêneros nobres - a epopeia e a tragédia -, exercendo sobre eles uma ação dessacralizadora, pois evidencia o convencionalismo de sua estrutura, rebaixa-os e priva-os de seu caráter imutável. Ao parodiar os gêneros elevados, o romance renova-lhes a linguagem por meio do plurilinguismo, faz com que sejam perpassados pelo humor e a ironia e, assim, torna-os dialógicos. Além disso, introduz neles uma problemática e um inacabamento semântico que não lhes são próprios.

A revisão dos conceitos de dialogismo, polifonia, plurilinguismo e hibridização, culminando com a definição de paródia, impulsiona a concluir que, para Bakhtin, esta última não se constitui no melhor exemplo de discurso polifônico, lugar que concede ao romance. Ao apontar na paródia a submissão de um enunciado a outro que lhe é superior, Bakhtin sugere que não encontra aí a independência e a igualdade de vozes a que alude quando se refere às realizações plenamente polifônicas. Portanto, pode-se afirmar que, de acordo com Bakhtin, o romance toma a paródia como ponto de partida, chegando até mesmo a englobá-la, mas evolui, se comparado a esta, na medida em que oferece condições para o florescimento do dialogismo.

1.2 A HETEROGENEIDADE multitemporal

A noção do híbrido emerge na crítica teórica a partir da problematização da questão da representação que ganha os seus contornos decisivos com Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Edward Said. Nasce, portanto, da crise da representação no pensamento ocidental a qual é contemporânea do capitalismo multinacional e dos seus fluxos globais de desterritorialização.

Profundamente influenciado por Michel Foucault⁹, Edward Said¹⁰ preocupou-se com as íntimas articulações entre poder e saber, analisando criticamente o dispositivo orientalista de representação da alteridade cujo emprego, em termos genéricos, data do período colonial, tendo início, mais precisamente, no final do século XVIII. Segundo esse intelectual palestino, o caráter totalizante e generalista da estratégia de representação orientalista legitima uma autoridade discursiva eminentemente apropriativa que tende a suprimir uma alteridade humana complexa, subsumindo-a numa visão ou textualização do exótico e obliterando, conseqüentemente, o encontro, a reciprocidade e o conflito entre culturas.

Na América Latina, por sua vez, a abrupta interpenetração e coexistência de culturas estrangeiras e dissímiles gerou processos de mesclagem que, em diferentes momentos do século XX, serão chamados de ocidentalização, aculturação, transculturação, heterogeneidade cultural, globalização e hibridismo. Tais terminologias desenvolveram-se no afã de designar os novos processos e produtos resultantes das ordens simbólicas que, desde o final do século XV, concorreram para a formação dos países latino-americanos.

O choque da conquista desencadeou a justaposição conflitiva de conquistadores e conquistados cujas diferenciações culturais irão desembocar tanto em ajustes ou negociações quanto na sujeição do outro. É nesse contexto de tensões que Néstor García Canclini¹¹ identifica o fenômeno da “heterogeneidade multitemporal” (1995, p. 72). Considerado um pioneiro em estudos sobre o hibridismo das culturas latino-americanas, há décadas Canclini vem desenvolvendo pesquisas voltadas à compreensão da cultura urbana. Dentro desta perspectiva, são alvo de sua atenção as lógicas das culturas populares, a recepção e o con-

⁹ FOUCAULT, 1991, p. 40-51.

¹⁰ Ver o argumento do autor invocado explicitamente no famoso estudo crítico *Orientalismo*, no qual denuncia a estrutura dicotômica, essencialista e sistemática subjacente a um estilo de pensamento baseado sobre uma distinção ontológica e epistemológica feita entre “Oriente” e “Ocidente”, estilo esse designado por Said como “orientalismo”. Esta obra insere-se no contexto específico da crítica ao pós-colonialismo e pode ser colocada no contexto mais amplo de uma nova situação global e das incertezas que a pontuam. Assim, convém não restringir este estudo crítico de Said a uma polêmica anti-imperialista estritamente centrada em objetivos ideológicos da luta no Oriente Médio. No entanto, muitas das ambivalências do próprio livro partem precisamente desta oscilação entre uma dimensão teórica próxima de uma crítica da representação pós-estruturalista preocupada em sublinhar as alianças entre o saber e o poder na representação do outro e uma recuperação problemática de um conjunto de valores caros às ciências humanas ocidentais.

¹¹ Neste trabalho, apresentam-se as reflexões de Néstor García Canclini, filósofo e antropólogo argentino radicado no México, acerca do fenômeno da hibridação cultural, procurando compreender o intenso diálogo entre a cultura erudita, a cultura popular e a cultura de massas travado nos países latino-americanos e sua inserção no cenário mundial.

sumo de bens simbólicos e a hibridação cultural gerados pela heterogeneidade multitemporal, bem como por impactos da globalização.

Canclini, desse modo, propõe instigantes reflexões em torno do eixo tradição/modernidade/pós-modernidade, em que ressalta como aspecto preponderante a falta de uma política cultural moderna na América Latina (1995). Para o pesquisador, o processo de hibridação cultural da América Latina decorre da inexistência de uma política reguladora ancorada nos princípios da modernidade e se caracteriza como o processo sociocultural em que estruturas ou práticas, que existiam em formas separadas, combinam-se para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Esse hibridismo, desencadeador de combinatórias e sínteses imprevistas, marcou o século XX nas mais diferentes áreas, possibilitando desdobramentos, produtividade e poder criativo distintos das mesclas interculturais já existentes na América latina.

Ao propor um debate sobre as teorias da modernidade e da pós-modernidade para a América Latina, Canclini se ocupa tanto dos usos populares quanto do culto, tanto dos meios massivos de comunicação quanto dos processos de recepção e apropriação dos bens simbólicos. O entrelaçamento desses elementos veio a engendrar o que ele designou como “culturas híbridas”. Para abordá-las, Néstor García Canclini defende a necessidade da adoção de um enfoque que também poderia ser chamado de híbrido, pois resulta da combinação da Antropologia com a Sociologia, da Arte com os Estudos das Comunicações. Um dos seus principais objetos de pesquisa é a contradição da cultura urbana, ou seja, aquela que preside a realização do projeto emancipador, expansivo, renovador e democratizador da América Latina cujos países são, atualmente, um produto da sedimentação das tradições culturais e linguísticas de grupos autóctones, bem como da sua justaposição e entrecruzamento com as tradições dos setores políticos, educacionais e religiosos de origem ibérica. Apesar das tentativas da elite de conferir à sua cultura um perfil moderno, restringindo a difusão da cultura indígena e colonial entre os setores populares, a mestiçagem interclassista decorrente desses interrelacionamentos teria, segundo Canclini, gerado formações híbridas em todos os estratos sociais latino-americanos (1995, p. 70-1).

Esse convívio intercultural, agenciador do confronto entre temporalidades distintas, justificaria, em grande medida, a ambiguidade do processo de modernização da América Latina. Canclini identifica nos países latino-americanos o entrecruzamento de diferentes tempos históricos que coexistem num mesmo presente de forma desarticulada, fenômeno que designou como “heterogeneidade multitemporal”. (1995, p. 72). Como já se assinalou, a inexistência de projetos nacionais de integração na América Latina foi, em grande parte, responsável pela perda de referenciais tradicionais e pelo afloramento de processos de es-

trançamento, em vista, sobretudo, do convívio entre sociedades díspares que, embora ocupando espaços comuns, não chegaram a se integrar.

Canclini salienta que operar com a modernidade latino-americana exige antes a distinção entre a “modernidade”, enquanto etapa histórica, e a “modernização”, enquanto processo social que interfere na construção da modernidade dos modernismos, ou seja, dos projetos culturais que se relacionam com diversos momentos do capitalismo. Essas distinções dão origem a uma indagação: “Por que nossos países realizam mal e mais tarde o modelo metropolitano de modernização?”(1990, p. 209). A resposta a esta pergunta está na defasagem entre uma modernidade deficiente e um modernismo exuberante, defasagem esta decorrente do hibridismo sociocultural que marcou a formação da América Latina.

Embora a modernidade latino-americana seja tardia, revelando um quadro de defasagem histórico-cultural, a radiografia realizada por Canclini indica um resultado positivo: “Ao chegar à década de 90, é inegável que a América Latina se modernizou. Como sociedade e como cultura: o modernismo simbólico e a modernização sócio-econômica não estão mais tão divorciados”. (1990, p. 233).

Néstor García Canclini, ao analisar as formas de hibridismo na América Latina no final do século XX, que foram geradas por contradições decorrentes do convívio social urbano e do contexto internacional, conclui que todas as culturas são de fronteira e que as artes, em virtude do fenômeno da desterritorialização, articulam-se em relação umas com as outras, sendo-lhes possível, com isso, ampliar seu potencial de comunicação e conhecimento. Ainda que indiretamente, as práticas culturais passam a ocupar um lugar proeminente no processo de desenvolvimento político uma vez que, quando se fecham ou se enrijecem as vias político-sociais, essas práticas se constituem em vias de expressão simbólica, com ação e atuação efetivas. A eficácia dos processos de hibridismo reside, principalmente, na sua capacidade de representar o que as interações sociais têm de oblíquo e dissimulado e de propiciar uma reflexão acerca dos vínculos entre cultura e poder que não são verticais. Trata-se, portanto, de verificar “quais são as consequências políticas que decorrem da passagem de uma concepção vertical e bipolar das relações sóciopolíticas para outra descentralizada e multi-determinada”. (1990, p. 345).

De forma original, Néstor García Canclini analisa a cultura na América Latina considerando a complexidade de relações que a configuram na atualidade - as tradições culturais coexistem com a modernidade que ainda não se consolidou nessa parte do Planeta. Canclini examina as estratégias de ingresso na modernidade e de superação desse estágio, partindo do princípio de que na América Latina não há uma ampla convicção de que o projeto moderno cons-

titua a principal meta a ser atingida, “como apregoam, políticos, economistas e a publicidade de novas tecnologias”. (2006, p. 17).

Assim, Canclini, ao retomar suas averiguações relativas a fronteiras, globalização e interculturalidade, salienta a necessidade de encontrar modelos propícios à abordagem das “ásperas contradições que afloram nas assimetrias globais”. (2000, p. 34). Mantendo esse enfoque e considerando o fato de que a porosidade das fronteiras e dos fluxos multidirecionais prometem (ou parecem prometer) integrações supranacionais para um futuro próximo, atribui grande relevância ao papel passível de ser exercido pela América Latina nesse universo no qual ainda prevalecem intercâmbios culturais e econômicos desiguais e onde “certas tendências globalizadoras da economia reforçam algumas fronteiras ou levam a inventar outras novas”. (2000, p. 34).

A fim de demonstrar suas postulações, Canclini examina as assimetrias edificadas numa instalação do artista japonês *multimídia* Yakinori Yanagi cujo potencial crítico atinge desde as relações sociais e políticas entre Japão e Estados Unidos até outras relações de âmbito internacional. Além de mostrar-se impressionado com essa instalação, geradora, em sua opinião, de uma das metáforas mais potentes com que a arte dos anos 1990 trata da “porosidade das fronteiras e fluxos multidirecionais” (2000, p. 31-2), salienta que a experiência mais radical de Yanagi foi a exposição performática de *Wandering Position*, uma montagem de areia em moldura de aço exposta na Bienal de Veneza de 1993, na “Mostra multinacional de arte urbana” de 1994, em Tijuana e San Diego e na Bienal de São Paulo em 1996. Na montagem, formigas perambulam pela areia que serve de suporte material a um mapa de bandeiras nacionais cujas cores demarcam fronteiras simbólicas entre nações. A perambulação das formigas pela areia vai mesclando as cores/bandeiras/nações até provocar a dissolução de limites e marcas identitárias. Há, nessa instalação, uma inegável crítica ao imobilismo decorrente daquilo que a globalização possui de hegemônico e homogeneizador.

Para Néstor García Canclini, a metáfora construída por Yanagi não apenas se presta para dar visibilidade às novas condições de interação contrastiva na diversidade cultural do mundo, como também - coincidindo com as concepções que abordam a globalização como um processo unificador de diferenças - para colocar todos os povos em co-presença, o que sugere (e denuncia) uma “interatividade indiscriminada”. (2000, p. 32). Esta denúncia remete à intolerância em relação à coexistência (contraditória) de sujeitos social e etnicamente dissímiles, Tendo como consequência a globalização - uma realidade voltada à conquista não de países, mas de mercados - a produzir (em série) interatividades edulcoradas e indiferenciadas.

Canclini prefere chamar essa nova situação intercultural de hibridação em vez de sincretismo ou mestiçagem, “porque abrange diversas mesclas interculturais - não apenas raciais, às quais costuma limitar-se o termo ‘mestiçagem’ - e porque permite incluir as formas modernas de hibridação, melhor do que ‘sincretismo’, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais”. (2006, p. 19). O autor transita entre diferentes manifestações culturais e artísticas (muitas delas anônimas): desde passeatas reivindicatórias, passando pela pintura, arquitetura, música, grafite e histórias em quadrinhos até a simbologia dos monumentos. Desse modo, reflete sobre o que chama de migrações multidirecionais, relativizadoras do paradigma binário (subalterno/hegemônico, tradicional/moderno) que tanto balizou a concepção de cultura e poder na modernidade.

A metáfora do *videoclip* também é utilizada por Canclini. O autor vê no *videoclip* a linguagem das manifestações híbridas que nascem do cruzamento entre o culto e o popular. Desessencializa, assim, tanto a ideia de uma tradição autogerada - construída por camadas populares - quanto a noção de arte pura ou arte erudita. A linguagem paródica, acelerada e descontínua do *videoclip*, representa a desconstrução das ordens habituais, evidenciando as rupturas e justaposições entre aquelas duas noções tradicionais de cultura. Essas rupturas e justaposições culminam em outro tipo de organização dos dados da realidade. A fim de apreender as formas dispersas da modernidade, Canclini investiga o fenômeno da cultura urbana, principal causa da intensificação da heterogeneidade cultural. É na cidade, portanto na realidade urbana, que se processa uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação.

O autor assinala que a noção de urbanidade não se opõe à ideia de “mundo rural” ou comunidade, pois, “o predomínio das relações secundárias sobre as primárias, da heterogeneidade sobre a homogeneidade” não é atribuível “unicamente à concentração populacional nas cidades”. (2006, p. 285). A dissolução do indivíduo na massa e no anonimato é apenas uma das facetas da metrópole; a outra é a das comunidades periféricas que criam vínculos locais de afetividade e de condescendência e saem pouco de seus espaços. A questão é que tais estruturas microssociais da urbanidade - o clube, o café, a associação de moradores, a sede do partido político, etc. -, antes interligadas com uma comunidade utópica dos movimentos políticos nacionais, estão cada vez mais desarticuladas enquanto representação política na luta pela efetivação dos direitos humanos, por exemplo.

Ao que parece, essa desarticulação tem como causa, entre outros fatores, as dificuldades dos grupos políticos para criarem ações coletivas não rentáveis

ou de duvidoso retorno econômico, sendo cada vez mais imperativo o adágio “tempo é dinheiro”. Desse modo, os elementos mais valorizados são os que se ligam à rentabilidade e à eficiência: “O tempo livre dos setores populares, coagidos pelo subemprego e pela desterritorialização salarial, é ainda menos livre por ter que se preocupar com o segundo, ou terceiro trabalho, ou em procurá-los”. (2006, p. 288). Nesses termos, a faceta mais importante da mídia, atualmente, é o fato de haver-se tornado a grande mediatizadora ou até substituta de interações coletivas. A participação de camadas periféricas relaciona-se cada vez mais com uma espécie de “democracia audiovisual” em que o real é produzido pelas imagens da televisão.

Canclini passa da ideia de urbanidade e teleparticipação para a análise da questão da memória histórica, desfazendo a perspectiva linear de que a cultura massiva e midiática substitui a herança do passado e as interações públicas. Nesse sentido, o pesquisador destaca a presença dos monumentos e a sua relação ambivalente com as transformações da cidade. Os monumentos não são mais os cenários que legitimam o culto do tradicional. Abertos à dinâmica urbana, contemporaneamente, facilitam à memória interagir com a mudança, que os heróis nacionais a revitalizem graças à propaganda ou ao trânsito: continuam lutando com os movimentos sociais que sobrevivem a eles” (2006, p. 301).

Por meio de fotografias de monumentos mexicanos, Canclini ilustra a reedição simbólica dessas grandes construções na contemporaneidade. Uma cena pré-colombiana de índios pedestres, quase no nível da rua, mistura-se à cena de pedestres urbanos na capital mexicana. Sugere que a figura heroica de Zapata, representada num monumento na cidade de Cuernavaca, está lutando contra o trânsito denso, batalha essa que remete aos conflitos travados com a sua enérgica figura. Além desse, vários são os exemplos de hibridação encontrados pelo autor no espaço urbano.

Para Canclini, a pós-modernidade é entendida não como uma etapa ou tendência que viria a substituir o mundo moderno, mas como uma maneira de problematizar os vínculos equívocos que este estabeleceu com as contradições que pretendeu excluir ou superar para constituir-se. O autor identifica na modernidade dois processos diferenciados, porém complementares, de desarticulação cultural: o descolecionamento e a desterritorialização. O primeiro consiste na recusa pós-moderna da produção de bens culturais colecionáveis, o que seria um sintoma mais claro da desconstituição das classificações que distinguiam o culto do popular e ambos do massivo. Diminui, cada vez mais, a possibilidade de ser culto por conhecer apenas as chamadas “grandes obras”; ao mesmo tempo, a condição para ser popular não reside mais no conhecimento dos bens produzidos por uma comunidade relativamente fechada. Canclini (2006,

p. 303) retoma os conceitos de Walter Benjamin ao afirmar que o intelectual pós-moderno forma-se tendo como base sua biblioteca privada na qual livros se misturam com recortes de jornais, informações fragmentárias são encontradas no “chão regado de papéis disseminados”.

A partir do surgimento de dispositivos tecnológicos, como a fotocopiadora, o *videocassette* e o *videogame*, que não podem ser considerados cultos ou populares, as coleções se perdem e, com elas, as referências semânticas e históricas que ancoravam seu sentido. O uso do primeiro dispositivo mencionado garante a possibilidade do manejo mais livre e fragmentário dos textos e do saber; o segundo permite a articulação de elementos tradicionalmente opostos nas produções audiovisuais: o nacional e o estrangeiro, o lazer e o trabalho, a política e a ficção, etc; o terceiro, por fim, desmaterializa e descorporifica o pe- rigo, “dando-nos unicamente o prazer de ganhar dos outros ou a possibilidade, ao sermos derrotados, de que tudo fique na perda de moedas numa máquina”. (2006, p. 307).

Néstor García Canclini afirma que o segundo processo, o da desterritorialização, constitui-se como o mais radical significado do ingresso na modernidade. Para comprovar este fenômeno, o autor menciona a transnacionalização dos mercados simbólicos e as migrações. Nesses termos, desconstrói os antagonismos colonizador *versus* colonizado, nacionalista *versus* cosmopolita, enfatizando a descentralização das empresas e a disseminação dos produtos simbólicos por meio da eletrônica e da telemática. O uso de satélites e internet na difusão cultural também impede que se continuem vendo os confrontos dos países periféricos como combates frontais com nações geograficamente definidas. Além disso, a difusão tecnológica permitiu a países dependentes que registrassem um crescimento notável de suas exportações culturais. Tal é o caso do crescimento da produção cinematográfica e publicitária no Brasil nos últimos tempos.

Outro fator relevante para caracterizar a desterritorialização é o que o autor chama de migrações multidirecionais, salientando a frequência cada vez maior da realidade diaspórica. Tal realidade é constatada pelo estudo que Canclini realiza sobre os conflitos interculturais em Tijuana, fronteira entre o México e os Estados Unidos. O autor afirma: “[...] várias vezes pensei que essa cidade é, ao lado de New York, um dos maiores laboratórios da pós-modernidade”. (2006, p. 315). O caráter multicultural desse local não se expressa apenas no uso do espanhol e do inglês, mas nas relações divergentes e convergentes que se dão entre uma cultura e outra. Ao mesmo tempo, há, nesse lugar, uma tentativa de retorno ao tradicional, ou uma tentativa de reinventá-lo. Na referida cidade fronteiriça, a busca pelo autêntico atende também aos interesses do mercado turístico. Visitantes são fotografados em cima de burros cuja pintura imita uma

zebra, tendo ao fundo algumas reproduções de imagens de várias regiões do México, tais como, vulcões, figuras astecas, cactos, etc.

Por fim, Canclini se detém no papel que a Arte pode desempenhar na compreensão do fenômeno da hibridação na América Latina. O autor cita o Manifesto Antropófago (1928) no Brasil e algumas manifestações do grupo Martín Fierro na Argentina como interpretações de identidade latino-americana realizadas mediante a incorporação de elementos estéticos e sociais de outros países. Sobre o cosmopolitismo e o localismo desses artistas afirma: “O lugar a partir do qual vários artistas latino-americanos escrevem, pintam ou compõem músicas, já não é a cidade na qual passaram sua infância, nem tampouco é essa na qual vivem há alguns anos, mas um lugar híbrido, no qual se cruzam os lugares realmente vividos”. (2006, p. 327). Em consequência, o artista perde sua aura de fundador das mudanças totais e imediatas e as práticas artísticas carecem de paradigmas consistentes: o cânone, a genialidade e a erudição são ideias ultrapassadas e pretensiosas. Ao artista ou artesão restam as cópias, a possibilidade de repetir peças semelhantes ou a possibilidade de ir vê-las num museu ou em livros para turistas.

Como proposta de uma prática artística híbrida, Canclini destaca o grafite e os quadrinhos (HQs), gêneros impuros que, desde o seu nascimento, abandonaram o conceito de coleção patrimonial e se estabeleceram como “lugares de interseção entre o visual e o literário, o culto e o popular”. (2006, p. 336). A ambivalência do grafite se constitui na simultaneidade com que serve para demarcar territórios (arte neotribal) de grupos étnicos ou culturais e para desestruturar as coleções de bens materiais e simbólicos da chamada “alta cultura”. Os quadrinhos, por sua vez, evidenciam a potencialidade de uma nova narrativa e do dramatismo que pode ser condensado em imagens estáticas, sendo o estilo mais lido e o ramo da indústria editorial que proporciona maiores lucros, em virtude de sua relação com o cotidiano. Assim, os quadrinhos acabam por revelar referências e contradições da própria contemporaneidade.

Canclini, a fim de ilustrar essas manifestações deslocadas, fala de uma famosa tira de *Fonttanarrosa* em que um personagem “contrabandista de fronteira” foge da polícia de 15 países - o personagem não contrabandeia através da fronteira, mas a própria fronteira, na medida em que ele rouba balizas, barreiras, marcos, arames farpados, etc. O personagem, após vender um produto do seu roubo que apresentava defeito, precisa se esconder para não ser preso pela Interpol. No final da história, quando está sendo perseguido, ele acaba por entrar na manifestação organizada por um movimento grevista de policiais, pensando tratar-se de uma procissão. A frase que encerra a tira, dita por outro personagem que havia presenciado toda a aflição do protagonista, é uma espécie de emblema e

síntese do momento pós-moderno: “A gente nunca sabe onde vai estar metido no dia de amanhã”.

2 CONSIDERAÇÕES paradoxais

Assim como no conto de Guimarães Rosa e na música de Milton e Caetano, mencionados no início deste texto, o mistério não é para ser desvelado; ao contrário, pode ser percebido como fonte geradora de outros mistérios. Nesses termos, a narrativa por si só já vale para instaurar nos leitores a certeza do que está encoberto e a humildade em reconhecê-lo. No título deste texto, por exemplo, a expressão “margem” indica uma condição ambivalente na medida em que tal palavra comporta o sentido de ser a linha que se reflete na água e, ao mesmo tempo, o próprio reflexo; do concreto e do abstrato; do estar dentro e, simultaneamente, estar fora; da partida e da chegada; do instável e do estável. Isso se percebe não só em relação ao rio ou ao mar (da sua parte enxuta contra a parte líquida), também a tudo o que contém um limite em sua estrutura, ou seja, a margem, a fronteira. Por outro lado, pode-se entender que duas margens, por sua vez, oferecem sempre uma ideia de oposição entre dois elementos que se confrontam e que, ainda que estejam em oposição, fazem parte de um mesmo corpo, pois ambas contêm um elemento em comum. A imagem metafórica da “margem” pode significar, também, a saída em direção ao que está do lado de fora, caminho a percorrer, término e ao mesmo tempo continuidade de uma viagem em direção ao infinito, busca de solução para determinado problema (quem sabe pode significar até mesmo marginal).

Na música de Caetano e Milton, bem como o próprio conto de Rosa, o meio do Rio representa o ponto de chegada, a terceira margem – criada pela loucura total do pai, que costuma ir ao encontro da sanidade mental dos demais personagens, de modo a torná-los atônitos. Em *A terceira margem do rio*, o insólito se traduz na atitude do pai do narrador que, movido pela demência, não encontra nenhuma compreensão por parte dos demais membros de sua comunidade e, tampouco, seu filho possui ânimo bastante para ocupar seu lugar no rio.

Nessa direção de reflexão, ao que parece, a letra da música e do conto *A terceira margem do rio* segue um eixo da sanidade/loucura. Surgem, de imediato, algumas perguntas: Não estariam corretas a mentira negada e a falsa verdade consagrada?, Poderão o louco e o demente parecer são? Até que ponto alguém pode se aproximar da margem oposta sem sofrer os danos da loucura?, ou ainda, Não seriam a loucura e a mentira uma espécie de reinvenção, recriação inédita da realidade que seria capaz de conduzir os seres humanos a uma real reflexão

sobre a vida e sobre as coisas? Tais indagações e tantas outras possuem difíceis respostas.

Assinala-se, dessa maneira, que a música e o conto em tela abrem a perspectiva de uma reflexão filosófica acerca da natureza do ser humano. Remete às possibilidades bastante diversificadas de vida e de mundo, constituídos a partir da proposta contida em seus versos. Tal dimensão assemelha-se a um ponto “x” situado no meio das margens de um rio: o elemento de equilíbrio entre duas vertentes opostas no qual o artista autêntico tenta conseguir desenvolver uma produção de elevado grau por meio de recursos que empreguem tanto as aquisições culturais trazidas pelos povos colonizadores – cuja concretude é inegável, pois é necessário conhecer a modalidade tradicional de uma língua para que o artista possa moldá-la – como também o escritor poderá se servir do riquíssimo acervo legado pela cultura nativa. Dessas duas vertentes será formada uma terceira homogênea e original forma de arte, fruto de reflexão madura, de estrutura fecunda, pois nasceu por intermédio da dor, na busca por um caminho, até chegar à situação de ser vista como uma identidade legítima frente a outras formas alheias de arte. Talvez, o que esteja sendo dito em relação aos artistas, possa ter um sentido de validade para os processos reformistas e revolucionários em que o direito e a política estejam em pauta como linguagem libertadora e, ao mesmo tempo, normatizadora em busca da construção de uma ordem civilizatória.

Por fim e transitando entre a literatura, a política e o direito, pode perceber-se que a noção de cultura legal permite vislumbrar a difusão de regras, de práticas e, até mesmo, de codificações legais de um país a outro, refletindo, por assim dizer, o dinamismo próprio das sociedades. Desse modo, observa-se que a incorporação de expedientes legais de um sistema jurídico a outro pode se construir de maneira impositiva como reflexo de mudanças oriundas da sucessão de grupos de poder caracterizando alterações que sirvam mais adequadamente aos interesses do *sttattus quo*. Pode resultar, também, da percepção de grupos desprivilegiados dentro de uma sociedade que vislumbrem nos dispositivos de um Direito extraterritorial a oportunidade para defesa de seus modos e estilos próprios de vida. Essa ampla transação de significados e sentidos sobre a lei e sobre o justo garante às diferentes sociedades a possibilidade de comunicação intercultural baseada no suporte interpretativo que constitui a natureza mesma das culturas.

Nesse sentido, acredita-se que a noção de Direitos Humanos, por exemplo, pode ser plenamente reconhecível em qualquer padrão cultural humano, não importando os aspectos multiculturais que singularizam as práticas interétnicas. Claro está que essa é uma questão complexa à medida que os povos têm cultu-

ras diferenciadas, portanto, subjetivação singular, interpretação e comunicação bastante diversificadas. A cultura legal/normativa como subcultura das sociedades facilita a comunicação de sentidos expressos pelas noções variáveis do lícito e do ilícito. Isto nos permite vislumbrar uma codificação de leis e preceitos legais que sejam universalizáveis em algum tempo senão como realidade imediata pelo menos como possibilidade real.

Assim, o dilema entre a universalidade dos direitos humanos e o relativismo cultural precisa passar um intenso processo de mediação em que a percepção sistêmica do direito passa a ser fundamental em termos de hermenêutica jurídica à medida que a comunicação e especificamente a comunicação entre as “culturas jurídicas” tenha um efeito eficaz e eficiente na direção da possibilidade de uma abordagem “cosmopolita” de uma legislação dos Direitos Humanos que seja alternativa às perspectivas “universalistas” e “relativistas” que têm monopolizado a discussão de Direitos Humanos até agora. Em termos gerais, o relativismo e as abordagens multiculturais compreendem as culturas como totalidades idiossincráticas que necessitam de proteção do contato com outras culturas com base na suposição de que as culturas mais poderosas e desenvolvidas (“mais fortes”) irão necessariamente dominar e explorar as menos desenvolvidas (“mais fracas”). Acredita-se que, em alguns aspectos, essas abordagens teóricas, apesar de se apresentarem como guardiães da diversidade cultural, retêm alguns ecos de Colonialismo. Percebe-se, dessa maneira, que, apesar de ter boas intenções, os multiculturalistas preservam a velha clivagem evolucionista entre sociedades e culturas desenvolvidas e subdesenvolvidas, estando ainda associadas à ideia paternalista de que as culturas mais desenvolvidas têm a responsabilidade de proteger as culturas, supostamente, mais “frágeis”.

Referências

- BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.
- _____. O discurso no romance; Da pré-história do discurso romanesco; Epos e romance. In: *Questões de litteratura e de estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. Os gêneros do discurso; O problema do texto. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *Estética da criação verbal*, São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARBOSA, M. H. S. A paródia no pensamento de Mikhail Bakhtin. *Vidya* (Santa Maria), Santa Maria, v. 19, n. 35, 2001, p. 55-62.
- _____. No meio do redemunho: razão e loucura em Guimarães Rosa e Dyonélio Machado. *Nonada* (Porto Alegre), v. 10, 2007, p. 127-143.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOAS, Franz. The Mind of Primitive Man. New York, *The Macmillan Company*, 1938.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1970.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CANCLINI, Néstor García. La modernidad después de la posmodernidad. In: BELUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1990.
- _____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.
- _____. La épica de la globalización y el melodrama de la interculturalidad. In: MORANA, Mabel (Org.). *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina*. Santiago: Cuarto propio, 2000.
- _____. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- _____. *Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- CLASTRES, Pierre. *A Sociedade contra o Estado*. Rio de Janeiro, Editora Francisco Alves, 1988.
- COTTERRELL, Roger. Adapting Legal Cultures. Oxford and Potland, Oregon, *Hart Publishing*, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Petrópolis, Editora Vozes, 2001.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo, Editora Unesp, 1991.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- LYOTARD, Jean-François. *The Post-Modern condition*. Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1985.
- NONET, Philippe and SELZNICK, Philip. *Law and Society in Transition*, New Brunswick and London, Transaction Publishers, 2001.
- PARSONS, Talcott. *The Social System*. Glencoe, Free Press, 1951.
- RONAÍ, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1977.
- ROSA, J. G., *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994, vol. 2, p. 410-11.
- ROSA, G. “A terceira margem do rio”. In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do Discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva (SCCT-SP), 1978.

