

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
HABILITAÇÃO JORNALISMO

PRISCILA KICHLER PACHECO

**JORNALISMO E INTERTEXTUALIDADE:**  
uma análise da coluna de Bernardo Carvalho no Blog do IMS

Porto Alegre

2015

PRISCILA KICHLER PACHECO

**JORNALISMO E INTERTEXTUALIDADE:**

uma análise da coluna de Bernardo Carvalho no Blog do IMS

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social - Habilitação Jornalismo.

Orientadora: Prof. Dra. Marcia Benetti

Porto Alegre

2015



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

## AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento, para avaliação e defesa pública, do TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) intitulado **Jornalismo e intertextualidade: uma análise da coluna de Bernardo Carvalho no Blog do IMS**, de autoria de **Priscila Kichler Pacheco**, estudante do curso de Comunicação Social – habilitação Jornalismo, desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, 18 de junho de 2015.

Marcia Benetti

PRISCILA KICHLER PACHECO

**JORNALISMO E INTERTEXTUALIDADE:**

uma análise da coluna de Bernardo Carvalho no Blog do IMS

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social - Habilitação Jornalismo.

Orientadora: Prof. Dra. Marcia Benetti

Conceito final:

Aprovado em: julho de 2015

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dra. Marcia Benetti (orientadora) – UFRGS

---

Prof. Dra. Cassilda Golin Costa – UFRGS

---

Prof. Dra. Sabrina Franzoni – Unisinos

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar o funcionamento da intertextualidade em narrativas jornalísticas e compreender como se dá a construção de sentidos a partir do uso desse recurso linguístico, que caracteriza o diálogo entre textos. Para isso, utilizamos como objeto a coluna do jornalista Bernardo Carvalho no Blog do IMS (Instituto Moreira Salles). O corpus compreende os textos publicados no período entre o lançamento da coluna, em junho de 2014, e o início do desenvolvimento deste trabalho, em março de 2015. Com base nas referências intertextuais identificadas nos textos, esta pesquisa buscou analisar como a intertextualidade atua nas narrativas, criando diferentes efeitos de sentido. Como metodologia, foi utilizada a Análise do Discurso francesa, concepção teórica que define o discurso como o efeito de sentidos entre sujeitos. A partir da análise, a pesquisa identificou três tipos de intertextualidade explícita – citações diretas, hiperlinks e referências – e quatro de intertextualidade implícita – ditos populares, referências intratextuais, ironias e alusões.

**Palavras-chave:** jornalismo, discurso, intertextualidade, Bernardo Carvalho, Blog do IMS.

## ABSTRACT

This study aims to analyze the operation of intertextuality in journalistic narratives in order to understand how this linguistic mechanism, which designates the dialogue among texts, has influence in the meaning construction process. Our object is the column of the Brazilian journalist Bernardo Carvalho in Instituto Moreira Salles' blog. The corpus includes the texts published between the launch of the column, in June 2014, and the beginning of the development of this work, in March 2015. Based on the intertextual references identified in the texts, this research sought to analyze how intertextuality operates in the narratives by creating different effects of meaning. As methodology, it was used the French Speech Analysis, theoretical concept that defines speech as the meaning effect between subjects. From the analysis, the research identified three types of explicit intertextuality – direct quotes, hiperlinks and references – e four types of implicit intertextuality – popular sayings, intratextual references, ironies and alusions.

**Key words:** journalism, speech, intertextuality, Bernardo Carvalho, Blog do IMS.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>2 JORNALISMO</b> .....	12
2.1 Jornalismo opinativo .....	16
2.1.1 Coluna, crônica e crítica.....	19
2.1.1.1 Coluna.....	19
2.1.1.2 Crônica.....	20
2.1.1.3 Crítica .....	21
2.2 Blog do IMS .....	23
2.3 Bernardo Carvalho.....	26
<b>3 DISCURSO E INTERTEXTUALIDADE</b> .....	29
3.1 Intertextualidade .....	31
3.2 Método.....	36
3.2.1 Corpus .....	38
<b>4 ANÁLISE</b> .....	41
4.1 Intertextualidade explícita .....	42
4.1.1 Citações diretas .....	42
4.1.2 Hiperlinks.....	48
4.1.3 Referências.....	51
4.2 Intertextualidade implícita.....	54
4.2.1 Ditos populares .....	54
4.2.2 Referências intratextuais .....	56
4.2.3 Ironias.....	59
4.2.4 Alusões.....	62
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	65
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	70
<b>ANEXOS</b> .....	73

## **LISTA DE ANEXOS**

<b>ANEXO A</b> – O livro das contradições, 04/03/2015 .....	73
<b>ANEXO B</b> – Epitáfio, 11/02/2015 .....	75
<b>ANEXO C</b> – O ovo da serpente, 28/01/2015 .....	78
<b>ANEXO D</b> – Guerrilha de ideias, 14/01/2015 .....	80
<b>ANEXO E</b> – Um homem se retira, 17/12/2014 .....	82
<b>ANEXO F</b> – Preto não entra, 03/12/2014 .....	84
<b>ANEXO G</b> – Militância, 19/11/2014 .....	86
<b>ANEXO H</b> – A mesma água que mata a sede é a que afoga, 22/10/2014 .....	88
<b>ANEXO I</b> – O espectador furioso, 08/10/2014 .....	90
<b>ANEXO J</b> – Abrir os olhos no escuro, 25/09/2014 .....	92
<b>ANEXO K</b> – Sexo, religião e política – 10/09/2014 .....	94
<b>ANEXO L</b> – Rio-São Paulo, 27/08/2014 .....	96
<b>ANEXO M</b> – Dramaturgia do invisível, 30/07/2014 .....	99
<b>ANEXO N</b> – A violência reduzida a espasmo, 16/07/2014 .....	101
<b>ANEXO O</b> – Ame-o ou deixe-o, 01/07/2014 .....	103
<b>ANEXO P</b> – Os mortos vivos, 17/06/2014 .....	105
<b>ANEXO Q</b> – Confissões de um autor paranoico, 11/06/2014 .....	108



## 1 INTRODUÇÃO

Em 1969, ao revisar o trabalho do autor russo Mikhail Bakhtin na década de 1920, Julia Kristeva desenvolveu a concepção do fenômeno que hoje chamamos de intertextualidade. Para a teórica búlgaro-francesa, os discursos proferidos pelos sujeitos no decorrer da história resultam do cruzamento com outros discursos, em uma rede de textos e referências que se propaga ao longo do tempo. É este o preceito que norteia os estudos de intertextualidade: todo texto é, na verdade, um mosaico de textos.

A intertextualidade caracteriza a ocorrência de diálogo entre textos ou outros formatos discursivos por meio de citações, referências ou alusões, de forma explícita ou implícita. Na visão do escritor argentino Jorge Luis Borges (2007), nada há que possa ser escrito que já não tenha sido escrito antes. Um discurso incorpora elementos de outros discursos, sujeitos e culturas e é incorporado por eles, constantemente gerando novas significações. A intertextualidade, assim, cria, modifica e constrói sentidos.

A construção a partir de algo já dito, que fundamenta a intertextualidade, também é a condição da própria linguagem. Tendo isso em vista, a proposta deste trabalho é estudar o funcionamento da intertextualidade em narrativas jornalísticas, a fim de entender como se dá a construção de sentidos a partir do uso desse recurso linguístico. Como objeto de pesquisa, foi escolhida a produção textual do jornalista e escritor brasileiro Bernardo Carvalho em sua coluna no Blog do IMS (Instituto Moreira Salles). A escolha se deu em função de alguns traços característicos dos textos de Carvalho: ao mesmo tempo pessoais e informativos, mesclando elementos do jornalismo e da literatura e valendo-se amplamente do uso de referências externas, tais como citações ou alusões. Para compor o corpus, selecionamos os 18 textos publicados desde o lançamento da coluna, em junho de 2014, até março de 2015, quando teve início a produção deste trabalho.

A escolha do tema desta pesquisa vem de meu interesse pessoal pela intertextualidade, despertado pela leitura dos ensaios de Borges, por minha aproximação com a escrita e pelas experiências que tive na área. No início da faculdade, integrei o Clube de Escrita da Fabico, no qual realizávamos, semanalmente, debates e atividades de escrita criativa. Na sequência, atuei por dois anos como bolsista-redatora do Agendão, antiga revista eletrônica cultural da UFRGS, e do Jornal da Universidade. Foi importante, também, a disciplina eletiva de Seminário de Educação e Comunicação, durante a qual tive a oportunidade de conhecer melhor a produção de autores como Roland Barthes, o que reforçou meu interesse pelos

estudos de linguagem e discurso. Essas experiências, entre outras, suscitaram a reflexão a respeito de alguns dos tópicos abordados por esta monografia: a não-transparência da linguagem, o diálogo entre textos criado pela intertextualidade e a produção de sentidos a partir do já-dito.

Com base nessas considerações, este trabalho tem como **objetivo geral** compreender o funcionamento da intertextualidade no texto jornalístico de Bernardo Carvalho. Como **objetivos específicos**, a pesquisa se propõe a 1) identificar de que maneiras a intertextualidade está presente no texto jornalístico e 2) analisar como a intertextualidade atua na construção de sentidos.

Para a realização da pesquisa, utilizamos como metodologia a Análise do Discurso francesa, que trabalha o texto a partir de suas condições de produção, a fim de compreender como constrói sentidos. Com isso, foi possível analisar como a intertextualidade opera dentro das narrativas jornalísticas, modificando sentidos já existentes e, ao mesmo tempo, criando novos.

O desenvolvimento deste trabalho está dividido em cinco capítulos. Em sequência a esta introdução, o segundo capítulo reflete sobre o papel desempenhado pelo jornalismo como prática discursiva produtora de sentidos. Também discute o jornalismo opinativo, uma das categorias em que a produção jornalística pode se situar, e os gêneros opinativos, destacando a coluna, a crônica e a crítica, dentro dos quais se encontra a produção de Bernardo Carvalho. Por fim, o capítulo apresenta o Blog do IMS e o jornalista Bernardo Carvalho.

O terceiro capítulo aborda o discurso e a intertextualidade, as principais noções referentes a cada um e a relação entre os dois. São expostas as concepções teóricas que classificam o discurso como efeito de sentido entre sujeitos, a perspectiva da linguagem como agente não-transparente de mediação entre o homem e a realidade e o modo como a intertextualidade atua na produção de novos sentidos. Neste capítulo também são apresentados o corpus de pesquisa do trabalho e a metodologia utilizada para o desenvolvimento da análise.

No quarto capítulo, encontra-se a análise propriamente dita. Para desenvolvê-la, foram identificadas nos textos que compõem o corpus as situações onde se verifica a ocorrência de intertextualidade. Em seguida, os casos foram divididos em duas categorias: intertextualidade explícita, englobando citações diretas, hiperlinks e referências; e intertextualidade implícita, referente aos ditos populares, referências intratextuais, ironias e alusões. A partir daí, o processo de análise buscou compreender como essas referências intertextuais atuam nos

textos, recuperando já-ditos de outros lugares e criando diferentes efeitos de sentido. Por fim, o quinto capítulo retoma os principais pontos do desenvolvimento do trabalho e apresenta as considerações finais da pesquisa, sendo seguido pela indicação das referências utilizadas.

## 2 JORNALISMO

O jornalismo constitui-se como um espaço discursivo de relato dos fatos e tem no compromisso com a verdade a base de sua deontologia. Para se fundamentar como tal, a atividade jornalística firma com o público um contrato de comunicação cujo eixo de sustentação é a credibilidade, o que determina o direito à palavra do jornalista bem como sua validade: falando de modo genérico, segundo esse contrato o público espera dos profissionais de jornalismo que respeitem e cumpram esse compromisso com a verdade e confia que as informações narradas correspondam à realidade. Berger (1996, p. 190) diz que “é da natureza do jornalismo fazer crer. O Capital do Campo do Jornalismo é, justamente, a credibilidade”. Ou seja, seu grande valor é exatamente a capacidade de fazer crer em seus significados, um valor que foi conquistado ao longo da história e que hoje é parte da natureza de seu discurso:

A credibilidade deriva da compreensão (social) de que o jornalismo é uma prática autorizada a narrar a realidade. Essa autoridade emerge de um percurso histórico desse modo de conhecimento, inscrito na trajetória da sociedade moderna, fundado em sua missão pública e em princípios relativamente consensuais na comunidade dos jornalistas. (BENETTI, 2008, p. 21-22)

A função que cabe ao jornalista é a de transformar em discurso os fatos que dão forma a essa realidade, valendo-se, para isso, de recursos que o permitam manter o pacto de comunicação firmado com o leitor. Entram aí estratégias de apuração, seleção de fontes, técnicas textuais, a pluralidade de vozes e o recurso da objetividade, que tradicionalmente caracteriza o texto jornalístico. O conceito da objetividade passa pela capacidade de observar os fatos em sua realidade material e de apurar os fatos que o próprio jornalista não presenciou. A objetividade não diz respeito à ausência de subjetividade, e sim aos procedimentos de verificação que permitem estabelecer a maior aproximação possível entre os fatos e o relato desses fatos, levando ao público informações que ele não teria meios de checar ou obter por conta própria. O jornalista deve fazer isso mantendo a fidelidade ao real: é no respeito aos fatos que reside a legitimidade do trabalho do jornalista e é o que vai garantir a sua credibilidade perante o público.

O espaço privilegiado ocupado pela instituição jornalística foi conquistado ao longo dos anos ao mesmo passo em que foi construída, conforme assinala Franciscato (2005, p.166), “uma legitimidade social para produzir, para um público amplo, disperso e diferenciado, uma reconstrução discursiva do mundo com base em um sentido de fidelidade entre o relato jornalístico e as ocorrências cotidianas”. Esse papel social exercido pelo jornalismo, o de

reconstruir para o público acontecimentos da realidade, supõe (entre tantos outros) um compromisso ético: para ser acreditado, é preciso falar a verdade. O efeito de verdade do discurso jornalístico, o que faz com que as pessoas tenham o discurso jornalístico como discurso verdadeiro, “se estrutura sobre uma *crença* construída e se baseia na *convicção*. É preciso convencer o interlocutor de que a narrativa corresponde à ‘verdade’, ainda que esta seja de fato uma construção intersubjetiva” (BENETTI, 2008, p. 24, grifos da autora). Essa crença é o que move os sujeitos envolvidos neste discurso, em especial os que enunciam e os que interpretam: jornalistas e leitores.

Trata-se, porém, de um contrato que não é fixo – precisa ser renovado e reafirmado constantemente. Esse pacto, que dá ao jornalismo a face com que ele se nos apresenta, é selado todos os dias, uma vez que muda conforme muda a própria realidade, avançando ou retrocedendo.

O vínculo do jornalismo com seu público é, dessa forma, um elemento da ordem da intersubjetividade que opera com percepções como credibilidade, confiabilidade e legitimidade, independentemente de considerarmos se o leitor assume o papel de consumidor ou cidadão. Esta legitimidade social que a instituição jornalística conquistou para realizar um relato fiel das ocorrências cotidianas torna-se um alicerce ao mesmo tempo essencial e instável, pois é cotidianamente colocada em questão, quando (...) o indivíduo, ao exercitar a sua condição de cidadão ou de mero consumidor, opta por renovar este vínculo. (FRANCISCATO, 2005, p. 172)

A autoridade do discurso jornalístico como agente narrador dos fatos reside, portanto, como já dissemos, no compromisso com a verdade. O público precisa confiar que o discurso jornalístico seja verdadeiro. A atividade jornalística, porém, não reproduz e transmite tão somente o conhecimento produzido por ela própria, mas também o de uma série de outras áreas e instituições sociais. O jornalismo é um saber que fala de outros saberes, construindo-se como um “sistema perito”:

Tais sistemas possuem dois traços característicos principais. O primeiro é o elevado grau de autonomia em relação àqueles que lhes estão submetidos. (...) A segunda e talvez mais significativa característica dos *sistemas peritos* é que eles implicam, da parte dos clientes ou consumidores, uma crença em sua competência especializada (MIGUEL, 1999, p. 198, grifo do autor).

A crença na competência especializada de que fala Luis Felipe Miguel vem principalmente do fato de que, ao falar desses outros saberes, o jornalismo o faz por meio de enunciadores aptos a construir lugares de fala legítimos e, assim, garantir a credibilidade junto ao leitor. O reconhecimento dos leitores, por sua vez, decorre, em parte, justamente da

habilidade do jornalista-enunciador de construir esse discurso. O processo envolve diferentes etapas – desde a escolha da pauta, passando pela apuração das informações e pela seleção de fontes qualificadas – que devem operar como meios de “comprovação” do que está sendo dito e, conseqüentemente, levar ao reconhecimento do público leitor, fundamental para que a credibilidade seja mantida:

A verdade e a credibilidade tanto estruturam o gênero jornalístico quanto são instituídas por ele, em uma relação orgânica. Os procedimentos que asseguram os efeitos de verdade são legítimos para o jornalismo porque estão baseados em estratégias que buscam a confiabilidade, sob pena de ruptura do contrato de comunicação (BENETTI, 2008, p. 25)

O contrato estabelecido, então, reestabelece-se, renova-se, por meio da crença e reconhecimento da verdade. Para que essa relação não seja rompida, contudo, a atividade jornalística precisa cumprir com determinados princípios que especificam tanto sua prática quanto seu produto:

(...) adotar como pressuposto a existência de uma ideia de verdade do real que pode ser apreendida nos seus aspectos principais por meio de técnicas jornalísticas e transformada em relato noticioso; ter um compromisso normativo de cumprir esta tarefa de fidelidade ao real; produzir conteúdos que ofereçam a uma coletividade modos específicos de vivenciar situações num tempo presente (FRANCISCATO, 2005, p. 166).

São esses os princípios que singularizam a prática do jornalismo e que, quando seguidos, dão forma ao que conhecemos por produto jornalístico. Independentemente do formato que assuma – notícia, artigo, crônica, editorial etc. –, esse produto deve cumprir com a função de levar ao conhecimento do público informações relevantes. A relação contínua com o público, por meio do contrato de comunicação estabelecido, faz com que os relatos jornalísticos operem como diálogos permanentes entre os diferentes interlocutores envolvidos nesse processo. Se concebermos “diálogo” como mais do que mera troca de mensagens, podemos compreender como o jornalismo promove uma troca de sentidos entre sujeitos:

Estar em diálogo não significa apenas o momento da fala, mas também da troca de expectativas e intenções entre interlocutores: a atividade jornalística produz expectativas e intenções para um público e, ao mesmo tempo, deixa-se influenciar por ele para se adequar a seus interesses (FRANCISCATO, 2005, p. 168).

Aqui, passamos à concepção do jornalismo como prática discursiva. Sob a luz do paradigma construtivista, segundo o qual toda representação é uma construção subjetiva da

realidade, podemos perceber como o jornalismo constrói sentidos sobre a realidade, em um processo de contínua e mútua interferência. Como lugar de circulação e produção de sentidos, o jornalismo constrói a realidade ao mesmo tempo em que é determinado por ela.

O jornalismo, como discurso, só existe entre sujeitos e, “para que esse discurso aconteça, os interlocutores devem reconhecer as permissões e restrições dos sistemas de formação do jornalismo, sendo capazes de reconhecer os elementos que definem o gênero” (BENETTI, 2008, p. 19). Trata-se do contrato de comunicação de que já falamos, que estabelece as condições segundo as quais o discurso jornalístico é produzido, opera e se mantém como crível.

Em Análise do Discurso, vemos que a linguagem não é transparente; um dos atributos do discurso é comportar diferentes possibilidades de interpretação. E com o discurso jornalístico não é diferente: por ele circulam diversas vozes, o que o torna polifônico em essência, ao mesmo tempo efeito e produtor de sentidos. Isso porque tanto o processo de dizer quanto o de interpretar envolvem, no discurso jornalístico, a interação entre sujeitos. Para que haja discurso, é necessário que os dois sujeitos envolvidos tenham um razoável conhecimento sobre a posição de sujeito que o outro ocupa, além da sua própria posição de sujeito. O jornalista, ao enunciar, tem uma imagem de si, mas também de seu leitor, e com este, ao interpretar, acontece o mesmo.

O jornalismo trabalha com uma ideia de real cuja percepção já acontece mediada pelo gesto de interpretação. A produção do discurso jornalístico, seguindo a mesma linha, dá-se em um processo também marcado pela intersubjetividade: “Não é possível enunciar sem construir, pela linguagem, uma arquitetura complexa que articule a percepção da realidade, a interpretação do que se percebe e se quer enunciar e a escolha de estratégias que permitam propor significados” (BENETTI, 2008, p. 18).

Narrar a realidade é fazer parte dela e também modificá-la. A produção jornalística é resultado de uma transformação – a passagem do acontecimento ao relato implica, necessariamente, a participação do jornalista, uma vez que será ele o sujeito a enunciar. O discurso jornalístico, assim, traz em si marcas da realidade, mas não de forma neutra. É nesse sentido que a perspectiva construtivista concebe o jornalismo como construção social da realidade – o jornalismo contribui para construir a realidade, faz parte dessa construção na medida em que relata os fatos, mas não de forma imune à participação do jornalista. Em uma via de mão dupla, o modo como o profissional se coloca nos textos, criando e modificando sentidos, também age sobre a construção da realidade. Neste trabalho, vamos analisar como o

jornalista pode se valer de recursos textuais para criar diferentes sentidos, na esfera compreendida pelos limites do jornalismo opinativo.

## 2.1 Jornalismo opinativo

Como vimos, entre outras definições, o jornalismo pode ser considerado como um gênero discursivo particular, marcado pelas condições estabelecidas no contrato de comunicação que firma com o leitor. Entre as diferentes categorias em que a produção jornalística pode se situar, encontra-se a modalidade classificada como jornalismo opinativo.

A divisão entre jornalismo interpretativo e jornalismo opinativo começa a tomar forma, como conta José Marques de Melo (2003), quando Samuel Buckeley, editor do jornal inglês *Daily Courant*, decide separar o conteúdo do veículo entre *news* e *comments*, já no começo do século XVIII.

Desde então, a mensagem jornalística vem experimentando mutações significativas, em decorrência das transformações tecnológicas que determinaram as suas formas de expressão, mas sobretudo em função das alterações naturais com que se defronta e a que se adapta a instituição jornalística em cada país ou em cada universo geocultural (MARQUES DE MELO, 2003, p. 42).

A diferenciação no conteúdo parte do princípio de que o leitor precisa ter ciência do caráter da informação que está recebendo para que, dessa forma, esteja apto a decidir que tipo de conteúdo quer consumir no momento em que realiza sua leitura, se informativo ou opinativo.

O jornalismo articula-se, portanto, em função de dois núcleos de interesse: a informação (saber o que passa) e a opinião (saber o que se pensa sobre o que passa). Daí o relato jornalístico haver assumido duas modalidades: a descrição e a versão dos fatos. Esse relato só adquire sentido no confronto com o destinatário: é aí que reside a autonomia do processo jornalístico – na liberdade que tem o receptor de escolher o que quer saber e através de que meios vai concretizá-lo (MARQUES DE MELO, 2003, p. 63).

Cada uma das categorias, portanto, desempenha uma função distinta. Enquanto o jornalismo informativo tem por objetivo essencial informar, o jornalismo opinativo oferece ao leitor, junto à informação, orientações sobre como assimilar, conceber e pensar esse conteúdo.

O jornalismo opinativo subdivide-se entre os diversos formatos textuais que a emissão de opinião pode assumir, os chamados gêneros opinativos. A divisão entre os gêneros tem sido objeto de interesse de pesquisadores ao longo dos anos, de modo que diferentes



classificações são possíveis, cada uma variando conforme o contexto geocultural em foi concebida. Neste trabalho, utilizamos a classificação proposta por Marques de Melo, feita a partir daquela desenvolvida por Luiz Beltrão<sup>1</sup>. Para Marques de Melo, o jornalismo opinativo abrange editorial, comentário, artigo, resenha, coluna, crônica e caricatura. Na perspectiva oferecida pelo autor, assim se estrutura a distribuição de opinião dentro de uma empresa jornalística:

A opinião da empresa, ademais de se manifestar no conjunto de orientação editorial (seleção, destaque, titulação) aparece oficialmente no *editorial*. A opinião do jornalista, entendido como profissional regularmente assalariado e pertencente aos quadros da empresa, apresenta-se sob a forma de *comentário*, *resenha*, *coluna*, *crônica*, *caricatura* e eventualmente *artigo*. A opinião do colaborador, geralmente personalidades representativas da sociedade civil que buscam os espaços jornalísticos para participar da vida política e social, expressa-se sob a forma de *artigos*. A opinião do leitor encontra expressão permanente através da *carta* (MARQUES DE MELO, 2003, p. 102, grifos do autor)

Cabe salientar que a organização apontada pelo autor diz respeito exclusivamente ao meio impresso. No que tange ao jornalismo eletrônico, os espaços seguem uma linha semelhante, mas com algumas mudanças. O leitor, por exemplo, conta com a seção de comentários para emitir sua opinião, bem como com enquetes eventualmente lançadas pelo veículo em questão e outros canais, tais como as mídias sociais, que não serão analisadas aqui mas que abrem espaço tanto para a emissão de opinião como para a interação.

Na internet, os blogs jornalísticos representam um novo passo dado pelo fazer jornalístico. Mais do que a mera transposição de conteúdo do impresso para o *online* vista entre o final dos anos 1990 e o começo do século XXI, quando a internet começa a se democratizar e fortalecer como meio, o que vemos hoje, muitas vezes, são conteúdos específicos ou exclusivos, já pensados para os diferentes formatos e plataformas possíveis na esfera digital, como vídeos e infográficos interativos. Em termos de produção textual, mudanças formais também começam a aparecer, como mostra Susan Robinson:

Uma análise minuciosa de mais de cem desses artigos, publicados em grandes sites de notícias, mostra que as normas tradicionais estão mudando como um personagem de Kafka mesmo entre os bastiões da indústria de notícias. Examinar cada blog em sua conformidade com os valores e normas profissionais nos permite saber se esses blogs podem ser considerados jornalismo ou se estão assumindo um novo formato

---

<sup>1</sup> Beltrão assim classifica os gêneros jornalísticos: jornalismo informativo (notícia, reportagem, história de interesse humano e informação pela imagem), jornalismo interpretativo (reportagem em profundidade) e jornalismo opinativo (editorial, artigo, crônica, opinião ilustrada e opinião do leitor) (MARQUES DE MELO, 2003, p. 59).

para atender as necessidades e desejos de uma nova sociedade pós-moderna (ROBINSON, 2006, p. 66, tradução nossa)<sup>2</sup>.

Os jornalistas valem-se dos blogs para publicar os tipos de texto que não se encaixam nos formatos ou conceitos tradicionais do jornalismo. Fórmulas utilizadas por mais de um século, como a pirâmide invertida, dão lugar à possibilidade de narrativas não lineares, e os links com outros sites e fontes dão ao leitor o poder de escolher a ordem das informações e o final da história.

São aspectos como esses que fazem com que o jornalismo opinativo encontre na internet um ambiente fértil e promissor para se desenvolver como gênero. Entre sites tradicionais e independentes, as opiniões proliferam quase sem restrições. O hipertexto permite ao leitor acessar conteúdos variados e escolher sua própria trajetória de leitura, e os comentários representam, além de uma chance muito maior de interação, um espaço de múltiplos pontos de vista:

Esses blogs são um lugar para demonstrar a comunidade e como essa comunidade percebe a realidade. *J-bloggers* (jornalistas blogueiros) dão links para outros textos e outros blogs e incluem o espaço de comentários para que se apresentem tantas “verdades” quanto for possível, a acumulação das quais constrói a própria história (ROBINSON, 2006, p. 71, grifo da autora, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Trata-se, em suma, de um ambiente e um formato que geralmente reservam a seus autores uma liberdade não encontrada no meio impresso, seja devido ao limite de caracteres imposto, seja às restrições de ordem editorial do veículo.

Para este trabalho, considerando os gêneros opinativos apontados por Marques de Melo, três nos são de especial interesse: a coluna, a crítica e a crônica. Sendo nosso objeto de estudo uma coluna, assinada por um jornalista, composta de textos de caráter opinativo (entre eles críticas e crônicas), os três gêneros citados têm papel central neste trabalho. Vamos, portanto, a eles.

---

<sup>2</sup> No original: *Close scrutiny of more than a hundred of these pieces published on mainstream Journalism news sites provided evidence that those traditional norms are morphing like a Kafka character even from within the bastion news industry itself. Dissecting each blog for its compliance to professional norms and values provides an answer to whether these blogs could be called journalism, or if they are assuming a new form to meet the needs and desires of a new, postmodern society* (ROBINSON, 2006, p. 66).

<sup>3</sup> No original: *These blogs are a place to demonstrate community, and how that community perceives reality. J-bloggers link to other news stories and independent blogs and include reader comments to present as many ‘truths’ as possible, the accumulation of which constructs the story* (ROBINSON, 2006, p. 71).

### 2.1.1 Coluna, crônica e crítica

A possibilidade de estabelecer relações entre diferentes formatos textuais, em um mesmo espaço de publicação e muitas vezes em um mesmo texto, confere ao jornalismo opinativo a complexidade que lhe é característica. Assim sendo, antes de entrar nas definições e especificações de cada gênero, atentamos para a presença de dois hibridismos no que diz respeito à organização desses três formatos. Primeiro, temos a coluna – por si, já um gênero com suas próprias especificidades – como um espaço onde são publicados textos que podem pertencer a diferentes gêneros; no caso de nosso objeto, crônicas e críticas. E, depois, a própria crônica: gênero híbrido em sua composição, que mescla elementos do jornalismo e da literatura.

#### 2.1.1.1 Coluna

Rabaça e Barbosa, assim definem a coluna:

(...) seção especializada de jornal ou revista, publicada com regularidade, geralmente assinada e redigida em estilo mais livre e pessoal do que o noticiário comum. Compõe-se de notas, sueltos, crônicas, artigos ou textos-legendas, podendo adotar, lado a lado, várias dessas formas. As colunas mantêm um título ou cabeçalho constante, e são diagramadas geralmente numa posição fixa e sempre na mesma página, o que facilita sua localização imediata pelos leitores. (RABAÇA; BARBOSA, 2001, p. 148)

O termo *coluna* tem origem na antiga diagramação vertical dos jornais, que dispunha os textos em faixas verticais e, com o tempo, por extensão, também passou a definir “o espaço no jornal em que uma pessoa escreve regularmente”<sup>4</sup>.

As colunas, hoje, compõem um gênero que pode assumir dois vieses. De um lado, podem se referir ao columnismo clássico do jornalismo impresso apontado acima, e, de outro, podem designar o espaço, especialmente no meio *online*, que dá a seu autor a liberdade de escrever da forma que lhe parecer mais adequada. São textos pessoais, livres das amarras linguísticas e estruturais do jornalismo tradicional, geralmente marcados pela participação e posição de seus autores. Como exemplos, podemos citar as colunas de Gregorio Duvivier e Fernanda Torres, no jornal Folha de S. Paulo; de Daniel Galera, no jornal O Globo; de Renato Essenfelder, no jornal Estadão; entre tantas outras.

---

<sup>4</sup> Novo manual da redação. São Paulo: Folha de S. Paulo, 1992, p. 133.

Em texto corrido ou em notas, no meio impresso ou *online*, alguns elementos são comuns às duas modalidades: a linguagem pessoal, o fato de se tratar de um espaço fixo e com periodicidade definida e os autores – de modo geral, independentemente de serem jornalistas ou não, são nomes reconhecidos pelo público. Como aponta Marques de Melo (2003, p. 142), a coluna, “na prática, é uma seção que emite juízos de valor, com sutileza ou de modo ostensivo. O próprio ato de selecionar os fatos e os personagens a merecerem registro já revela o seu caráter opinativo”.

O lugar de fala do colunista, portanto, é privilegiado no meio jornalístico. Como emissores de opinião, oferecem ao público perspectivas e maneiras particulares de pensar determinado assunto, e, pelo destaque e consequente visibilidade do espaço que lhes é cedido, atuam também como formadores de opinião, apontando direções ao público leitor.

### 2.1.1.2 Crônica

O sentido da palavra crônica como a concebemos no Brasil – uma narrativa relativamente curta, relacionada a fatos cotidianos ou do presente – é uma particularidade nossa. Conforme conta Paulo Rónai<sup>5</sup> (apud MARQUES DE MELO, 2003, p. 148-149, grifo do autor),

Para qualquer brasileiro a palavra *crônica* tem sentido claro e inequívoco (...) designa uma composição breve, relacionada com a atualidade, publicada em jornal ou revista. De tal forma esse significado está generalizado que só mesmo os especialistas em historiografia se lembram de outro, bem mais antigo, o de narração histórica por ordem cronológica.

A crônica começa a se firmar como gênero já no final do século XIX, mas é nos anos 1930 que passa a apresentar os contornos que tão bem conhecemos hoje. Com o desenvolvimento da imprensa como atividade empresarial e as mudanças na linguagem que começaram a tomar forma com a Semana de Arte Moderna de 1922, a crônica ganha a expressão jornalística e o caráter nacional que lhe são característicos.

O texto da crônica é reconhecido pela mescla das linguagens jornalística e literária, situando-se na fronteira entre os dois campos. O Novo Manual da Redação da Folha de S. Paulo define a crônica como o “gênero em que o autor trata de assuntos cotidianos de maneira

---

<sup>5</sup> RÓNAI, Paulo. Um gênero brasileiro: a crônica. In: HOWER, Alfred e PRETO-RODAS, Richard, orgs. *Crônicas brasileiras*. Center for Latin American Studies, University of Florida, 1971.

mais literária que jornalística”, podendo assumir também a forma de um pequeno conto e sempre trazendo a assinatura do autor (1992, p. 66).

As composições, de caráter informativo, vêm geralmente permeadas por “elementos valorativos que revelam a percepção pessoal do redator” (MARQUES DE MELO, 2003, p. 150). O que se vê, enfim, é uma interpretação informativa e valorativa dos fatos, ao mesmo tempo narração e julgamento do que é narrado. Diante disso, podemos apontar como características principais do gênero, em primeiro lugar, a fidelidade ao cotidiano, “pela vinculação temática e analítica que mantém em relação ao que está ocorrendo aqui e agora; pela captação dos estados emergentes da psicologia coletiva” (MARQUES DE MELO, 2003, p. 156), e, em segundo lugar, o caráter de crítica social, que oferece uma apreciação irônica dos acontecimentos.

O que faz da crônica um gênero particular, no entanto, é sua dinamicidade textual. A proximidade com a literatura permite ao gênero seguir caminhos dificilmente possíveis em outros formatos jornalísticos, gerando composições com “feição de relato poético do real, situadas na fronteira entre a informação de atualidade e a narração literária” (MARQUES DE MELO, 2003, p. 149). O hibridismo que caracteriza a produção dos cronistas é o que permite a criação de tais narrativas, ricas em recursos estéticos e linguísticos, ao mesmo tempo pessoais e informativas.

O cronista, como autor que, ao escrever, exerce simultaneamente as funções de jornalista e escritor, é uma figura singular no âmbito jornalístico. Precisa ter a capacidade de captar as tensões sociais e os anseios de uma coletividade que o rodeia e, também, de traduzi-los textualmente. Como bem define Marques de Melo (2003, p. 156), o cronista é aquele “que sabe atuar como consciência poética da atualidade” e que, ao fazer isso, “mantém vivo o interesse do seu público e converte a crônica em algo desejado pelos leitores. (...) Realiza uma tradução livre da realidade principal, acrescentando ironia e humor à chatice do cotidiano, à dureza do dia a dia”.

### **2.1.1.3 Crítica**

A crítica, como o gênero é chamado no Brasil, pode ser definida como a apreciação de produtos culturais ou artísticos, realizada com a finalidade de orientar a apreciação do público. No Novo Manual de Redação da Folha de S. Paulo, a crítica é classificada como o gênero que, dentro do espectro do jornalismo opinativo, “analisa ou avalia trabalho intelectual

ou desempenho” (1992, p. 66). O texto, assim, deve ser fundamentado em “argumentos claros” e, quando escrito por um especialista, precisa “permanecer acessível ao leigo, sem ser banal”.

Também chamada de resenha, caracteriza-se por ser uma produção de caráter heterogêneo, exercendo várias funções. Todd Hunt<sup>6</sup> (apud MARQUES DE MELO, 2003, p. 132-133) as aponta:

- a) Informa, proporcionando conhecimento sobre o que está em circulação no mercado cultural e sobre a natureza e a qualidade das obras comercializadas;
- b) Eleva o nível cultural, pelo caráter didático com que aprecia os bens culturais, despertando muitas vezes o senso crítico para a sua fruição;
- c) Reforça a identidade comunitária, fazendo muitas vezes o julgamento das obras segundo padrões peculiares à comunidade, o que significa descobrir especialidades geoculturais em produtos que possuem destinação massiva;
- d) Aconselha como empregar melhor os recursos dos consumidores, fazendo-os recusar os produtos de baixa qualidade;
- e) Estimula e ajuda os artistas, elogiando o bom desempenho ou enfatizando falhas e imperfeições;
- f) Define o que é novo, distinguindo os produtos tradicionais dos lançamentos que fogem à tendência dominante;
- g) Documenta para a história, permitindo reconstruir momentos de uma atividade que é efêmera pela própria natureza da indústria cultural;
- h) Diverte, porque resgata situações inusitadas, cômicas ou hilariantes, desde que realizadas com humor.

A partir das funções reservadas à crítica, é possível depreender que uma das discussões acerca do gênero é sobre a quem cabe esta posição. Se, por um lado, não pode ser exercida por um leigo, inapto a realizar o ato crítico com legitimidade, por outro, entregar o trabalho a um especialista poderia levar ao mesmo problema – falta de legitimidade – por conta, dessa vez, da falta de distanciamento dos objetos apreciados. A figura do crítico, por conseguinte, deve estar centrada em um profissional que combine “a argúcia jornalística com o conhecimento do setor cultural” em questão (MARQUES DE MELO, 2003, p. 136).

No Brasil, conforme assinalado pelo autor (2003, p. 30), a crítica hoje fica a encargo de jornalistas que “desempenham (ou já o fizeram no passado) atividades vinculadas ao campo privilegiado de análise”, o que não desconsidera, ressalte-se, “a existência dos ‘críticos’ que, designados para cobrir determinadas áreas da produção cultural, acabaram se enfronhando nos bastidores do setor e despontaram como analistas capazes de merecer a credibilidade do público”.

Com o crescimento da indústria cultural brasileira, cresce também o público consumidor dessas produções, o que cria as condições necessárias para o desenvolvimento do

---

<sup>6</sup> HUNT, Todd. *Resenha Periodística*. México, Editores Associados, 1974.

gênero no país. Os fruidores dos bens culturais encontram na crítica as orientações de que precisam para tomar decisões no que diz respeito à apreciação artística. Assim sendo, o papel do crítico, como observador e examinador privilegiado, consiste em levar a esse público informações sobre as tendências e produções culturais e artísticas correntes, fazendo da crítica “um gênero jornalístico destinado a *orientar* o público na *escolha* dos produtos culturais em circulação no mercado. Não tem a intenção de oferecer julgamento estético, mas de fazer uma apreciação ligeira, sem entrar na sua essência enquanto bem cultural” (MARQUES DE MELO, 2003, p. 132, grifos do autor).

## 2.2 Blog do IMS

O Instituto Moreira Salles é uma organização de assistência à cultura fundada em 1990 pelo banqueiro e diplomata Walther Moreira Salles, então dono do Unibanco (hoje Itaú Unibanco), com a finalidade de desenvolver e promover programas culturais. O instituto está presente em três cidades – Poços de Caldas (MG), onde foi instalada a primeira sede, Rio de Janeiro e São Paulo – e atua em cinco áreas principais: fotografia, literatura, biblioteca, artes plásticas e música brasileira.

Reconhecida pelos acervos de fotografia, música, literatura e iconografia, a instituição promove exposições de artes plásticas, tanto de artistas brasileiros quanto estrangeiros, como forma de disseminar a produção artística e cultural no Brasil. Em cada uma de suas áreas de atuação, o instituto reúne produções históricas que fazem um registro da cultura nos últimos séculos, com destaque para as 800 mil imagens que compõem o acervo fotográfico.

O IMS firmou-se no país como centro de preservação e disseminação da cultura. Com o objetivo de levar o conteúdo de seus acervos ao público de forma ampla e acessível, o instituto conta com veículos de comunicação próprios. Além da página oficial na internet (<http://www.ims.com.br/ims>), a Rádio Batuta toca o acervo musical e produz documentários sobre compositores e intérpretes reconhecidos no meio. Na mídia impressa, edita as revistas ZUM<sup>7</sup> e Serrote<sup>8</sup>. A primeira, semestral, trata da produção fotográfica contemporânea no

---

<sup>7</sup> ZUM é a revista de fotografia do Instituto Moreira Salles. Publicada semestralmente, foi lançada em outubro de 2011 e já teve oito edições. O conteúdo é dedicado ao universo fotográfico e traz ensaios visuais acompanhados por textos referentes à história da fotografia, bem como reflexões críticas a respeito de fotografia contemporânea e artes visuais.

<sup>8</sup> Serrote, lançada em março de 2009 e publicada quadrimestralmente, é a revista de ensaios, artes e visuais e literatura do Instituto Moreira Salles. O conteúdo da publicação, direcionado ao público segmentado, é dedicado ao ensaísmo clássico, refletindo sobre temáticas literárias, culturais e políticas.

Brasil e no mundo, enquanto a última publica, com periodicidade quadrimestral, principalmente ensaios literários.

O quarto veículo do instituto é o Blog do IMS (Figura 1), lançado em 2011. O espaço foi criado para complementar o site oficial do IMS, mas a partir da produção de conteúdo exclusivo. Um dos principais fundamentos por trás da criação do blog foi a busca por novas formas de falar do próprio acervo da instituição. A partir daí, o Blog do IMS tornou-se um canal ágil de criação e distribuição de conteúdo e um espaço aberto para opiniões e diálogo.

Figura 1 – Blog do IMS, *homepage*

B L O G D O I M S

**Além dos muros da Casa grande**

**José Geraldo Couto**

*Casa grande* é um filme amplo, cheio de subdivisões, detalhes, esconderijos, portas, janelas e desvãos – exatamente como o edifício da elite carioca que lhe serve de título. É com uma observação arguta dos detalhes que se desenvolve o primeiro longa-metragem de ficção de Felipe Barbosa, que tem sido comparado pela imprensa estrangeira a *O som ao redor*.

Colunistas

Seções

Compartilhe o Blog

Arquivo do Blog

Por data

Mês

Ano

Baú do Blog

VER POSTS

Principais assuntos

panteras-negras, bienal-de-arquitetura, museo-travesti-del-peru, escravidão, villa-lohn.

Fonte: Blog do IMS ([www.blogdoims.com.br](http://www.blogdoims.com.br))

O blog é dividido em cinco seções: Colaboração Especial, Prata da Casa, Quatro Perguntas, Séries e Vídeos. Na Colaboração Especial, como o nome sugere, autores convidados escrevem sobre temas diversos. A seção Prata da Casa reúne os textos escritos por integrantes da equipe do Instituto Moreira Salles. Em Quatro Perguntas, são publicadas as entrevistas feitas pela equipe do instituto com críticos, escritores, músicos e artistas em geral, todas com quatro perguntas. Por fim, a seção Séries reproduz conjuntos de textos ligados pela mesma temática, mas não necessariamente do mesmo autor, enquanto em Vídeos ficam as produções audiovisuais do instituto.

O conteúdo textual do Blog do IMS trata do universo cultural no qual o próprio blog teve origem. Críticas de cinema, música, literatura e teatro, somadas a crônicas e artigos a respeito de assuntos correntes, constituem os textos publicados pelo veículo, que também é um espaço de difusão da produção e dos acervos do instituto. Três jornalistas assinam colunas



fixas no blog: José Geraldo Couto, Carla Rodrigues e Bernardo Carvalho, cuja coluna (Figura 2) será o objeto de análise deste trabalho.

Figura 2 – Coluna Bernardo Carvalho

**Instituto Moreira Salles** VISITE EXPLORE LEIA & OUÇA EDUCAÇÃO INSTITUTO LOJA

**BLOG DO IMS**

**Bernardo Carvalho**  
Bernardo Carvalho é escritor e jornalista. autor dos livros *Nove noites*, *O filho da mãe* e *Reprodução*, entre outros.

**Principais assuntos**  
esquerda, desaparecimento, drummond, publicidade, guerra, pintura figurativa, racismo, curador, junço, teatro, comunismo, modernismo, fotografia, birdman, illinoise, freud, crise financeira, jihadismo, nazismo, mommy.

**“Pra que cantar canções que nunca vão te ouvir?”**  
15.04.2015  
Passei as últimas semanas ouvindo o novo disco de Sufjan Stevens. Garrie & Lowell. Não sei mais o que fazer com tanta tristeza. O milagre do pop é transformar as maiores platitudes em revelações. Nesse disco, não há concessão artística nem apetrechos: Stevens corta no osso. A voz, o banjo e o piano servem apenas para depurar e simplificar, para dizer o que deve ser dito, por mais herméticas que possam ser as palavras.

**Desmancha-prazeres**  
01.04.2015  
Está em cartaz no Jeu de Paume, em Paris, uma retrospectiva da fotógrafa americana Taryn Simon. Destaca-se uma série composta por retratos coloridos de pessoas que foram incriminadas e condenadas por engano, graças ao uso da fotografia como prova. Num mundo sobrecarregado de imagens e cada vez mais propenso à ambiguidade dos discursos, não faltam razões para desconfiar de tudo o que se faz passar por simples, direto, fácil e imediato.

**Domesticação da literatura**  
18.03.2015  
A pior crítica é aquela que revela mais sobre o crítico do que sobre o que ele critica. Não é menos ruim a crítica que se pauta pelo funcionalismo mercadológico e que, em seu convencionalismo previsível de guia de consumo, não consegue conceber que a literatura dependa da liberdade do risco. Costumam ser dessa ordem as resenhas de Michiko Kakutani, crítica do *The New York Times*, e é o caso em especial da que ela escreveu sobre o mais recente romance de Kazuo Ishiguro, *The Buried Giant*.

**Colunistas**

**Seções**

**Arquivo do Blog**  
Por data Mês Ano  
Baixar do Blog **VER POSTS**

**Principais assuntos**  
pintura-modernista, carlos-sandroni, joseph-losey, ficcao-literariae, jean-pierre-e-luc-dardenne, leticia-squeff, jay-leno, clarice-e8093-uma-vida-que-se-conta, poder, mfa-vs-nyu, john-berger, manuel-alvarez-bravo, animacao, agencias-de-propaganda, copa-do-mundo, literatura-do-seculo-xx, bertrand-bonello, literatura-austriaca, entretenimento, joao-gilberto-noll,

**Conteúdo Relacionado**

**21/04**  
Terça-feira  
Billie Holiday dói

**Acervo**  
Revisita serrrote • Visite • Explore • Educação • Instituto • Loja  
Revisita ZUM • Leia & ouça • Loja  
em 1964

Fonte: Blog do IMS ([www.blogdoims.com.br/colunista/bernardo-carvalho](http://www.blogdoims.com.br/colunista/bernardo-carvalho))

A palavra *blog* deriva do termo *weblog* (*web* e *log*), inicialmente usado por Jorn Barger, em 1998, para designar um conjunto de páginas que compilavam e divulgavam links (AMARAL; RECUERO; MONTARDO, 2008). O significado a que estamos acostumados hoje – blogs como páginas atualizadas segundo determinada frequência com conteúdos determinados – começou a tomar forma em 1999, com o lançamento das primeiras ferramentas de publicação e manutenção de sites. Os novos sistemas não exigiam o domínio da linguagem HTML e popularizaram-se rapidamente, adaptados a diferentes usos – o principal deles, diários pessoais.

Conforme apontam Amaral, Recuero e Montardo, os blogs podem ser tomados a partir de três definições conceituais. A primeira, chamada de definição estrutural, é baseada na estrutura de publicação do conteúdo. Schmidt<sup>9</sup> (apud AMARAL; RECUERO; MONTARDO, 2008, p. 3) assim define os blogs:

Websites frequentemente atualizados onde os conteúdos (texto, fotos, arquivos de som, etc.) são postados em uma base regular e posicionados em ordem cronológica reversa. Os leitores quase sempre possuem a opção de comentar em qualquer postagem individual, que são identificados com uma URL única.

A segunda, definição funcional, leva em conta a função primária dos blogs como meio de comunicação. Nessa perspectiva conceitual, os blogs são tidos como mídias, mas diferentes das demais por seu caráter descentralizado, com os autores escrevendo para audiências próprias. Por fim, a última definição apontada pelas autoras compreende os blogs como artefatos culturais – um repositório de significados e conteúdos compartilhados e produzidos por uma comunidade.

As três definições lançam luz sobre a forma como os blogs são compreendidos hoje. O Blog do IMS, a despeito de não ser uma página independente mantida por um autor único, encaixa-se nas perspectivas conceituais apontadas, sendo um espaço de comunicação, onde são compartilhados conteúdos produzidos por e para uma comunidade determinada, dentro da estrutura comum à maioria dos blogs – ordem cronológica inversa, com frequência de atualização definida e espaço para comentários dos leitores.

### 2.3 Bernardo Carvalho

Bernardo Teixeira de Carvalho, como foi batizado, nasceu no Rio de Janeiro em setembro de 1960. Na década de 1980, forma-se em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUCRJ) e, em seguida, muda-se para São Paulo, onde, a partir de 1986, passa a trabalhar como diretor do Folhetim, suplemento de ensaios do jornal Folha de S. Paulo, pelo qual também foi correspondente internacional em Paris e Nova York.

Em 1993, com uma dissertação a respeito da obra do cineasta alemão Wim Wenders, um dos principais nomes do Novo Cinema Alemão, Carvalho obtém o mestrado em cinema

---

<sup>9</sup>SCHMIDT, J. Blogging practices: Analytical framework. In: **Journal of Computer-Mediated Communication**, 12(4), article 13. 2007. Disponível em: <<http://jcmc.indiana.edu/vol12/issue4/schmidt.html>>

pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). No mesmo ano, lança seu primeiro livro, a coletânea de contos “Aberração”, estreando na literatura. Dois anos depois, em 1995, publica seu primeiro romance, “Onze”. Desde então, Carvalho já publicou outros nove livros, todos romances, entre os quais “Mongólia”, vencedor do Prêmio Jabuti de 2004, e o mais recente, “Reprodução”, lançado em 2013. Desde que deu início à carreira de escritor, já teve livros traduzidos em nove idiomas: alemão, francês, inglês, holandês, italiano, norueguês, português (Portugal), sérvio e sueco.

Entre os anos de 1998 e 2008, trabalha como repórter do caderno Ilustrada, suplemento cultural do jornal Folha de S. Paulo. Foi neste período que, junto a outros 16 autores, integrou o time do projeto Amores Expressos, da editora Companhia das Letras. O projeto consistiu em enviar 17 escritores brasileiros para 17 cidades, em diferentes partes do mundo, para que escrevessem os livros que formariam a coletânea. Bernardo Carvalho foi para a cidade russa de São Petersburgo e escreveu “O Filho da Mãe”, publicado em fevereiro de 2009.

Entre 2011 e 2012, assinou, no Blog do IMS, a coluna Diário de Berlim, escrita durante o período em que morou na Alemanha. Em junho de 2014, voltou a ser colunista no mesmo blog, onde mescla a crítica de filmes, peças e livros a crônicas e textos sobre assuntos contemporâneos, como o ataque, em janeiro deste ano, ao jornal francês Charlie Hebdo.

Em um período de dez meses, entre junho de 2014 e março de 2015, Carvalho publicou em sua coluna os 18 textos que são objeto de análise deste trabalho. Esses textos, em sua maioria críticas e crônicas, apresentam um caráter ao mesmo tempo pessoal e informativo e se valem amplamente do uso de referências externas, tais como citações ou alusões.

Carvalho parte de experiências pessoais, episódios vividos por ele próprio em momentos diversos, e entrega a seus leitores textos de teor jornalístico. Neste ponto, fica evidente a importância de seu lugar de fala e o papel que terá sobre os textos publicados pelo autor. Ao escrever em um blog, espaço reconhecidamente aberto que oferece flexibilidade narrativa aos autores, Carvalho tem liberdade para aplicar recursos característicos da literatura e do jornalismo literário.

Ele se utiliza, em especial, da intertextualidade, que será o foco da análise deste trabalho. No jornalismo, a intertextualidade pode ser empregada a serviço do próprio fator jornalístico, como forma de fundamentar a narrativa e comprovar o que é dito. Indo além, pode ser também um recurso estilístico, uma maneira de enriquecer a narrativa do ponto de

vista literário e propiciar uma leitura aberta a outras interpretações além daquelas explícitas pelo próprio texto.

Na coluna de Carvalho, a intertextualidade exerce os dois papéis, aparecendo como mecanismo para embasar a narrativa e, também, para enriquecê-la. Entre outras manifestações, podem ser identificadas principalmente as citações, forma de intertextualidade explícita, e referências e alusões – tipos de intertexto que podem ser implícitos ou explícitos, mas que demandam do leitor informações e conhecimentos para além daqueles apresentados no texto.

Como resultado, o que se vê são escritos híbridos, hábeis em aplicar recursos mais amplamente utilizados no meio literário e que, ao mesmo tempo, não falham em sua função jornalística. É o que a análise vai mostrar mais adiante.

### 3 DISCURSO E INTERTEXTUALIDADE

O conceito de discurso, como objeto linguístico e histórico, pode ser definido e analisado a partir de diferentes perspectivas teóricas. Segundo a Análise do Discurso francesa, que adotamos como quadro teórico norteador deste trabalho, o discurso é um efeito de sentidos entre os sujeitos envolvidos na relação de comunicação (ORLANDI, 2005). O ato discursivo ocorre entre o locutor e o interlocutor, segundo determinadas regras que estão colocadas na situação comunicativa. O discurso, evidentemente, não se resume ao texto verbal – embora ele seja o objeto de nossa pesquisa. Existe discurso em toda situação de comunicação em que um texto produzido por um locutor – por exemplo, uma tela de Salvador Dalí – é acionado por um interlocutor, produzindo-se então efeitos de sentidos. É por isso que, em Análise do Discurso, diz-se que o discurso não está *no texto*, e sim *no espaço entre os sujeitos*.

No texto escrito, que nos diz respeito mais diretamente, temos, de forma resumida, uma sequência comunicativa, estruturada segundo determinadas regras gramaticais e seguindo uma determinada ordem, que comunica e significa. O discurso é a “palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando” (ORLANDI, 2005, p. 15). É por meio da linguagem que o homem está inserido e se posiciona na história. A linguagem e, com efeito, a comunicação fazem dos indivíduos sujeitos ativos, dotados de ideologia, e deles não podem ser dissociadas. Ao falar, o homem torna-se sujeito e agente. Falando, o homem ocupa seu espaço na história.

Seres sociais, como são ditos os indivíduos, por essência, só são possíveis por meio da linguagem. Nos estudos da Análise do Discurso, tal aspecto é explorado segundo um viés sócio-histórico que reflete sobre como a linguagem está materializada na ideologia e como a ideologia se manifesta na língua (ORLANDI, 2005). O falar e a língua não são encarados apenas como transmissão de informações, mas compõem uma visão centrada no discurso que tem a linguagem como ideologia e fator social.

Os discursos proferidos pelo homem, como sua própria linguagem, não são transparentes: colocam-no em relação contínua com a história e o contexto sociocultural em que se encontra. A linguagem é mediação – intermeio entre o homem e a realidade: “Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive. O trabalho

simbólico do discurso está na base da produção da existência humana” (ORLANDI, 2005, p. 15).

Como já dissemos, o discurso, mais do que no texto, cria e se faz presente nos *espaços entre sujeitos*. No ato de comunicação, locutor e interlocutor estabelecem uma relação mútua, mas as trocas que realizam não ficam restritas ao que é de fato falado. Os ditos vão muito além das palavras: criam efeitos de sentidos entre os sujeitos, ocupam os espaços entre esses sujeitos. Nesse momento, o discurso é estabelecido, como o são também as relações entre língua, ideologia e efeitos de sentido.

Tudo o que é dito parte de uma escolha prévia; logo, deixa atrás de si uma gama de possibilidades do que poderia ter sido dito, mas não o foi. Esse não-dito, segundo Orlandi, está presente em todo ato discursivo e diz respeito aos sentidos silenciados. É importante lembrar que o sujeito enuncia dentro de certos limites, normalmente independentes de sua vontade e às vezes mesmo imperceptíveis à sua consciência, portanto diz aquilo que pode dizer naquela situação de comunicação. Também o já-dito, aquilo que foi dito em outro lugar e é retomado no discurso, faz parte de uma escolha prévia. Por meio de referências e alusões, o já-dito do discurso interfere em sua construção de sentidos e no processo de interpretação que se seguirá.

O discurso configura-se, como processo comunicativo, a partir da linguagem. É por meio dela que são estruturados os enunciados e é ela que determina os modos de dizer discursivos. Não se pode compreender o modo de funcionamento da linguagem, porém, sem compreender as condições de produção do discurso. O funcionamento da linguagem “é a atividade estruturante de um discurso determinado, por um falante determinado, para um interlocutor determinado, com finalidades específicas” (ORLANDI, 1996, p. 125). Isso significa que os sentidos produzidos por um discurso dependem das características dos ambientes em que o texto foi produzido, foi veiculado e foi lido. Também dependem das características do sujeito que o produziu e do sujeito que o leu. Contam ainda muitas outras questões relacionadas ao tipo de discurso, ou ao que se pode chamar de gênero discursivo (BENETTI, 2008). No caso que estamos estudando, importam o autor, o ambiente em que enuncia, o caráter jornalístico do texto, a temática do texto, o leitor imaginado para quem enuncia, o leitor real que frui o texto.

A linguagem é concebida como a “mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele

vive” (ORLANDI, 2005, p. 15). No processo de análise discursiva, a linguagem propõe, em lugar de “o que significa”, a questão de *como* o texto significa (ORLANDI, 2005).

Percorrer um texto em busca de um sentido fixo e único, fechado em si mesmo, é uma tarefa vã. Os textos, como os sujeitos, as linguagens e os discursos, estão em constante movimento, encerram em si sentidos amplos, abertos, múltiplas opções de caminhos. Perguntar, portanto, *o que* um texto significa seria perda de tempo. Quando a análise discursiva propõe, em vez disso, que nos perguntemos *como* um texto significa, uma nova gama de possibilidade é posta na mesa.

Em Análise do Discurso, o texto é dotado de uma materialidade simbólica própria e significativa, “não é apenas uma frase longa ou uma soma de frases. É uma totalidade com sua qualidade particular, com sua natureza específica” (ORLANDI, 2005, p. 18). Como unidade linguístico-histórica, pode significar de maneiras diversas – nas relações que estabelece entre língua e sujeito, entre sujeito e contexto, entre contexto e história. São espaços significantes onde se inscrevem múltiplas possibilidades de leitura e sentidos.

Como um texto pode ser lido e como os sentidos aparecem nele são as questões que abrem o caminho a ser percorrido pela análise. O texto é, ele próprio, um exemplar de discurso (ORLANDI, 2005). No trabalho de linguagem e nos jogos de sentidos de que um texto pode lançar mão, a discursividade toma forma.

Como efeito de sentidos entre locutores, o discurso tem na linguagem uma ferramenta que serve para comunicar e não comunicar, determinando, por consequência, os ditos, já-ditos e não-ditos. O fragmentário, o disperso, o incompleto e o não-transparente constituem o domínio da reflexão discursiva; e os diferentes modos de dizer “estabelecem diferentes relações de interlocução” (ORLANDI, 1996, p. 125). Os efeitos de sentido possíveis nesse processo são múltiplos: a partir do uso de recursos como a intertextualidade, é possível moldar a estrutura discursiva e construir diferentes efeitos de significação.

### **3.1 Intertextualidade**

A concepção do termo intertextualidade é creditada à teórica búlgaro-francesa Julia Kristeva que, em 1969, utilizou o vocábulo para se referir ao trabalho desenvolvido pelo russo Mikhail Bakhtin na década de 1920. Bakhtin trabalhava com a ideia da interação entre discursos ou estruturas significantes inseridas em um contexto social e histórico (KESKE, 2003). Para o autor russo, o homem participa de uma estética da comunicação que é o

somatário da multiplicidade de linguagens que o compõem e de sua articulação com o contexto social circundante.

Na intertextualidade proposta por Bakhtin,

(...) o discurso, entretecido por outros discursos, perpassa e é perpassado pelos mais diferentes sujeitos e suas culturas. A cada atualização, (re)instaura uma nova significação. Ao passar pelos mais diferentes territórios, leva e deixa marcas dessa interação, incorporando os demais discursos que chegam até ele e que dele partem. (Re)cria-se. (KESKE, 2003, p. 76)

Ao revisar a obra de Bakhtin, Kristeva classifica a interação entre os discursos como intertextualidade, em substituição ao conceito de intersubjetividade. Kristeva (1969) considera um discurso como o cruzamento de discursos outros, uma rede em que se identifica a referência a outros textos, cunhando assim a concepção teórica que norteia os estudos de intertextualidade de que todo texto é, na verdade, um mosaico de textos.

O conceito de intertextualidade caracteriza-se como o fenômeno do diálogo entre textos ou outras formas de produções discursivas em um determinado contexto social e histórico. A interação entre os textos, sob a forma de **citações**, **referências** ou **alusões**, pode se dar de forma explícita ou implícita e, segundo a análise feita por Umberto Eco (1994), conta com o conhecimento enciclopédico do leitor para ser percebida.

Em Ducrot<sup>10</sup> (apud GREGOLIN, 1995, p. 20), podemos reconhecer a intertextualidade como subentendidos, “um recurso utilizado para que possamos ‘dizer sem dizer’, para que possamos afirmar algo sem assumir a responsabilidade de termos dito”. Como bem lembra Gregolin (1995, p. 20, grifo da autora), “para entender os sentidos subentendidos em um texto é preciso que o enunciador e o enunciatário tenham um conhecimento *partilhado* que lhes permita inferirem os significados. Esse conhecimento de mundo envolve o contexto sócio-histórico a que o texto se refere”.

De acordo com Ricardo Zani (2003), os diálogos entre textos podem se dar por meio de citações, alusões ou estilizações. As citações confirmam ou modificam o teor do discurso e configuram uma referência intertextual explícita. Diferente da citação, uma alusão faz referência a algo não dito diretamente, trata-se de uma construção que, como o nome já diz, alude a um discurso já proferido, conhecido do público em geral ou não. Uma estilização, por fim, é uma referência intertextual que utiliza elementos de um discurso já existente com a

---

<sup>10</sup>DUCROT, Oswald. *Dizer e não dizer*. Princípios de Linguística Semântica. São Paulo: Cultrix, 1977; DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.



finalidade de uma reprodução estilística do conteúdo formal ou textual, como acontece nas paródias.

A intertextualidade, desse modo, opera como um agente modificador e criador de sentidos. Por meio da apropriação e reutilização de elementos externos, o escritor-autor faz uma reconstrução, reformulando e criando novos sentidos ou conferindo novas perspectivas ao que já foi dito.

Um discurso pode se valer de outro ou de muitos para sugerir novas orientações e/ou novos sentidos a uma obra. Mesmo que a obra possua suas próprias significações, orientações e conserve esta forma, sem alterar o que está estabelecido, o novo discurso vem retrabalhar a ideia mostrada. Um único discurso pode encontrar duas orientações de interpretações, duas vezes distintas, criando também uma pluralidade textual ou discursiva de vozes diferenciadas. (ZANI, 2003, p.125)

Kristeva e Borges, a esse respeito, dizem que nada pode ser escrito que já não tenha sido escrito antes e que os textos constituem, por essa razão, uma rede de dizeres em diálogo. Para o autor argentino (2007), um texto está em permanente mudança e nunca é o mesmo texto. A intertextualidade constrói percepções e cria interpretações. “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar a do futuro. Nessa correlação, nada importa a identidade ou a pluralidade dos homens” (BORGES, 2007, p. 130).

“A ideia imperiosa é sempre a mesma: a intertextualidade é condição básica da escritura, e projeta-se para o plano do próprio processo comunicacional” (KESKE, 2003, p. 85). A construção a partir do outro, de algo já dito, é a condição da própria linguagem e o artifício de que parte a intertextualidade para criar novos sentidos. Para compreender seu processo de significação, no entanto – e como condição própria de sua realização –, é preciso considerar o contexto. É disso que Borges fala quando diz que o trabalho de um escritor é capaz de modificar tanto o passado quanto o futuro. O contexto de produção e interpretação dos sentidos está diretamente ligado à sua significação.

A intertextualidade é de relevância capital para os estudos de discurso, uma vez que ratifica o conceito de comunicação como interação verbal e não-verbal, além de atuar como “um meio de buscar identificação com o público, compreender como desperta o interesse e aciona a memória das pessoas” (LAURINDO; GARCIA, 2009, p. 193).

A linguagem é um dos elementos centrais nos estudos de intertextualidade. O modo como são estabelecidas as relações entre textos depende diretamente do trabalho com a linguagem e, por conseguinte, com o discurso. Quando um autor refere outro – quando

conclama em seu texto outras falas, outras vozes, outros já-ditos –, está, em suma, lançando mão do que linguagem e discurso lhe permitem. Está jogando com as possibilidades, optando por determinados efeitos de sentido em detrimento de outros. O intertexto, em um texto, é uma manifestação discursiva: está ali a partir de uma escolha que não foi feita ao acaso.

A linguagem e, com efeito, a intertextualidade não são transparentes porque carregam sentidos que dependem da interpretação de cada sujeito e, assim, permitem que a partir de um único enunciado sejam construídos sentidos múltiplos e variados: “A polissemia é a fonte da linguagem, uma vez que ela é a própria condição de existência dos discursos, pois se os sentidos – e os sujeitos – não fossem múltiplos, não pudessem ser outros, não haveria necessidade de dizer” (ORLANDI, 2005, p. 38). Mesmo operando dentro das limitações de uma dada língua, as escolhas feitas no dizer determinam o caráter deste discurso e, em grande medida, os efeitos de sentido que ele virá a provocar.

Temos, portanto, que a linguagem está na base dos modos de compreensão do mundo, constituindo um processo contínuo de construção tanto de sujeitos quanto de sentidos. Diz Orlandi: “A incompletude é a condição da linguagem: nem os sujeitos nem os sentidos, logo nem o discurso, já estão prontos e acabados. Eles estão sempre se fazendo” (2005, p. 37). Tanto a produção de sentidos quanto o próprio discurso são processos contínuos e sempre inacabados. Isso se dá porque o discurso constitui a base da própria existência humana, uma vez que é por meio dele que nos inscrevemos na história como sujeitos.

Assim, a memória também é parte da produção do discurso – o que já foi dito e esquecido forma uma espécie de conjunto discursivo e influencia o que é dito agora. Essa chamada memória discursiva pode ser entendida como interdiscurso: “O saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada” (ORLANDI, 2005, p. 31). É possível inferir, a partir daí, o que já foi pregado por autores como Kristeva e Borges: tudo o que já foi dito, independentemente de quando, tem influência no que é dito agora.

A intertextualidade, como estratégia de complexidade discursiva, opera a partir dessa memória discursiva para criar novos sentidos por meio da referência a um dizer outro além do texto. Neste ponto, porém, para um estudo mais acurado, é necessário que se faça a diferenciação entre intertextualidade e interdiscurso (memória discursiva). Diferente do intertexto, o interdiscurso configura-se a partir do esquecimento: “Tanto o interdiscurso

quanto o intertexto mobilizam relações de sentido – mas o interdiscurso é da ordem do saber discursivo, memória afetada pelo esquecimento, ao longo do dizer, enquanto o intertexto restringe-se à relação de um texto com outros textos” (ORLANDI, 2005, p. 34).

Ao invocar os ditos de outras vozes, a intertextualidade busca não o esquecimento, mas a interação. O diálogo com outros textos, outros autores, trabalha o discurso em sua significação, deixando abertas para o leitor outras possibilidades de caminhos. A compreensão de uma referência intertextual, na maioria das vezes, não é necessária para o entendimento do que está sendo dito de forma geral, mas modifica o processo de interpretação. Os sentidos resultam de um processo de interação entre o texto e o leitor, conforme aponta Mariani<sup>11</sup> (apud BENETTI 2007, p. 109): “Ao ler, i.e., ao significar, um leitor mobiliza suas histórias de leitura, relacionando o texto lido a outros textos já conhecidos”.

Esse processo, de produção e interpretação, é responsável, em suma, pela significação das palavras e pela construção de sentidos dentro do texto. A Análise do Discurso visa à compreensão justamente deste processo, procurando estudar e compreender como determinado objeto simbólico é dotado de significância e produz sentidos. A partir dessa compreensão é possível entender como são organizados os “gestos de interpretação que relacionam sujeito e sentido” e produzem novas práticas de leitura (ORLANDI, 2005, p. 26).

O movimento de interpretação de um texto, pelo leitor, considera, invariavelmente, o contexto imediato em que estão inseridos texto e leitor. Assim, a leitura atual de um texto escrito no século XIX não será a mesma que uma leitura contemporânea do próprio texto.

A este respeito, em “Kafka e seus precursores”, ensaio escrito em 1951, Borges fala sobre a relação histórica e incessante que se estabelece continuamente entre textos e autores de todos os tempos. Ao citar, em sua obra, autores que escreveram antes dele próprio, Kafka, involuntariamente, estava determinando a leitura desses autores pelo leitor contemporâneo de Kafka. Em outras palavras, o que dizemos já foi dito antes e, ao mesmo tempo, determina o que será dito depois, no futuro. É dessa forma que os diferentes dizeres, incluindo aqueles não ditos, podem ser considerados

(...) efeitos de sentidos que são produzidos em condições determinantes e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz. (...) Esses sentidos têm a ver com o que é dito ali, mas também em outros lugares, assim como o que não é dito e com o que poderia ter sido dito e não foi. Desse modo, as margens do dizer, do texto, também fazem parte dele. (ORLANDI, 2005, p. 30)

---

<sup>11</sup> MARIANI, B. Sobre um percurso de análise do discurso jornalístico: a Revolução de 30. In: INDURSKY, Freda & FERREIRA, Maria Cristina Leandro (org.). *Os múltiplos territórios da Análise do Discurso*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 1999.

Os sentidos criados a partir desse diálogo – entre textos, entre o que é dito e o que não é dito, entre o modo foi dito e o modo como poderia ter sido dito – enriquecem os próprios dizeres, mantendo vivas vozes de outros tempos e outros lugares e influenciando o que é dito aqui e agora: “O fato de que há um já-dito que sustenta a possibilidade mesma de todo dizer é fundamental para se compreender o funcionamento do discurso, sua relação com os sujeitos e com a ideologia” (ORLANDI, 2005, p. 32).

O modo como dizemos as coisas – inclusas aí as estratégias discursivas de que podemos nos valer, em especial a intertextualidade, temática deste estudo – não é transparente e exerce influência no processo de interpretação desses dizeres. Conseqüentemente, são também influenciados os discursos que se formarão a partir deste movimento de interpretação – discursos estes que, por sua vez, constituirão a memória discursiva de discursos futuros. Trata-se, em suma, de uma relação contínua que se mantém através dos tempos, comprovando a afirmação prejacente de que todo discurso se forma a partir de outros, de que os textos formam uma rede em que cada um constitui-se a partir de outros.

### **3.2 Método**

O presente trabalho propõe-se a estudar o funcionamento da intertextualidade em narrativas jornalísticas, a fim de entender o processo de construção de sentidos desencadeado pelo uso deste recurso linguístico. O estudo tem como objetivo compreender como a invocação, em um texto, de textos outros, seja por meio de referências explícitas ou implícitas, pode modificar os sentidos, remodelando-os e criando outros novos.

A partir do objeto de estudo escolhido – a coluna de Bernardo Carvalho no Blog do IMS –, adotamos como metodologia, em paralelo à pesquisa bibliográfica exploratória, a Análise de Discurso francesa, corrente teórica que define o discurso como efeito de sentidos entre sujeitos/locutores. De acordo com essa perspectiva, o ato comunicacional entre locutor e interlocutor, mais do que mera transmissão de mensagens, envolve uma troca de sentidos, sentidos estes que se modificam conforme são enunciados pelo locutor e percebidos pelo interlocutor.

A escolha da Análise do Discurso como procedimento metodológico se deu em virtude, principalmente, do fato de trabalhar o texto a partir de suas condições de produção, procurando compreender os efeitos de sentido construídos nesse processo. A partir disso, a

análise é feita sob a luz das concepções de discurso e funcionamento da linguagem (ORLANDI 1996; 2005), a fim de compreender como se dá a atuação da intertextualidade no processo de construção de narrativas jornalísticas.

As referências intertextuais em um texto criam diferentes efeitos de sentido a partir das associações feitas pelo leitor em um processo de “acionamento” da memória. Ao depararmos com determinada referência invocada pelo autor, buscamos, na memória, o conhecimento acerca da mesma referência. A fim de compreender como a memória é ativada pela intertextualidade por meio desses conhecimentos compartilhados, e como esse processo cria efeitos de sentido, utilizamos a análise discursiva.

Esses sentidos não se encontram presos ao texto nem ao sujeito que lê: resultam da interação entre os dois (MARIANI<sup>12</sup> apud BENETTI, 2007). Assim sendo, a Análise do Discurso mostra-se eficaz como método de pesquisa, uma vez que parte da ideia de construir um dispositivo de interpretação:

Este dispositivo tem como característica colocar o dito em relação ao não dito, o que o sujeito diz em um lugar com o que é dito em outro lugar, o que é dito de um modo com o que é dito de outro modo, procurando ouvir, naquilo que o sujeito diz, aquilo que ele não diz mas que constitui igualmente os sentidos de suas palavras. (ORLANDI, 2005, p. 59)

O não-dito de que fala Orlandi pode ser entendido como o já-dito antes, em outro lugar, e que é então invocado pelo autor – o que já foi dito e “esquecido” e é recuperado para construir novos dizeres. Esses já-ditos estão presentes nas alusões e referências, que configuram duas das principais formas que a intertextualidade pode assumir, e interferem tanto na construção de sentidos quanto na interpretação do texto.

Ao falar, fazemos escolhas – se dizemos A, deixamos de dizer B –, e o modo como falamos influencia diretamente os sentidos que transmitimos. A Análise do Discurso trabalha com a língua exatamente neste aspecto: enquanto trabalho simbólico. Utilizando a Análise de Discurso como procedimento metodológico, procuramos compreender como um objeto simbólico – no caso, os textos de Bernardo Carvalho – produz sentidos e como esse objeto encontra-se investido de significância. “Essa compreensão, por sua vez, implica explicitar como o texto organiza os gestos de interpretação que relacionam sujeito e sentido. Produzem-se assim novas práticas de leitura” (ORLANDI, 2005, p. 26).

---

<sup>12</sup> MARIANI, B. Sobre um percurso de análise do discurso jornalístico: a Revolução de 30. In: INDURSKY, Freda & FERREIRA, Maria Cristina Leandro (org.). *Os múltiplos territórios da Análise do Discurso*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 1999.

Estabelecidas essas bases, o trabalho realizado na análise consiste em mostrar como os elementos intertextuais em um texto podem significar diferentemente e criar efeitos de sentido diversos de acordo com seu contexto de produção. Para tanto, as situações de intertextualidade nos textos que compõem o corpus serão divididas em categorias e posteriormente analisadas, visando à compreensão dos diferentes sentidos criados em cada uma.

Assim, utilizando a Análise do Discurso como método – e tomando como base o fato de que as referências intertextuais modificam a estrutura discursiva e constroem diferentes efeitos de sentido –, este trabalho busca desenvolver uma análise aprofundada a respeito do funcionamento da intertextualidade na construção narrativa.

### **3.2.1 Corpus**

O processo de análise, sabe-se, começa pela configuração do corpus, uma vez que o próprio corpus, em um movimento inicial, configura uma decisão a respeito das propriedades discursivas que serão posteriormente analisadas (ORLANDI, 2005). Dado o objetivo do trabalho – compreender o modo como a intertextualidade opera na construção de sentidos em narrativas de cunho jornalístico –, o corpus precisava atender dois requisitos básicos: o primeiro deles, pertencer ao gênero jornalístico; o segundo, valer-se da intertextualidade na construção da narrativa.

Assim, para compor o corpus de análise desta pesquisa, foram selecionados os textos publicados por Bernardo Carvalho em sua coluna no Blog do IMS entre junho de 2014 e março de 2015. Neste período, Bernardo Carvalho publicou 18 textos, 17 dos quais apresentam elementos intertextuais. Nesse conjunto, encontram-se crônicas, críticas e textos de opinião a respeito de acontecimentos que se deram no período, como os ataques ao jornal satírico francês Charlie Hebdo e a ascensão do Estado Islâmico.

O período escolhido compreende dez meses da coluna de Carvalho, desde seu lançamento, em junho de 2014, até o momento de início desta pesquisa (março de 2015). Os textos, publicados quinzenalmente, formam um quadro de análise rico e abrangente, com múltiplos exemplos do uso da intertextualidade na composição da narrativa. A tabela a seguir traz a relação completa do corpus:

Tabela 1 - Corpus da pesquisa

<b>Título</b>	<b>Data</b>	<b>Assunto</b>
O livro das contradições	04/03/2015	Estado Islâmico
Epitáfio	11/02/2015	Crítica – Birdman
O ovo da serpente	28/01/2015	Aby Warburg, esquizofrenia
Guerrilha de ideias	14/01/2015	Charlie Hebdo, política, islamofobia
Um homem se retira	17/12/2014	Mark Strand, poesia
Preto não entra	03/12/2014	Crônica – preconceito
Militância	19/11/2014	Crônica – preconceito, homossexualidade
A mesma água que mata a sede é a que mata	22/10/2014	Pasolini, língua, linguagem
O espectador furioso	08/10/2014	Crítica – teatro
Abrir os olhos no escuro	25/09/2014	Literatura, melancolia
Sexo, religião e política	10/09/2014	Bataille, literatura
Rio-São Paulo	27/08/2014	Crônica – voos, consumo
Dramaturgia do invisível	30/07/2014	Kleist, teatro, literatura
A violência reduzida a espasmo	16/07/2014	Teatro, Israel, violência
Ame-o ou deixe-o	01/07/2014	Brasil, Riad Sattouf, Sorj Chalandon
Os mortos vivos	17/06/2014	Michaël Borremans, pintura, surrealismo
Confissões de um autor paranoico	11/06/2014	Crônica – teatro, crise financeira

Considerando os 17 textos que apresentam referências intertextuais, temos um total de 113 situações em que o autor recorre a alguma das formas de intertextualidade para construir a narrativa. Esses 113 casos, como mostrará análise, foram divididos em sete categorias para melhor elucidar de que modo se dá esse uso. São elas: citações diretas, referências, alusões, hiperlink, ironia, referências intratextuais e ditos populares.

Lançando mão desses recursos, os textos analisados demonstram como a intertextualidade pode ser usada na construção de sentidos. É possível perceber como o emprego de uma ou outra forma intertextual é feito a partir de uma escolha, com um objetivo específico e como vai, em seguida, nortear os efeitos de sentido que serão formados. Formas explícitas de intertextualidade, como as referências e citações diretas, são aplicadas pelo autor para fundamentar a narrativa, conferindo-lhe a comprovação de veracidade de que necessita para se sustentar perante o leitor. Formas implícitas, por sua vez, como as alusões e ironias,

partem do pressuposto de que o leitor compartilha desse conhecimento e podem ser utilizadas para enriquecer o texto do ponto de vista estilístico e cultural.

A análise do uso da intertextualidade nos textos de Bernardo Carvalho mostra como este recurso é capaz de atuar, no que diz respeito à narrativa, como agente criador de sentidos. No próximo capítulo, selecionamos os principais exemplos dentro de cada uma das oito categorias citadas e apresentamos a análise do funcionamento da intertextualidade na construção dos sentidos presentes nos textos de Carvalho.



## 4 ANÁLISE

A Análise de Discurso entende que a linguagem não é transparente. Por meio do discurso, que é um objeto sócio-histórico resultante da interação entre sujeito, história e linguagem, é possível observar como a língua produz sentidos por e para sujeitos. Pêcheux (1990, p. 77) aponta que “o discurso se estabelece sempre sobre um discurso prévio” e Bakhtin (1986) diz que o texto só ganha vida em contato com outro texto. A intertextualidade, pois, é o fenômeno linguístico que demonstra as duas afirmações na prática, estabelecendo o diálogo entre textos, criando efeitos de sentido e formando a uma rede inesgotável de contatos intertextuais – o mosaico de citações de que fala Kristeva.

Tendo em vista que nosso problema de pesquisa é compreender o funcionamento da intertextualidade em narrativas jornalísticas, em um primeiro movimento identificamos no texto os trechos onde se verifica a presença do fenômeno, por meio de citações, referências e alusões, entre outros formatos, como veremos a seguir. Em sequência ao processo de identificação, procuramos entender como referências intertextuais, recuperando já-ditos de outros lugares, atuam no texto e criam diferentes efeitos de sentido.

Dos 18 textos que compõem o corpus de análise, publicados por Bernardo Carvalho em sua coluna no Blog do IMS entre junho de 2014 e março de 2015, apenas um não faz uso da intertextualidade como recurso narrativo. Nos outros 17, foi possível verificar um total de 113 situações em que o autor recorre à intertextualidade como forma de gerar efeitos de sentido, estilizar ou autenticar o texto. A partir dessa análise prévia, dividimos os casos de intertextualidade em sete categorias: citações diretas, referências, alusões, hiperlink, ironia, intratextuais e ditos populares.

Neste ponto, é importante ressaltar que nem sempre os casos de intertextualidade são puros, podendo encaixar-se em mais de uma categoria e exercer mais de uma função ao mesmo tempo. Para realizar a análise, consideramos ainda os diferentes níveis de complexidade dos intertextos – referências explícitas, como as citações, são menos complexas do que as implícitas, entre as quais as alusões. A organização dá-se, assim, entre referências explícitas e implícitas e, dentro dessa divisão, segue uma ordem que vai das menos complexas para as mais complexas.

## 4.1 Intertextualidade explícita

A intertextualidade explícita ocorre quando a fonte do intertexto é citada diretamente, isto é, quando o fragmento, trecho ou frase extraído de outro texto ou outro enunciador é atribuído a seu autor ou origem. É o caso das citações, referências, resenhas e menções.

Nos textos que compõem nosso corpus de pesquisa, foram identificados três formatos de intertextualidade explícita: citações diretas, hiperlinks e referências.

### 4.1.1 Citações diretas

As citações diretas podem ser utilizadas com diferentes propósitos, a fim de obter diferentes efeitos de sentido. Podem “ilustrar uma afirmação feita, lançar uma questão a ser desenvolvida, explorar controvérsias, ironizar, explorar aspectos pitorescos, demonstrar fidelidade para com o autor evocado, fazer a ‘voz de autoridade’” (BENITES, 2002, p. 58). Entre os textos que compõem nosso corpus de pesquisa, 16 apresentam citações diretas; notamos, entretanto, a presença de duas formas distintas no emprego das citações como recurso intertextual, exercendo diferentes funções dentro do texto e criando diferentes efeitos de sentido.

As citações diretas são recursos textuais para contar uma história. Em alguns textos, Carvalho vale-se delas como forma de complementar e comprovar o que escreve, retirando-as de livros ou entrevistas; em outros, partem de pessoas comuns do cotidiano do autor, sendo utilizadas para reconstruir cenas e diálogos presentes na narrativa. Seleccionamos exemplos de quatro textos para mostrar o funcionamento deste tipo de intertextualidade e as diferentes maneiras em que pode ser empregado: “O ovo da serpente”, “O livro das contradições”, “Ame-o ou deixe-o” e “Preto não entra”.

No primeiro deles, “O ovo da serpente”, publicado em 28 de janeiro de 2015, Bernardo Carvalho conta brevemente a história do historiador da arte alemão Aby Warburg. Em abril de 1923, dois anos depois de receber alta do sanatório Bellevue, Warburg apresentou a conferência que mais tarde seria conhecida como “O Ritual da Serpente” e em cujo texto Carvalho foi buscar as citações que utiliza para construir sua narrativa. Na conferência de 1923, o alemão fala a respeito de duas tribos do território dos Pueblos, nos Estados Unidos, que, no “ritual da serpente”, dançavam com uma cobra viva na boca. Estudioso do Renascimento, Warburg acreditava, segundo nos conta Carvalho, que a cultura “consistia

basicamente em dar forma ao informe, atribuindo causas e sentidos mágicos, divinos ou naturais ao incompreensível”:

Para Warburg, havia um elemento esquizoide na origem de toda cultura, servindo para a criação de uma mediação simbólica entre as ameaças objetivas da natureza e o eu assombrado pela morte. Mais que isso, haveria um elemento de antecipação na causalidade mágica das culturas ditas “*primitivas*”, que as sociedades tecnológicas teriam calado: “*Ao vestir-se com a máscara do animal durante a dança da caça, o índio de certa forma se apropria do animal, por antecipação à captura*”. (CARVALHO, Blog do IMS, 2015, grifos nossos)

Nesse texto, Carvalho distribui as falas de Warburg entre discurso direto e indireto. Se, no primeiro caso, o efeito resultante é o de verdade, no segundo lidamos com elementos incertos, na medida em que o conteúdo citado não aparece na íntegra, mas mesclado às considerações pessoais do “novo” autor, sendo “uma interpretação de um discurso anterior, e não a sua reprodução (BENITES, 2002, p. 59).

A inserção da palavra “primitivas”, entre aspas, demonstra o funcionamento do discurso indireto. Sua presença indica que o termo foi empregado por Warburg, mas não em que condições, uma vez que aparece aqui descolada de seu contexto de origem, em meio a uma interpretação já realizada por Carvalho do texto original. Como escreve Benites (2002, p. 61), “aspear uma palavra é, simultaneamente, mencioná-la e fazer um comentário implícito, emitir um julgamento sobre o que ela representa e sobre a fonte que a utiliza”. Desse modo, a menos que tenha acesso à conferência proferida pelo estudioso alemão, o leitor não tem como saber se a colocação do adjetivo preserva o sentido com que foi utilizado originalmente.

As aspas, sinal gráfico característico das citações, indicam que essa fala pertence a outra pessoa, delimitam um dizer que está, na verdade, em outro lugar. Elas isentam o autor, que, ao colocar uma fala entre aspas, também fala: “Não fui eu quem disse isso”. Por outro lado, as citações também podem ser utilizadas como forma de comprovar ou reforçar o ponto de vista do autor. Nessa duplicidade de usos reside a ambiguidade do recurso:

(...) o locutor citado aparece, ao mesmo tempo, como o “não eu” em relação ao qual o locutor se delimita e como a autoridade que protege a asserção. Pode-se tanto dizer que “o que enuncio é verdade porque não sou eu que o digo” quanto o contrário. O enquadramento discursivo abre perspectivas de interpretação em uma ou outra direção. (BENITES, 2002, p. 58)

Em “O livro das contradições”, de 4 de março de 2015, o assunto são a violência e o avanço do Estado Islâmico, que em fevereiro havia divulgado o vídeo com a decapitação de 21 reféns. Para construir seu texto, Carvalho utiliza partes de uma entrevista concedida ao

jornal britânico *The Guardian* pelo jornalista irlandês Patrick Cockburn e também do livro escrito por ele, *The Rise of Islamic State*.

Em entrevista a David Shariatmadari, do *The Guardian*, em janeiro, por ocasião da reedição do livro, Cockburn disse o seguinte: “*Para que um ataque terrorista seja efetivo, você precisa da cumplicidade dos governos, por meio de uma reação exagerada, punindo coletivamente comunidades que são consideradas responsáveis, lançando mão de tortura, de guerras e por aí vai*”. (CARVALHO, Blog do IMS, 2015, grifo nosso)

Na sequência, Carvalho explica a citação: “O comentário vinha como ponderação sobre uma reação possível do governo francês ao atentado à redação do *Charlie Hebdo*, em Paris, do qual o jornalista, que é correspondente do *The Independent* no Oriente Médio, acabava de tomar conhecimento pela TV”. Em seguida, complementa o texto citando não a entrevista, mas trechos do livro de Cockburn:

O livro de Cockburn deixa claro o equívoco (e as contradições) da reação dos Estados Unidos ao 11 de setembro, atacando o Iraque e o Afeganistão, enquanto seus aliados no Golfo (a começar pela Arábia Saudita) financiavam o terrorismo.

*“Vinte e oito páginas do Relatório da Comissão do 11 de Setembro sobre a relação entre os terroristas e a Arábia Saudita foram cortadas e nunca publicadas, por razões de segurança nacional, apesar de Obama ter prometido fazê-lo. Em 2009, oito anos depois do 11 de setembro, em despacho revelado pelo WikiLeaks, a Secretária de Estado Hillary Clinton reclamava que doadores na Arábia Saudita constituíam a principal fonte financiadora dos grupos terroristas sunitas no mundo.”*

*“A ‘guerra contra o terror’ fracassou por não ter atacado o movimento jihadista como um todo e, sobretudo, por não ter se dirigido à Arábia Saudita e ao Paquistão, os dois países que alimentaram o jihadismo como credo e movimento”, escreve Cockburn. (CARVALHO, Blog do IMS, 2015, grifos nossos)*

Nos trechos assinalados acima, podemos visualizar o processo de construção da narrativa por meio da inserção de citações. No primeiro movimento, Carvalho utiliza uma fala de Cockburn para introduzir o assunto de que vai tratar no texto – a participação do Ocidente nas guerras de países como Afeganistão, Iraque, Líbia e Síria, e as consequências dessa intervenção. Solta, a frase do jornalista irlandês estaria descontextualizada e poderia causar confusão ao leitor, ao que Carvalho prontamente prossegue, agora com suas palavras, contextualizando a afirmação do colega.

A fala de Cockburn indica a linha de pensamento que será seguida pelo jornalista brasileiro ao longo do texto; apresentada na forma de uma citação direta, contudo, essa linha ganha respaldo a partir da voz de autoridade característica desse recurso: “(...) no discurso direto predomina a repetição, a imitação. Esta é a razão por que o discurso direto autentica os enunciados reportados. Ele dá a segurança que decorre da ilusória sensação de exatidão das

citações” (BENITES, 2002, p. 59). No segundo trecho que assinalamos, Carvalho invoca pedaços do livro de Cockburn. Elas estão ali pelo mesmo motivo: oferecer ao leitor uma comprovação do discurso apresentado por Carvalho em seu texto. Embora o deslocamento contextual possa modificar o sentido do discurso citado, Carvalho vale-se das citações não para subvertê-las, mas para respaldar seus próprios dizeres; são utilizadas para completar o que é dito e como provas de que o discurso é verdadeiro.

Em ambos os textos apresentados, o uso das citações demonstra uma operação que põe em contato dois acontecimentos linguísticos (BENITES, 2002): a inserção, em um discurso, de trechos de outro, conferindo-lhe um novo modo de funcionamento. A presença dos intertextos, sob a forma de citações, põe os textos de Carvalho diretamente em diálogo com outros distantes no tempo e no espaço: no primeiro caso, com palavras proferidas quase cem anos antes, e no segundo, com dizeres de alguém em outro país. As citações utilizadas, ao atuarem dentro de um novo discurso, adquirem outros sentidos, em consonância àqueles que estão complementando, e exemplificam o que também diz Barthes (2004, p. 68): “Sabemos que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único (...), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações”.

Como vimos, as citações diretas são um recurso textual que põe em contato dois acontecimentos linguísticos – um discurso é inserido dentro de outro a fim de produzir determinados efeitos de sentido. Na medida em que inserem na narrativa dizeres de outras fontes, as citações atuam como uma voz de autoridade, confirmando o que está sendo dito pelo autor. Em nosso trabalho de análise percebemos que, em paralelo ao recurso da autoridade, as citações também podem ser empregadas como forma de reconstruir diálogos e cenas julgados importantes para a construção da narrativa. Nos textos de Bernardo Carvalho, essa segunda maneira de empregar as citações aparece, em particular, nas crônicas.

As crônicas, como já falamos, caracterizam-se por unir as linguagens jornalística e literária, valendo-se de artifícios dos dois campos para se construir como narrativa. Temos, desse modo, textos que são informativos e, ao mesmo tempo, pessoais, na medida em que revelam, sutilmente ou não, juízos de valor emitidos por seu autor.

Nosso primeiro exemplo está em “Ame-o ou deixe-o”, texto publicado em 1º de julho de 2014. A crônica conta a experiência de Carvalho em um festival literário na França, do qual participou como palestrante de uma mesa-redonda, ao lado de um escritor e de um jornalista franceses e do quadrinista franco-sírio Riad Sattouf. O episódio serve como gancho

para Carvalho abordar as diferentes nuances na relação de um indivíduo com seu país de origem, valendo-se, para isso, da inserção de várias falas de seus colegas de mesa:

*“Você não gosta da Bretanha?”*, o árabe do futuro rebateu, forçando um tom de indignação que na mesma hora me fez entender que eu não estava diante de um idiota. Durante a mesa-redonda, quando o escritor francês se mostrou realmente indignado, como se eu o tivesse ofendido pessoalmente ao criticar a precariedade do saneamento básico das cidades brasileiras (*“Não sei se entendi direito, mas, pelo que você está dizendo, você não gosta do Brasil?”*), Riad se adiantou e tomou a palavra, antes que eu pudesse me defender: *“Isso não é nada. Ele também não gosta da Bretanha!”*. (CARVALHO, Blog do IMS, 2014, grifos nossos)

De volta ao país natal, ao enfrentar a burocracia brasileira, Carvalho oferece uma explicação para seus sentimentos dúbios em relação à pátria:

Em compensação, enquanto examinava o novo pedido com uma lupa, o funcionário me assegurou: *“Isto aqui vai dar problema”*. *“Por quê?”* *“Por que o formulário devia ter sido impresso na frente e no verso da mesma folha e não em duas folhas.”* *“Mas você vai escanear o processo! O processo é digital. Tanto faz se o formulário foi impresso em frente e verso ou não, porque vai aparecer em folhas separadas de qualquer jeito, no mesmo arquivo eletrônico.”* *“Então, vou escrever aqui que você imprimiu em duas folhas em vez de frente e verso”*, o funcionário insistiu. *“Pra quê?”* *“Para eles saberem que o processo está irregular e tomarem as providências que acharem necessárias.”* Afinal, se podemos dificultar a vida das pessoas, para que facilitar? Depois de três horas de fila e dois meses de espera por um documento que poderia ser dado automaticamente, contra a apresentação do número do CPF, saio da Receita pronto para dar um tapa na cara da namoradinha do escritor francês, se algum dia a encontrar. (CARVALHO, Blog do IMS, 2014, grifos nossos)

A inserção das falas ou, como no segundo caso, a reprodução de um diálogo inteiro exerce a função de conferir veridicidade à narrativa. Trata-se, acima de tudo, de uma escolha. Da mesma maneira que ocorre com toda a estrutura discursiva do texto, as citações utilizadas não aparecem por acaso; são resultantes de uma escolha discursiva e estão ali para reiterar e comprovar o que é dito pelo autor do texto, exercendo a voz de autoridade de que fala Benites (2002).

Na segunda crônica que selecionamos, “Preto não entra”, publicada em 3 de dezembro de 2014, Carvalho narra um caso de racismo em uma festa de aniversário de uma criança, em uma praça dos Jardins, em São Paulo. Em determinado momento, a cadela de um dos convidados ataca o cachorro – de pelagem preta – de outra convidada. Aqui, da mesma forma, Carvalho reproduz as falas de seu interlocutor na íntegra:

O cachorro tentava entender e se defender como podia da violência do ataque. Quando a dona da cadelinha enfim se adiantou para apartar a briga, como se tudo aquilo fosse a coisa mais natural do mundo, o marido, já com a caipirinha na mão,

virou-se pra mim e disse, com um sorriso maroto de cumplicidade: “*Basta preto querer entrar na festa*”. Como eu demorei a entender, ele repetiu, para não haver dúvida: “*Ela não deixa preto entrar na festa*”. (CARVALHO, Blog do IMS, 2014, grifos nossos)

A reconstituição de acontecimentos e diálogos, por meio da transcrição das falas dos personagens que participaram das situações descritas, dá ao leitor a impressão de estar presente na cena, de ver os fatos como de fato aconteceram. A opção pelo discurso direto não é meramente estilística. Carvalho opta pelo discurso direto porque ele gera esse efeito.

Escrever “João disse que o dia está bonito” ou, de outro modo, apenas inserir a fala de João, “O dia está bonito”, tal como foi dita, configura uma escolha discursiva que deve ser feita levando em consideração o efeito pretendido. Se, na primeira opção, temos uma afirmação a respeito de João, no segundo caso o espaço de fala é cedido a ele, ainda que de acordo com as delimitações do autor. O discurso indireto, assim, indica uma interpretação, na medida em que faz uma reconstrução não das palavras ditas, mas do conteúdo. Enquanto o discurso direto, por outro lado, reproduz os dizeres da forma como foram proferidos, e é por isso que opera como mecanismo de autenticação aos enunciados reportados: “Essa impressão é suscitada pela presença de particularidades expressivas que seriam correspondentes a uma instância enunciativa preliminar e à configuração de uma situação de comunicação diferenciada da que vigora para o texto em curso” (BENITES, 2002, p. 60).

Analisando as duas crônicas de Carvalho, é possível perceber como o emprego das citações, por meio do discurso direto, produz o efeito de veracidade pretendido pelo autor. Sabemos, a partir de Benites (2002, p. 60), que o uso do discurso direto não implica necessariamente “uma correspondência literal, termo a termo”. No entanto, ao fazer falar um outro, mesmo que as falas apresentadas não correspondam literalmente ao momento em que foram ditas, o que o autor busca é conferir veracidade à narrativa e, assim, aproximar o leitor de seus relatos.

As escolhas feitas por Carvalho, neste intuito, fazem-se visíveis pelos momentos em que são postas as citações e pela forma como são empregadas. O espaço de fala, delimitado pelas aspas, indica que aquele dizer pertence a outra pessoa e, simultaneamente, deixa implícito um juízo de valor sobre o que ela representa. Nos dois textos analisados, vemos que o interlocutor fala quando e como determina o autor do texto, ocupando os espaços que lhe são cedidos, e suas falas estão ali cumprindo uma função narrativa.

As citações, uma vez que desprovidas do contexto em que foram proferidas, adquirem novos significados. Nas crônicas de Carvalho, elas vêm para ilustrar, textualmente, a história

narrada. Por se tratar de duas crônicas, gênero que permite o uso de uma linguagem mais pessoal, próxima da literária, Carvalho lança mão desses recursos, na medida em que criam, para o leitor, a sensação ilusória de participação. Ele está, em suma, contando uma história ao leitor. Estruturados em forma de relatos, os textos descrevem as situações e reproduzem os diálogos, da forma como supostamente aconteceram, com a finalidade de gerar, na leitura, um ângulo de visão que permita ao leitor sentir-se também parte dessa narrativa, na medida em que tem a ilusão de “ver” a história acontecendo enquanto a lê.

#### 4.1.2 Hiperlinks

Considerando a intertextualidade como o fenômeno do diálogo entre textos, encontramos no hipertexto uma de suas manifestações mais concretas. A hipertextualidade designa a justaposição de textos característica da internet: um texto é ligado a outro ou a outros por meio da *hiperlinkagem*. É desse modo que o fenômeno incorpora a inter-relação entre os dizeres que caracteriza a intertextualidade, o que lhe permite ser considerado como intrinsecamente intertextual.

O hipertexto, veiculado pela Internet, parece ser o aporte digital e o espaço virtual que torna mais evidente este fenômeno da linguagem: a *intertextualidade* dos dizeres humanos. A tecnologia enunciativa do hipertexto acentua a função e as vantagens da intertextualidade na construção ou até mesmo na desconstrução do sentido de um discurso *on-line*. (XAVIER, 2003, p. 287, grifo do autor)

Os hiperlinks são o gatilho que ativa o hipertexto, e sua utilização para estabelecer a relação com outros conteúdos, outros dizeres para além do que está sendo dito, permite que os leitores tenham controle sobre a estrutura da leitura, podendo interferir em sua ordem e final e estabelecendo, assim, um formato não linear de narrativa (ROBINSON, 2006). Ao utilizar o hiperlink como recurso intertextual, *linkando* outros textos em seu próprio, o autor instaura o diálogo entre textos que fundamenta a intertextualidade e gera diferentes efeitos de sentido. Podemos dizer, por isso, que a utilização do hipertexto é um ato de enunciação. Mais do que isso, um ato de enunciação digital:

(...) exige uma postura que não apenas considere aspectos como o tempo/espaço da enunciação, mas também mescle os gestos de ler e escrever herdados do texto impresso com os recursos hipermodais integrados e hibridizados em diferentes dizeres que se discursivizam, e se apresentam, na tela. (ARAÚJO; LOBO-SOUZA, 2009, p. 567)



Como referência direta a outro texto/autor, o hiperlink aponta ao leitor e o direciona, se este assim o desejar, para algo que está no texto, mas é, ao mesmo tempo, exterior a ele. É a exterioridade de que fala Benetti (2007), que não apenas repercute no texto, mas que de fato o constitui.

Em sequência ao reconhecimento do hipertexto como recurso intertextual e modo de enunciação, passa-se à análise das condições em que foi aplicado, a fim de compreender que tipo de relações e efeitos de sentido são estabelecidos. Em nosso corpus de pesquisa, identificamos apenas um caso em que o autor lança mão do hipertexto para construir sua narrativa.

Em “Epitáfio”, publicado em 11 de fevereiro de 2015, Bernardo Carvalho escreve sobre *Birdman*, filme do cineasta Alejandro Iñárritu com nove indicações ao Oscar deste ano e vencedor de quatro delas. Em um texto que mescla elementos da crônica e da crítica, Carvalho relaciona o filme do diretor mexicano a uma peça teatral e a uma exposição de arte para argumentar que o longa, na verdade, guarda semelhanças com o que se propõe a criticar – leia-se, “o mundo das celebridades, das mídias sociais, da frivolidade e da superficialidade”.

No terceiro parágrafo, ao fazer uma descrição crítica do ritmo dos personagens e do próprio filme, Carvalho utiliza o hipertexto para apontar outra crítica a respeito de *Birdman*, publicada no mesmo site, mas por outro autor:

Daí ser tão curioso que os personagens de *Birdman* sejam todos postiços. Eles correm, gritam, choram, têm crises existenciais e profissionais (sobretudo profissionais) numa velocidade histórica e num embate de falas afiadas que mais parecem ter saído de algum curso básico de retórica, ao ritmo de uma sonoplastia jazzística incessante, que por sua vez não deixa nenhum tempo morto, nenhum vazio, nenhum espaço para a reflexão (como já escreveu José Geraldo Couto neste mesmo blog). Porque se parássemos pra pensar, poderíamos perceber que *Birdman* é muito menos autêntico do que os blockbusters hollywoodianos de super-heróis que ele pretende criticar. (CARVALHO, Blog do IMS, 2015, grifo nosso)

José Geraldo Couto, crítico de cinema, jornalista e tradutor, também atua como colunista fixo no Blog do IMS, escrevendo semanalmente. O texto indicado por Carvalho é “O lugar do artista em “Birdman” e “Grandes olhos””, publicado em 30 de janeiro de 2015. Couto constrói sua crítica traçando uma relação entre os dois filmes – *Birdman*, de Iñárritu, e *Grandes olhos*, de Tim Burton – a partir de um elemento comum: embora a partir de perspectivas diferentes, em ambos os longas está embutida a discussão sobre o lugar do artista e o estatuto da arte na sociedade.

Na referência em questão, em primeiro lugar, podemos ver subentendida, mas indicada pelo tempo verbal utilizado (“já escreveu”), a informação de que o texto apontado foi escrito anteriormente. Antes mesmo de clicar, o leitor pode inferir, também, que este “anterior” não se estende por um período indeterminado no passado. Para isso, contudo, precisa estar em acordo com um dos preceitos da intertextualidade e ter ciência de que a estreia de *Birdman*, no Brasil, aconteceu em 22 de janeiro, o que o levaria a pressupor que as críticas a respeito do filme teriam sido escritas nesse período.

Bernardo Carvalho lança o hiperlink relacionando o texto de seu colega no momento de maior veemência de sua crítica, enfatizando o caráter verborrágico dos personagens e o ritmo veloz e sem lacunas que não deixa tempo nem espaço, para o espectador, de refletir a respeito do que vê. O recurso do hipertexto é utilizado para referendar a visão do autor, uma vez que a crítica escrita por Couto repete a afirmação da primeira, de que *Birdman* “não deixa nenhum espaço para reflexão”. Para os leitores que “obedeceram” ao comando e fizeram a leitura do texto de Couto, a estratégia funcionou. Encontram o autor *reafirmando* o que foi dito por Carvalho:

(...) tudo se explicita aos gritos de modo a não deixar dúvidas ou ambiguidades. Não são diálogos, são confrontos de discursos. (...) Assim como em seu longa-metragem anterior, *Beautiful*, a mão do cineasta pesa mesmo é na explicitação unívoca do discurso, que deixa ao espectador pouco espaço para pensar e construir sua própria leitura. (COUTO, Blog do IMS, 2015)

Grifamos, acima, a palavra “reafirmando” para chamar atenção ao modo como o recurso intertextual do hipertexto, no caso analisado, leva à não linearidade. Para os leitores que tiveram acesso à crítica de José Geraldo Couto enquanto liam a de Bernardo Carvalho, o primeiro reafirma o que foi dito pelo segundo, quando, na verdade, a ordem é inversa. Carvalho escreve e publica sua crítica 12 dias depois de Couto, o que, seguindo a ordem cronológica, faz dele o autor que reafirma algo já dito.

O hiperlink constrói uma nova lógica de leitura, aberta e não linear, e, como elemento intertextual, estabelece o diálogo entre textos que constituem a memória discursiva dos leitores. Vemos, no caso analisado, a atuação do já-dito que sustenta o que é dito de que fala Orlandi (2005, p. 31): “Todos esses sentidos já ditos por alguém, em algum lugar, em outros momentos, mesmo muito distantes, têm efeito sobre o que se diz agora”. A relação discursiva estabelecida no texto de Carvalho, por meio da intertextualidade presente no hiperlink, produz os efeitos de sentido que agem sobre a leitura e a percepção da narrativa; neste caso, a

comprovação do que foi dito e o estabelecimento, simultaneamente, da não linearidade da narrativa.

### 4.1.3 Referências

Zani (2003) define a intertextualidade como o processo de referência ou incorporação de um elemento discursivo a outro. O fenômeno faz-se presente quando um autor constrói determinada narrativa trazendo para dentro dela referências a outros textos, em um cruzamento de vozes. Essas vozes, a partir do momento em que passam a figurar em um novo contexto textual, ganham um novo sentido, passando a funcionar de acordo com e para o texto em que são inseridas.

Entende-se por referência os casos de intertextualidade explícita em que o autor cita outros autores ou textos sem, no entanto, explicar em que circunstâncias se dá a relação entre os dois. O leitor, assim, precisa ter o domínio dos códigos utilizados para compreender o funcionamento do intertexto. Esse processo encontra-se nitidamente ilustrado em “Um homem se retira” e “Sexo, religião e política”, textos de Bernardo Carvalho publicados respectivamente em 17 de dezembro e 10 de setembro de 2014 em sua coluna no Blog do IMS.

No primeiro, Carvalho escreve sobre a poesia do canadense Mark Strand, morto duas semanas antes da publicação do texto:

Há referências a favela e samba, ao Cristo coberto de nuvens sob raios e ao “parque de Lota” (o Aterro do Flamengo). Um poema é escrito *à maneira de Drummond*, outro é dedicado a Décio de Souza, psiquiatra de Lota e amigo do poeta. E quando falam de Minas, os versos de Strand mais parecem a *descrição de um quadro de Guignard*. (CARVALHO, Blog do IMS, 2014, grifos nossos)

Em meados dos anos 1960, conforme conta Carvalho, Strand morou durante um ano no Brasil. Dessa temporada, nasceram alguns poemas, que foram reunidos mais tarde na coletânea *Reasons for moving*, de 1968. No trecho acima, o jornalista brasileiro fala sobre esses poemas lançando mão de duas referências para descrevê-los. Para compreender o que significam, porém, não basta ao leitor saber apenas que o Drummond em questão é Carlos Drummond de Andrade e que Guignard é o pintor brasileiro Alberto da Veiga Guignard.

Dizer que um poema é escrito “à maneira de Drummond” subentende uma série de significados. O leitor, aqui, para desvendar o intertexto, precisa ter a mínima noção de como são e do que falam os poemas de Drummond. Precisa saber, por exemplo, que Drummond é

mineiro e que dedicou um espaço significativo de sua obra ao estado, referindo (José, A Máquina do Mundo) ou falando diretamente sobre ele (Ser Mineiro, A Palavra Minas, Itabira, Confidência do Itabirano, Confissões de Minas). A poesia de Drummond é marcada pela individualidade do poeta, pela simplicidade, por retratar situações cotidianas, pelos conflitos com o tempo, no embate entre passado, futuro e um presente perdido em meio aos dois. Um poema à maneira de Drummond é um poema de versos livres, escrito ao mesmo tempo com lucidez e melancolia, duas das marcas de sua poesia.

A referência a Guignard subentende ainda mais, na medida em que o leitor precisa conhecer o estilo dos quadros do pintor. Guignard ficou conhecido por retratar paisagens mineiras em suas pinturas, nas quais utilizava tonalidades claras e pinceladas miúdas. É na década de 1960, mesmo período em que Strand fez sua passagem pelo Brasil, que Guignard pinta as obras conhecidas como "paisagens imaginantes", retratando as cidades e montanhas de Minas Gerais em suspenso, em quadros em que chão e céu se misturam. Um poema que descreva uma tela de Guignard, portanto, descreve paisagens de caráter um tanto fantástico, sem caminhos ou pontos de apoio claros, mas onde tudo – construções, montanhas, nuvens, chão – aparece em suspensão, como parte de um cenário sem fronteiras definidas.

Em “Sexo, religião e política”, temos um texto sobre as ficções do francês Georges Bataille. Mais especificamente, sobre o que elas representam, na visão de Carvalho, para a literatura contemporânea, que, ele considera, atingiu o “apogeu da domesticação narcisista e profissional”. O jornalista discorre sobre os elementos que qualificam a literatura de Bataille – a intensidade, o erotismo – e que a colocaram em uma posição independente das regras do realismo:

*A diferença entre Bataille e os surrealistas vem da sua recusa a se deixar circunscrever ao âmbito “literário” do romance, do imaginário e do sonho. Sob influência de Sade, a associação entre erotismo e morte (a correspondência entre a impessoalidade da orgia e o anonimato da morte, por exemplo) pôs Bataille em rota de colisão com os surrealistas. (CARVALHO, Blog do IMS, 2014, grifos nossos)*

O surrealismo, como corrente literária, teve origem na França, no início do século XX, período em que começavam a ganhar força as vanguardas modernistas. Sob forte influência das concepções freudianas, o movimento surrealista enfatizava o papel desempenhado pelo inconsciente no processo de criação: “Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão”<sup>13</sup>. Apesar de pregar a insubordinação à consciência moral e à preocupação estética, características também da obra de Bataille, as produções surrealistas

<sup>13</sup> BRETON, André. Manifesto Surrealista (1924). Disponível em: <http://www.culturabrasil.org/zip/breton.pdf>

ainda são situadas dentro do "âmbito literário" de que fala Carvalho. Bataille, em contrapartida, realiza uma literatura de transgressão que ultrapassa os limites surrealistas, na medida em que passa a trabalhar a relação entre erotismo e morte e o conceito de sacrifício humano: em Bataille, o erotismo não está vinculado ao prazer sexual, mas à morte. A "influência de Sade" explica-se pelo caráter da produção literária deste último: o Sade da citação é Donatien Alphonse François de Sade, mais conhecido como Marquês de Sade, escritor francês que, em suas obras, trabalhou como prazer advindo da dor. Do nome de Sade vem o termo sadismo, que define o sentimento de prazer sexual com a dor física ou moral de outra pessoa. Contemporâneo de Bataille e da geração surrealista, Sade é autor de uma literatura fortemente erótica, marcada pela violência física e pelas orgias sexuais, como o famoso "120 dias de Sodoma".

Todas essas informações, expostas aqui de forma resumida, aparecem subentendidas por poucas palavras no texto de Carvalho. É este o jogo textual desempenhado pela intertextualidade através das referências: remeter a outros textos e dizeres, de outros lugares e períodos históricos, e trazê-los para dentro da narrativa em questão de forma sutil, oferecendo ao leitor a chave de que necessita para acessá-los, se for de seu interesse ou necessidade.

No caso das duas produções de Carvalho, sem o domínio desses conhecimentos, o leitor ainda é capaz de entender o texto, mas não em sua plenitude. Pode entender que Mark Strand escreveu um poema "à maneira de Drummond" e que Bataille foi influenciado por Sade e entrou em "rota de colisão com os surrealistas", mas, sem o texto-fonte em sua memória discursiva, não é capaz de depreender o que tais referências significam.

A inter-relação entre os dizeres é uma condição de existência de qualquer texto ou discurso, já que nada surge do nada. Assim, todo discurso remete a outros anteriores, alude a já-ditos escritos e textualizados em celulose, que formam uma espécie de "memória discursiva", da qual todos os autores têm necessariamente que lançar mão, a fim de conferirem aos seus próprios discursos racionalidade e sentido. (XAVIER, 2003, p. 285)

É uma via de mão dupla: o texto permite a leitura dos intertextos que, por sua vez, permitem a leitura do texto em tudo o que este abrange. A intertextualidade, assim, opera no entrecruzamento entre o que está sendo dito e o que já foi dito e, dessa forma, conduz os dizeres através do tempo:

É, portanto, na trama do que se perde e do que se recupera, na alternância de esquecimento e memória do que se lê que se organiza a continuidade literária, tal como ela se manifesta em cada texto. A intertextualidade, ao operacionalizar-se,

possibilita que se recomponham os fios internos dessa vasta continuidade em seus prolongamentos e rupturas. (CARVALHAL, 2003, p. 75)

## 4.2 Intertextualidade implícita

“Tem-se a intertextualidade implícita quando se introduz, no próprio texto, intertexto alheio, sem qualquer menção explícita da fonte, com o objetivo quer de seguir-lhe a orientação argumentativa quer de contraditá-lo” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 30). Mais complexas do que os casos de intertextualidade explícita, as referências implícitas não indicam, diretamente, a origem do intertexto, cabendo ao leitor reconhecer sua presença “pela ativação do texto-fonte em sua memória discursiva” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 31). Entre os casos de intertextualidade implícita, podem ser citadas as alusões, expressões ou ditos populares, apropriações e paráfrases.

Em nossa análise, identificamos quatro formatos de intertextualidade implícita nos textos que fazem parte do corpus: alusões, ditos populares, ironia e o que denominamos “referências intratextuais”, quando partes de um texto fazem referência a elementos dentro do próprio texto sem, no entanto, especificá-los.

### 4.2.1 Ditos populares

Geralmente sem autoria definida, os ditos populares nascem dentro da tradição oral de uma dada sociedade e, ao mesmo tempo, dão forma a essa mesma tradição, carregando em sua estrutura marcas da coletividade em que estão inseridos. Seu papel é o mesmo dentro de qualquer contexto geocultural: transmitir, de geração para geração, os saberes compartilhados por essa dada sociedade, construindo sua tradição e, ao mesmo tempo, recriando-a.

A trajetória percorrida por essas expressões, assumindo que na maior parte dos casos são transmitidas oralmente, configura um diálogo entre discursos, em um jogo de dizeres e esquecimentos próprio da interdiscursividade: “Temos a ilusão de ser a origem do que dizemos quando, na realidade, retomamos sentidos preexistentes” (ORLANDI, 2005, p. 35). Os dizeres e sentidos que propagamos, portanto, não se originam em nós. Ao enunciá-los, apropriamo-nos de algo que já foi dito, esquecido e reafirmado, tornando-se parte da memória discursiva coletiva. É dessa forma que os ditos populares fazem e transmitem sentido:

Para que minhas palavras tenham sentido é preciso que já façam sentido. E isto é efeito do interdiscurso: é preciso que o que foi dito por um sujeito específico, em um

momento particular, se apague na memória para que, passando para o “anonimato”, possa fazer sentido em “minhas” palavras. (ORLANDI, 2005, p. 33)

Essas observações mostram como os ditos e expressões populares valem-se do esquecimento para fazer sentido enquanto discurso. Quando alguém diz, por exemplo, que “águas passadas não movem moinhos”, está tomando para si palavras que já foram ditas – e repetidas – inúmeras vezes na história até entrar para o anonimato de que fala Orlandi e, assim, tornar-se parte de uma memória discursiva coletiva que permite que essa expressão “faça sentido” para o interlocutor.

Quando materializadas em texto, as expressões populares estabelecem uma interação entre o texto e a oralidade, na medida em que o primeiro incorpora traços e elementos originários da segunda para criar sentidos. Na crônica “O espectador furioso”, publicada em 8 de abril de 2014, Bernardo Carvalho lança mão desse recurso de intertextualidade ao utilizar a expressão “gato por lebre”:

O que me fez perder a cabeça, a ponto de sair da sala esbravejando, foi a sensação de impostura, de que estavam querendo me vender *gato por lebre*. A dança não era nada além da expressão da vontade de fazer alguma coisa original, mas sem que soubessem o quê, sem nenhuma originalidade, nenhum rigor e nenhum sentido, como se os seis bailarinos no palco estivessem dançando às cegas, à procura de uma ideia e de um coreógrafo, mas sem a radicalidade que um projeto assim concebido poderia ter. (CARVALHO, Blog do IMS, 2014, grifo nosso)

“Comprar gato por lebre”, expressão aplicada usualmente em situações que envolvem uma transação comercial, designa o ato de pagar por determinado bem ou serviço e receber algo de qualidade inferior à esperada. O texto de Carvalho fala sobre o sentimento por que é tomado o espectador quando assiste a uma performance ou apresentação artística e sai com a sensação de ter sido enganado, ao julgar que o espetáculo não valeu o investimento ou esforço demandados – daí o uso da expressão. O dito popular, se compreendido pelo leitor, ativa o texto-fonte em sua memória discursiva e estabelece a intertextualidade na medida em que refere a esse já-dito em outro lugar, apropriando-se dele e (neste caso) ratificando seu sentido.

Partindo da noção de que a intertextualidade estabelece relações entre diferentes vozes, que se formam a partir de outras e se misturam para formar novos discursos e sentidos, temos que “um discurso, qualquer que seja, nunca é isolado, nunca é *falado* por uma única voz, é discursado por muitas vozes geradoras de textos, discursos que intercalam-se no tempo e no espaço” (ZANI, 2003, p. 125, grifo do autor). “Gato por lebre”, no texto de Carvalho,

exemplifica esse fenômeno na prática, uma vez que remete a um dizer anônimo transmitido secularmente por inúmeras vozes.

Sabemos, por conta da afirmação de Zani, que tudo o que é dito e escrito tem origem em algo já dito ou escrito anteriormente. Um discurso, assim, pode se valer de muitos outros para construir novos sentidos. São essas observações que nos permitem depreender que as expressões ou ditos populares não são usadas em um texto apenas com finalidade estilística; são, também, recursos intertextuais. Embora tenham sido mantidos tanto a grafia quanto o sentido originais, a expressão “gato por lebre”, da forma como foi utilizada, precisa ser parte da memória discursiva do leitor para que o sentido que carrega seja compreendido. Reside aí o caráter de intertextualidade implícita, que retoma um dizer já dito em outro momento, cabendo ao leitor reconhecê-lo.

#### **4.2.2 Referências intratextuais**

A palavra intratextualidade designa, básica e resumidamente, a relação que pode haver entre partes de um mesmo texto ou entre textos de um mesmo conjunto. Há intratextualidade, por exemplo, quando um autor cita, em uma obra, outros livros que ele próprio já escreveu ou quando um texto refere a si mesmo. O já-dito, nos casos de referências intratextuais, tem origem na produção do autor que o refere, não estabelecendo relações com textos de outros autores – reside aí a diferença entre os dois vocábulos, intertextualidade e intratextualidade, e o que faz da última um dos formatos que a primeira pode assumir.

Em nosso corpus de pesquisa, a intratextualidade aparece em três momentos, quando Bernardo Carvalho alude, dentro do texto, aos títulos que deu a cada uma das produções em questão. Vamos analisar dois deles. O primeiro caso ocorre em “Abrir os olhos no escuro”, publicado em 25 de setembro de 2014. Carvalho escreve sobre a relação entre literatura e melancolia a partir dos ensaios de W. G. Sebald e citando a obra de autores como Franz Kafka, Samuel Beckett e Thomas Bernhard. O autor questiona a possibilidade de a literatura despertar algum tipo de reflexão quando vemos uma indústria editorial cada vez mais focada em apenas agradar o leitor e encerra a narrativa com a frase que nos interessa:

Mas por que, afinal, contentar-se com uma literatura cujo tão incensado realismo (um dos pré-requisitos para um alcance mais abrangente), exaltação do bem voluntarioso, das virtudes humanas e das melhores intenções, é também um exercício de cegueira? Simples: “O sono é irmão da morte; é uma velha história”, escreve Sebald. “Kafka não cessa de dizer do sono que ele é uma fraqueza constitutiva, mas também moral, o reflexo de se fazer de morto em uma espécie que,



tomada pelo pânico, assim como a maioria dos outros animais, *fecha os olhos na escuridão.*” (CARVALHO, Blog do IMS, 2014, grifo nosso)

O trecho assinalado, ao mesmo tempo em que refere o título dado ao texto – “Abrir os olhos no escuro” –, é retirado da coletânea de ensaios “A descrição da infelicidade”, de Sebald, em que este escreve sobre a produção literária melancólica de autores como Kafka e Bernhard. No mesmo excerto, aparecem juntas a citação do escritor alemão e a referência ao título do texto, configurando um caso duplo de intertextualidade. As citações diretas já foram objeto de nossa análise; atentaremos, portanto, apenas à presença da intratextualidade.

O texto de Carvalho foi escrito para rebater o comentário de um escritor norte-americano, lido por ele no blog do jornal *The New York Times*. Carvalho não revela o nome do escritor, apenas seu comentário: “Eu abandono um livro assim que percebo que o autor concorda com o niilismo do protagonista. Se você acha que o mundo é um esgoto, que a vida não faz sentido, pra quê escrever um romance que, segundo a sua própria filosofia, não tem sentido?”.

Para o jornalista brasileiro, a fala do escritor norte-americano é um exemplo do “espírito positivo americano” e “diz muito sobre a miséria do pensamento literário de um escritor em perfeita sintonia com o seu tempo” – um tempo em que a literatura parece ser feita não para despertar reflexão, mas para dar prazer ao leitor. Carvalho, então, vale-se do trabalho de Sebald para apontar o que considera uma “burrice” e argumentar que a relação estabelecida pelo autor do comentário – entre melancolia e o desejo de morrer – é falsa.

É na citação que encerra o texto, contudo, que está a chave para a crítica construída por Carvalho. Sebald cita Kafka e a maneira como este relaciona o ato de dormir – “fechar os olhos na escuridão” – com o medo da morte. Para construir essa relação, parte-se de três pressupostos: temos medo da morte, fechamos os olhos quando dormimos e dormir é como estar morto – fechar os olhos, portanto, é um sinal de medo; diante do medo, fechamos os olhos.

Carvalho apropria-se das palavras de Sebald e, para fortalecer seu argumento, inverte a frase, colocando-a no título como “abrir os olhos no escuro”. Em oposição ao que faz o escritor cujo comentário Carvalho quer contestar, ele pede ao leitor que não tenha medo do que possa ver e abra os olhos. A crítica, assim, é estabelecida nas entrelinhas. Carvalho utiliza a oposição entre fechar os olhos e não ver – não refletir – e abrir os olhos e ver – e assim poder refletir – para apontar e condenar o “medo” de uma literatura feita menos para suscitar reflexão do que para satisfazer o leitor.

O segundo caso de intratextualidade que identificamos aparece em “A mesma água que mata a sede é a que afoga”, texto de que também já falamos aqui. De forma semelhante ao exemplo anterior, a intratextualidade se dá a partir de uma das citações utilizadas por Carvalho:

É essa ambiguidade do poder, do “homem de bem” que pode ser também assassino dentro da lei, que a política escandalosa de Pasolini revela e denuncia. Porque *a mesma água que mata a sede é a que afoga*: “É como quando chove numa cidade e os buracos de esgoto estão entupidos. A água sobe, é uma água inocente, uma água de chuva, ela não tem nem a fúria do mar nem a maldade da correnteza de um rio. (...) É a mesma água da chuva celebrada por tantas poesias singelas. Mas ela sobe e te afoga”. (CARVALHO, Blog do IMS, 2014, grifo nosso)

A citação é de Pier Paolo Pasolini, na última entrevista concedida pelo cineasta antes de morrer vítima de homicídio. Pasolini, na entrevista, e Bernardo Carvalho no texto que invoca falas do primeiro falam das ambiguidades da política e dos sintomas da homogeneização de pensamento e da uniformização promovida pela televisão que faz todos desejarem as mesmas coisas e pensarem da mesma maneira.

No trecho que destacamos acima, Pasolini faz uma analogia entre a água da chuva e o exercício do poder: ambos podem tanto trazer benefícios quanto causar desgraças. A crítica direciona-se a uma forma maniqueísta de pensar e dividir o mundo também denunciada por Carvalho:

Não há nada mais fácil do que exaltar o bem e execrar o mal quando isso apenas ecoa o que todo mundo pensa. A teoria da conspiração, por exemplo, tão fértil em meios como a internet, resolve todas as contradições ao dar um sentido maniqueísta (de um lado os bons, de outro os maus) a situações nas quais os papéis são móveis. (CARVALHO, Blog do IMS, 2014)

Quando Pasolini afirma que a mesma água da chuva, “inocente”, também afoga, está atentando justamente para a o caráter ambíguo que pessoas, coisas, situações podem assumir, em oposição à dicotomia imposta pelo maniqueísmo. Carvalho toma para si a ideia lançada pelo cineasta italiano como título de seu texto de maneira a reforçar seu sentido: o que pode ser bom também pode ser ruim.

Não é possível determinar, em nenhum dos casos que trouxemos aqui, se a referência no texto aparece porque já constava no título ou se o título foi escolhido para referenciar algo que já estava no texto. A relação, contudo, estabelece um diálogo dentro do próprio texto, fazendo dele um espaço signficante, onde irrompem sentidos e possibilidades de

interpretação – o lugar do trabalho da linguagem e da produção de sentidos (ORLANDI, 2005).

Os exemplos analisados demonstram como a intertextualidade cria os jogos de sentido que vão influenciar o movimento da leitura e, em parte, determiná-lo – o leitor precisa estar atento aos sentidos subentendidos nas relações intertextuais estabelecidas para compreender o que o autor está dizendo. É desse modo que, como sugerido por Keske (2003), os textos são organizados em torno de não-ditos que contam com a atuação do leitor para serem percebidos e desvendados. Orlandi (2005, p. 38) diz que não existe sentido sem repetição. Todo dizer tem origem em outro além dele, em um já-dito em outro lugar. As referências intratextuais entre texto e título que vemos nos dois textos de Bernardo Carvalho exemplificam esse movimento; a partir delas, o autor constrói os jogos de sentido que vão, posteriormente, nortear a leitura desses mesmos textos.

### 4.2.3 Ironias

A ironia é utilizada para criar situações de ambiguidade e estabelece um jogo em que são feitas duas afirmações de uma vez, na mesma frase. Ao citar o teórico francês Alain Berrendonner, Rodolfo Vianna (2011, p. 71) explica que "a ironia é uma figura pela qual se quer fazer entender o contrário do que diz", na medida em que carrega em seu sentido, simultaneamente, duas proposições. Ao dizer de forma irônica, o enunciador está, na verdade, dizendo o oposto do que diz.

Fiorin discorre sobre o fenômeno, sob a perspectiva discursiva, apontando que o enunciador pode construir discursos de duas maneiras: havendo um acordo entre enunciado e enunciação ou, ao contrário, havendo conflitos entre as duas instâncias. É nessa segunda possibilidade que pode ocorrer a ironia:

Esses dois modos de construir o discurso impõem duas maneiras distintas de ler. No caso de um acordo entre enunciado e enunciação, o discurso x deve ser lido como x; no caso oposto, o discurso x deve ser entendido como não x. É o caso, por exemplo, da ironia, quando o enunciador diz algo que deve ser compreendido como seu contrário. (FIORIN, 2001, p. 55)

Quando empregadas textualmente – sem contar, portanto, com o recurso do tom de voz para torná-las mais evidentes –, as ironias partem do princípio de que o leitor estará atento e apto a perceber o sentido implícito que carregam. Trata-se, assim, de um tipo de intertextualidade implícita: a referência a outro texto ou autor que, sem a indicação direta de

sua origem, depende de conhecimento prévio para ser entendida. Do mesmo modo como podemos observar nas demais modalidades intertextuais, a ironia exige do leitor, para a plena compreensão dos sentidos texto, a capacidade de reconhecer a presença do intertexto: “A não apreensão do texto fonte, nesses casos, empobrece a leitura ou impossibilita a construção de sentidos próximos àqueles previstos na proposta de sentido do autor” (BENTES; CAVALCANTE; KOCH, 2008, p. 35).

A ironia caracteriza-se por estabelecer uma relação entre dois códigos: a linguagem verbal utilizada no texto – o que de fato está escrito e é lido – e o significado não verbal que carrega implicitamente, subentendido no texto e que deve ser apreendido pelo leitor para que este possa compreender os sentidos pretendidos pelo autor.

No corpus analisado por este trabalho, identificamos uma situação em que o autor realiza uma inserção irônica em sua narrativa, a fim de subentender um sentido diferente daquele explicitado pelo texto. Em “A mesma água que mata a sede é a que afoga”, de 22 de outubro de 2014, Bernardo Carvalho escreve sobre o cineasta, poeta e escritor italiano Pier Paolo Pasolini; mais especificamente, sobre a última entrevista concedida pelo cineasta, poucas horas antes de ser assassinado, em 1975. A entrevista, depois ser publicada, deu origem ao livro “Estamos todos em perigo”, com o qual o jornalista se depara na vitrine de uma livraria em Bruxelas.

Carvalho constrói seu texto permeando-o com trechos da entrevista de Pasolini, em que este discorre, entre outras temáticas, sobre política e as ambiguidades presentes no exercício do poder. A ironia aparece quando Carvalho retoma uma das falas de Pasolini para dar sequência a seu texto:

Contra o político que se apresenta como alternativa à velha política e que, na sua voracidade pelo poder, acaba fazendo o mesmo tipo de aliança que antes ele condenava, Pasolini é simples e direto: “Tenho nostalgia da gente pobre e verdadeira que lutava para derrubar o patrão sem por isso se tornar patrão”.  
É essa ambiguidade do poder, do “*homem de bem*” que pode ser também assassino dentro da lei, que a política escandalosa de Pasolini revela e denuncia.  
(CARVALHO, Blog do IMS, 2014, grifo nosso)

Carvalho vale-se de uma expressão corrente, amplamente utilizada e facilmente reconhecida – “homem de bem” –, mas a emprega de forma desdenhosa, até pejorativa, com o intuito de subentender, exatamente, o seu oposto. O uso do recurso visual das aspas é um indicativo da ironia – o que “homem de bem” está dizendo, na verdade, é que os homens tidos como “de bem” são ou podem ser os mesmos que cometem crimes políticos.

As mesmas palavras podem significar de formas diferentes, dependendo do contexto em que estão inseridas e das condições de produção desse discurso. No caso demonstrado, a escolha das palavras não só é visível como faz toda a diferença na construção do sentido pretendida pelo autor. A utilização da terminologia “de bem”, em oposição a “do bem”, supõe uma carga valorativa: enquanto “do bem” refere-se diretamente a algo oposto ao mal, “de bem” adquiriu, no contexto histórico e sociocultural vivido pelo país, uma conotação pejorativa, sendo associada ao conservadorismo. Como lembra Orlandi (2005, p. 43), “as palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam. Elas “tiram” sentido dessas posições, isto é, em relação às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem”. Ao fazer uso da expressão, portanto, ao mesmo tempo em que supõe que os leitores serão capazes de efetuar esse raciocínio e compreender a ironia presente no texto, Carvalho faz uma escolha discursiva.

Entre inúmeras possibilidades de formulação, os sujeitos dizem x e não y, significando, produzindo-se em processos de identificação que aparecem como se estivessem referidos a sentidos que ali estão, enquanto produtos da relação evidente de palavras e coisas. Mas, como dissemos, as palavras refletem sentidos e discursos já realizados, imaginados ou possíveis. É desse modo que a história se faz presente na língua. (ORLANDI, 2005, p. 67)

O leitor, diante do texto em questão, executa um trabalho duplo: precisa identificar a presença da ironia e, em sequência, o intertexto a que ela faz referência. O intertexto presente na ironia mostra-se, assim, um elemento decisivo tanto na produção quanto na percepção dos sentidos. Construído a partir de algo que já foi dito – no nosso caso, a expressão “homem de bem” –, o discurso irônico opera no sentido de levar seu leitor a seguir uma determinada direção.

A ironia pode ser aplicada visando a diferentes efeitos – satirização, humorização, subversão –, mas com um objetivo comum: persuadir. Por intermédio da ironia, a intertextualidade atua como uma estratégia para fazer crer. Na medida em que subentende o contrário do que diz verbalmente, a ironia joga com as expectativas do leitor e, ao fazer isso, desperta nele a atenção a esse outro sentido escondido no texto, por meio da ativação da memória discursiva. É dessa forma, da confluência entre esses dois eixos, “o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação)”, que os dizeres tiram seus sentidos (ORLANDI, 2005, p. 33).

#### 4.2.4 Alusões

Em uma organização hierárquica de referências intertextuais, das mais explícitas para as menos explícitas, a alusão ocupa o segundo extremo. Menos que referenciar, as alusões, como o próprio nome já indica, *aludem*. Uma alusão, assim, é uma referência implícita a algo já dito. O autor, sem indicar diretamente a fonte do intertexto, remete a outros dizeres por meio de colocações sutis, que podem ou não ser reconhecidas pelo leitor. Uma vez que não vêm acompanhadas da indicação de sua origem, de modo geral, ainda que esta não seja uma regra, as alusões fazem referência a elementos pertencentes à memória discursiva coletiva, a fim de sejam compreendidas pelo leitor. No caso das alusões, a não apreensão de seus sentidos por parte dos leitores prejudica a compreensão dos efeitos pretendidos pelo autor.

Em nosso corpus de pesquisa, encontramos alusões em quatro dos textos estudados. A fim de melhor elucidar a maneira como esse tipo de referência intertextual atua na construção de sentidos de um texto, vamos analisar exemplos encontrados em dois deles: “O livro das contradições” e “Rio-São Paulo”.

Já falamos aqui a respeito de “O livro das contradições”, de 4 de março de 2015, texto em que Bernardo Carvalho escreve sobre o avanço do Estado Islâmico a partir da entrevista do jornalista irlandês Patrick Cockburn, autor de *The Rise of Islamic State*, concedida ao jornal *The Guardian* por ocasião da reedição de seu livro. Ao especular sobre possíveis causas da violência dos membros do Estado Islâmico, que em fevereiro haviam decapitado 21 reféns, Carvalho alude a uma imagem típica dos textos religiosos islâmicos: “Só as questões sociais e as muletas ideológicas não bastam para explicar a atração da barbárie. É preciso levar em conta também o inconsciente e as pulsões sexuais. Afinal, a *promessa de um paraíso povoado de virgens* não é fortuita” (Blog do IMS, 2015, grifo nosso).

De acordo com a religião islâmica, aos homens que praticam boas ações ao longo da vida, em consonância com o que prega o Alcorão, livro sagrado do islamismo, são prometidos o paraíso e as *houris*, as virgens, seres celestiais que povoam o paraíso. Para compreender a afirmação de Carvalho, entretanto, é preciso ir mais a fundo nos preceitos do islamismo. Um dos conceitos da religião islâmica é a prática da *jihad*<sup>14</sup>, termo que define o dever muçulmano de seguir e realizar a vontade de Deus: levar uma vida de virtudes e expandir o islamismo e a comunidade islâmica. Foi a segunda concepção atribuída ao vocábulo que permitiu que, com o tempo, *jihad* passasse a ser traduzida como “Guerra Santa”, a luta dos muçulmanos contra

<sup>14</sup>ESPOSITO, John L. **Jihad: holy or unholy war?** Disponível em: [www.unaoc.org/repository/Esposito\\_Jihad\\_Holy\\_Unholy.pdf](http://www.unaoc.org/repository/Esposito_Jihad_Holy_Unholy.pdf)

os inimigos do Islã. A prática, assim, poderia explicar os atos extremos promovidos pelo Estado Islâmico, corrente radical do fundamentalismo islâmico – para ter direito à promessa divina do paraíso povoado de virgens, os muçulmanos devem seguir a “vontade de Deus” e lutar contra os inimigos do Islã.

A alusão a uma das crenças da religião islâmica, desse modo, é lançada como uma possível justificativa para o que impulsionaria as ações extremas cometidas pelos membros do Estado Islâmico. O intertexto supõe que, considerando o “inconsciente”, as “pulsões sexuais” e as crenças religiosas, os jihadistas do Estado Islâmico, ao promover a violência, acreditam estar cumprindo com os deveres estabelecidos pela religião, a partir dos quais poderão garantir o acesso ao paraíso prometido por Deus.

Em “Rio-São Paulo”, publicado em 27 de agosto de 2014, tanto a alusão quanto o assunto do texto estão mais próximos do conhecimento e do cotidiano populares. A crônica descreve, com humor, a experiência de um passageiro da ponte aérea Rio-São Paulo que, durante o voo, é confrontado com constantes e incômodos anúncios comerciais. A alusão refere-se a uma das propagandas passadas durante o voo:

Como não é possível ler, o passageiro fecha o livro e os olhos, mas o que lhe vem à cabeça são só as imagens de *um ídolo da cultura popular ex-vegetariano vendendo carne de boi* e de propagandas de resorts na selva amazônica, que se alternam num ritmo frenético, como um pesadelo. (CARVALHO, Blog do IMS, grifo nosso)

O suposto ex-vegetariano é Roberto Carlos, que em fevereiro de 2014 gravou um comercial para a Friboi, marca de carnes do frigorífico JBS. Na peça publicitária referida, Roberto Carlos é questionado pelo garçom se voltou a comer carne, ao que responde “eu voltei”, início do refrão de uma de suas composições mais famosas que, então, começa a tocar. Em 2014, quando foram lançados, os comerciais para a marca ficaram famosos com o ator Tony Ramos e o bordão “É Friboi?”, que se tornou motivo de montagens humorísticas na internet e ajudou a difundir o nome da marca. Trata-se, portanto, de uma referência que pode ser facilmente reconhecida pelo leitor.

A alusão, aqui, exerce um papel mais próximo da estilização, valendo-se de um discurso já existente para estilizar o texto e enriquecer textualmente a narrativa. Carvalho poderia apenas ter citado o “comercial de Roberto Carlos para a Friboi”, em uma referência direta, mas, fazendo isso, não obteria o mesmo efeito – a narrativa perderia em estilo e, ao mesmo tempo, deixaria de instigar o leitor, que se depararia com uma referência pronta.

Benetti (2007, p. 111) diz que “a conjugação de forças que compõem o texto nem sempre é aparente”: o texto é a manifestação de um processo que começa em outro lugar – na

sociedade, na cultura, na ideologia, no imaginário –, em “decorrência de um movimento de forças que lhe é exterior”. Os dizeres em um texto estão invariavelmente relacionados a outros, e é a partir desse diálogo que se estabelece a intertextualidade. No caso das alusões, essa relação se dá forma indireta. A intertextualidade por alusão não aponta diretamente a fonte ou a origem do intertexto. Antes disso, realiza uma comunicação sutil entre os textos, utilizando-se de menções indiretas e partindo do pressuposto de que a referência ao texto-fonte esteja presente na memória discursiva do leitor.

Reputamos a alusão como uma espécie de referenciação indireta, como uma retomada implícita, uma sinalização para o coenunciador de que, pelas orientações deixadas no texto, ele deve apelar à memória para encontrar o referente não dito. Na *alusão*, não se convocam literalmente as palavras nem as entidades de um texto, porque se cogita que o coenunciador possa compreender nas entrelinhas o que o enunciador deseja sugerir-lhe sem expressar diretamente. (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 127, grifo das autoras)

Nas narrativas analisadas, temos dois exemplos clássicos da absorção e transformação de um texto em outro de que fala Kristeva (1969). Carvalho parte de discursos já existentes e os modifica – transforma-os – para que produzam sentidos em um novo espaço textual, não com a intenção de anular os anteriores, mas de reafirmá-los em um novo contexto. As palavras, então, passam a significar para além delas mesmas, demonstrando e corroborando a afirmação de Orlandi (2005, p. 42) de que “os sentidos não estão nas palavras elas mesmas. Estão aquém e além delas”.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta deste trabalho foi estudar o funcionamento da intertextualidade em narrativas jornalísticas, a fim de compreender o processo de construção de sentidos desencadeado pelo uso deste recurso linguístico e entender como a invocação de outros textos, por meio de referências explícitas ou implícitas, pode modificar os sentidos, remodelando-os e criando outros novos.

Como objeto de pesquisa, foi utilizada a coluna quinzenal assinada pelo jornalista e escritor Bernardo Carvalho no Blog do IMS. Para compor o corpus de pesquisa, selecionamos os textos publicados no período de dez meses entre junho de 2014, quando é publicado o primeiro texto da coluna, e março de 2015, momento em que este trabalho começou a ser desenvolvido, chegando ao total de 18 textos. É importante destacar também o lugar de fala do autor: por se tratar de um blog, espaço que oferece liberdade e flexibilidade narrativa aos autores, Carvalho é livre para aplicar, na construção de suas narrativas, recursos característicos da literatura e do jornalismo literário, como a intertextualidade, que é o foco deste trabalho.

No desenvolvimento da análise, em paralelo à pesquisa bibliográfica exploratória, adotamos como metodologia a Análise de Discurso francesa, corrente teórica que define o discurso como efeito de sentidos entre sujeitos. O ato comunicacional, mais do que a transmissão de mensagens, promove uma troca de sentidos que se modificam conforme são enunciados pelo locutor e percebidos pelo interlocutor. Nos estudos de análise do discurso, vemos que a linguagem não é transparente: carrega sentidos, sendo a mediação entre o homem e a realidade. As trocas realizadas, no ato de comunicação, entre locutor e interlocutor, não se restringem ao que é falado: os ditos vão além das palavras, criando efeitos de sentido entre os sujeitos e ocupando os espaços entre esses sujeitos. Em nossa análise, procuramos entender como esses efeitos são produzidos, em narrativas textuais, a partir da intertextualidade, promovendo uma reflexão sobre o caráter simbólico da linguagem.

No discurso jornalístico, que nos diz respeito mais diretamente, tanto o processo de dizer quanto o de interpretar envolvem a interação entre sujeitos – por ele circulam diversas vozes, o que o torna polifônico em essência, simultaneamente efeito e produtor de sentidos. Para se manter como o espaço discursivo de relato dos fatos, o jornalismo estabelece com o público um contrato de comunicação centrado no compromisso com a verdade e sustentado pela noção de credibilidade: o público espera que os jornalistas respeitem e cumpram esse

compromisso e que as informações narradas correspondam à realidade. Tal contrato, contudo, deve ser selado e renovado constantemente, em uma relação contínua com o público. Desse modo, os relatos jornalísticos estabelecem diálogos permanentes entre os interlocutores envolvidos, fazendo do jornalismo uma atividade que promove, em suma, uma troca de sentidos entre sujeitos.

Uma das categorias em que a produção jornalística pode ser dividida é o jornalismo opinativo, dentro do qual está situada a produção de Carvalho. Além de informar, o jornalismo opinativo orienta o leitor a respeito de como assimilar e pensar o conteúdo em questão. A opinião pode ser apresentada em diferentes formatos textuais, os chamados gêneros opinativos: editorial, comentário, artigo, resenha (ou crítica), coluna, crônica e caricatura (MARQUES DE MELO, 2003). Destes, destacamos neste trabalho a coluna, a crítica e a crônica, gêneros nos quais se encaixam os textos publicados por Carvalho.

Resumidamente, a coluna designa o espaço, sempre assinado, no meio impresso ou *online*, em que um autor publica regularmente. A crítica, também chamada de resenha, designa os textos resultantes da apreciação de produtos culturais ou artísticos, escritos com o objetivo de orientar a apreciação do público leitor. As crônicas, por fim, são reconhecidas como o gênero que mescla as linguagens literária e jornalística, unindo à informação elementos valorativos que revelam a percepção pessoal do autor.

A partir da exposição dos tópicos envolvidos na temática de pesquisa, buscamos identificar, na produção de Bernardo Carvalho, como a intertextualidade, como fenômeno linguístico que estabelece o diálogo entre textos, atua na construção de sentidos em narrativas jornalísticas. Entre outros formatos, a intertextualidade pode se manifestar sob a forma de citações, referências e alusões, recuperando já-ditos de outros autores e lugares e inserindo-os em um novo contexto textual a fim de criar diferentes efeitos de sentido. Para compreender de que forma são produzidos sentidos em cada caso, em um primeiro momento, identificamos nos textos as situações em que o fenômeno se fazia presente. Em seguida, dividimos os casos de intertextualidade em sete categorias: citações diretas, referências, alusões, hiperlink, ironia, intratextuais e expressões/ditos populares.

A partir da análise dos textos de Carvalho, verificamos que a intertextualidade é utilizada de duas formas – em referências explícitas ou implícitas. No primeiro caso, temos as situações de intertextualidade em que a fonte do intertexto é citada diretamente, como acontece com as citações diretas, referências e hiperlinks. No caso da intertextualidade implícita, a origem do intertexto não é apontada pelo autor, cabendo ao leitor reconhecer sua

presença. Em nossa análise, identificamos quatro formatos de intertextualidade implícita: alusões, ditos populares, ironia e referências intratextuais.

As **citações diretas**, presentes na quase totalidade dos textos que compõem nosso corpus, são recursos textuais de que o autor lança mão para completar e, ao mesmo tempo, reforçar seu relato. Carvalho vale-se delas para complementar e comprovar o que escreve e, em outros casos, como recursos ilustrativos que ajudam a reconstruir cenas e diálogos presentes na narrativa. O discurso indireto, por meio do qual operam as citações diretas analisadas neste trabalho, caracteriza-se por autenticar os enunciados reportados, uma vez apresentam as citações do modo como foram previamente proferidas, repetindo-as. É importante assinalar, contudo, que as citações são um recurso ambíguo, podendo funcionar como forma de ratificar as afirmações feitas ou de isentar o autor, na medida em que este, ao invocar outras vozes, também afirma: “não fui eu quem disse isso”. Nos textos de Carvalho, foi possível observar que as citações são empregadas para completar e comprovar os dizeres do autor, exercendo a voz de autoridade de que fala Benites (2002). Em suas crônicas, o jornalista também lança mão das citações diretas para reproduzir os diálogos das situações descritas pela narrativa – o recurso, desse modo, gera um ângulo de visão que permite ao leitor sentir-se parte da própria narrativa, na medida em que tem a ilusão de “ver” a história acontecendo enquanto a lê.

A hipertextualidade é o fenômeno que designa a ligação de um texto a outro, na internet, a partir da *hiperlinkagem*. Os **hiperlinks**, portanto, são o gatilho que estabelece a ligação de um texto com outro ou outros, um recurso intertextual de que o autor se vale para dialogar com outros. Como referência explícita, o hiperlink permite o acesso direto à origem do hipertexto, e Carvalho lança mão desse recurso para respaldar suas afirmações, inserindo na narrativa a voz de outro autor que confirma o que está sendo dito. O hiperlink, como demonstrado pela análise, permite construir uma nova lógica de leitura, aberta e não linear, e, como elemento intertextual, estabelece o diálogo entre textos que caracteriza a própria intertextualidade.

Com as **referências**, último formato de intertextualidade explícita identificado pela análise, temos a citação de outros autores ou textos, mas não a explicação de em que circunstâncias se dá a relação entre o texto que cita e o texto que é citado. Nesses casos, o leitor precisa reconhecer as referências utilizadas pelo autor para compreender o funcionamento do intertexto. De modo geral, ao remeter a outros textos e dizeres, as referências operam subentendendo informações na narrativa de maneira sutil, oferecendo ao

leitor apenas a chave de que necessita para acessá-las. Trata-se, como já dissemos, de uma via de mão dupla: o texto permite a leitura dos intertextos e estes, por sua vez, permitem a leitura do próprio texto.

Dentro da intertextualidade implícita, o primeiro formato que analisamos são os **ditos populares**. Sem autoria definida, os ditos populares nascem dentro da tradição oral de uma dada sociedade e transmitem, de geração para geração, os saberes compartilhados dessa sociedade, ao mesmo tempo construindo e recriando sua tradição. Configuram, em suma, um diálogo entre discursos. E, quando inseridos em um texto, como observamos na análise, potencializam esse diálogo, remetendo a um dizer anônimo transmitido ao longo do tempo por inúmeras vozes. Os ditos populares retomam algo já dito e, como elementos de intertextualidade implícita, exigem que esse já dito seja parte da memória discursiva do leitor para que os sentidos que carregam sejam compreendidos.

Nas **referências intratextuais**, o já-dito tem origem na produção do autor que o refere. São os casos em que o autor fez referências não a outros textos e autores, mas a elementos dentro do próprio texto. Ao aludir, dentro do texto, ao título da produção em questão, Carvalho estabelece um diálogo dentro do próprio texto, fazendo dele o espaço de trabalho da linguagem de que fala Orlandi (2005), onde irrompem sentidos e possibilidades de interpretação. A partir das referências intratextuais, o autor constrói jogos de sentido que, posteriormente, vão nortear a leitura de seus textos.

O terceiro formato de intertextualidade implícita identificado na análise foi a **ironia**. As ironias caracterizam-se por carregar em seu sentido duas proposições: ao dizer de forma irônica, o autor está, na verdade, dizendo o oposto do que de fato disse. O recurso, assim, relaciona dois códigos: a linguagem verbal utilizada no texto – aquilo que está escrito e é lido – e o significado não verbal implícito, subentendido no texto e que depende do reconhecimento do leitor para que possa ser compreendido. No exemplo analisado por este trabalho, fica claro como as mesmas palavras podem significar de formas diferentes – o intertexto presente na ironia aparece como um elemento decisivo tanto na produção quanto na percepção dos sentidos.

As **alusões**, por fim, podem ser consideradas a forma mais implícita de intertextualidade. Quando faz uma alusão, o autor não indica diretamente a fonte do intertexto, e o leitor precisa reconhecê-las para entender o que significam. No caso das alusões, a não apreensão de seus sentidos por parte dos leitores prejudica a compreensão dos efeitos pretendidos pelo autor. A partir da análise, pudemos observar a relação indireta

estabelecida pelas alusões entre um texto e outro. Partindo do pressuposto que o texto-fonte faça parte da memória discursiva do leitor, o autor utiliza as alusões para estilizar o texto ou inserir informações de forma sutil. Carvalho parte de discursos já existentes e os modifica para que produzam sentidos em um novo espaço textual, não com a intenção de anular os anteriores, mas de reafirmá-los em um novo contexto.

Ao analisar os diferentes formatos de intertextualidade e como produzem sentidos, este trabalho pretendeu refletir sobre como a relação com a linguagem jamais é inocente ou transparente. A linguagem e, com efeito, a intertextualidade permitem que, a partir do mesmo enunciado, sejam construídos múltiplos sentidos. Ao apropriar-se de elementos externos e reutilizá-los, invocando outras vozes no texto, o autor realiza uma reconstrução, modificando sentidos, criando novos e conferindo diferentes perspectivas ao que já foi dito. A intertextualidade, desse modo, aparece como um agente modificador e criador de sentidos, operando no entrecruzamento do que está sendo dito e o que já foi dito e, dessa forma, conduzindo os dizeres através do tempo. No que diz respeito aos estudos de discurso, portanto, o fenômeno da intertextualidade é de extrema relevância, uma vez que demonstra o conceito de comunicação como interação verbal e não-verbal, de trocas entre sujeitos. A Análise do Discurso é centrada na compreensão de como determinado objeto simbólico é dotado de significância e produz sentidos. Estudando o funcionamento da intertextualidade como mecanismo produtor de sentidos, este trabalho buscou compreender como é construída a relação entre textos e como ela está presente em nossos dizeres, determinando-os e os modificando.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Adriana Amaral; RECUERO, Raquel; MONTARDO, Sandra Portella.

**Blogs: Mapeando um objeto.** Trabalho apresentado no VI Congresso Nacional de História da Mídia, no GT História da Mídia Digital. Universidade Federal Fluminense, 13 a 16 de maio de 2008. Disponível em:

<<http://www.raquelrecuero.com/AmaralMontardoRecuero.pdf>> Acesso em: 21 abr 2015

ARAÚJO, Júlio César; LOBO-SOUZA, Ana Cristina. Considerações sobre a intertextualidade no hipertexto. **Linguagem em (Dis)curso.** Palhoça, SC, v. 9, n. 3, p. 565-583, set./dez. 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem.** 3.ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua.** São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 65-70.

BENETTI, Marcia. 2007. Análise do Discurso em jornalismo: estudo de vozes e sentidos. In: LAGO, Claudia; BENETTI, Marcia. **Metodologia de Pesquisa em Jornalismo.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p. 110-122.

\_\_\_\_\_. O jornalismo como gênero discursivo. **Revista Galáxia,** PUC-SP, São Paulo, n. 15, p. 13-28, jun. 2008.

BENITES, Sonia Aparecida Lopes. **Contando e fazendo a história:** a citação no discurso jornalístico. Bela Vista-SP: Arte & Ciência Editora; Assis-SP: Núcleo Editorial Proleitura, 2002.

BERGER, Christa. Em torno do discurso jornalístico. In: FAUSTO NETO, Antonio; PINTO, Milton. **O indivíduo e as mídias.** Rio de Janeiro: Diadorim, 1996.

BORGES, Jorge Luis. **Outras inquisições.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARVALHAL, Tania Franco. Intertextualidade: a migração de um conceito. In: CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio.** São Leopoldo-RS: Editora Unisinos, 2003, p. 69-87.

CARVALHO, Bernardo. **Epitáfio.** In: Blog do IMS. Disponível em:

<<http://www.blogdoims.com.br/ims/epitafio>>. Acesso em: 17 mai 2015

\_\_\_\_\_. **A mesma água que mata a sede é a que afoga.** In: Blog do IMS. Disponível em:

<<http://www.blogdoims.com.br/ims/a-mesma-agua-que-mata-a-sede-e-a-que-afoga>>. Acesso em: 18 mai 2015

\_\_\_\_\_. **O espectador furioso.** In: Blog do IMS. Disponível em:

<<http://www.blogdoims.com.br/ims/o-espectador-furioso>>. Acesso em: 19 mai 2015

\_\_\_\_\_. **Abrir os olhos no escuro.** In: Blog do IMS. Disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/abrir-os-olhos-no-escuro>>. Acesso em: 20 mai 2015

\_\_\_\_\_. **O livro das contradições.** In: Blog do IMS. Disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/o-livro-das-contradicoes>>. Acesso em: 21 mai 2015

\_\_\_\_\_. **O ovo da serpente.** In: Blog do IMS. Disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/o-ovo-da-serpente>>. Acesso em: 21 mai 2015

\_\_\_\_\_. **Ame-o ou deixe-o.** In: Blog do IMS. Disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/ame-o-ou-deixe-o>>. Acesso em: 23 mai 2015

\_\_\_\_\_. **Preto não entra.** In: Blog do IMS. Disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/preto-nao-entra>>. Acesso em: 23 mai 2015

\_\_\_\_\_. **Um homem se retira.** In: Blog do IMS. Disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/um-homem-se-retira>>. Acesso em: 24 mai 2015

\_\_\_\_\_. **Sexo, religião e política.** In: Blog do IMS. Disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/sexo-religiao-e-politica>>. Acesso em: 25 mai 2015

\_\_\_\_\_. **Rio-São Paulo.** In: Blog do IMS. Disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/rio-sao-paulo>>. Acesso em: 28 mai 2015

COUTO, José Geraldo. **O lugar do artista em “Birdman” e “Grandes olhos”.** In: Blog do IMS. Disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/o-lugar-do-artista-em-birdman-e-grandes-olhos>>. Acesso em: 17 mai 2015

FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso.** São Paulo: Contexto, 2001.

FOLHA DE S. PAULO. **Novo manual da redação.** São Paulo: Folha de S. Paulo, 1992.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. Contornos do jornalismo contemporâneo. In: FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **A fabricação do presente.** São Cristóvão-SE: Editora UFS, 2005, p. 164-173.

GREGOLIN, Maria do Rosario Valencise. A Análise do Discurso: conceitos e aplicações. **Alfa**, São Paulo, v.39, p.13-21, 1995.

KESKE, Ivan. Intertextualidade: a obra viva. **Ecos Revista** – Periódico da Escola de Comunicação Social da Universidade Católica de Pelotas, Pelotas-RS, v. 7, n. 2, p.69-88, jul-dez, 2003.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: Diálogos Possíveis.** São Paulo: Cortez, 2008.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise.** São Paulo: Perspectiva, 1969.

LAURINDO, Roseméri; GARCIA, Tharcyla Marreiro. A intertextualidade cinematográfica em comerciais de televisão. **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun., 2009.

MARQUES DE MELO, José. **Jornalismo opinativo**: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro. Campos do Jordão-SP: Mantiqueira, 2003.

MIGUEL, Luis Felipe. O jornalismo como sistema perito. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 11(1):197-208, maio de 1999.

ORLANDI, Eni. **A Linguagem e seu Funcionamento**: as formas do discurso. Campinas-SP: Pontes, 1996.

\_\_\_\_\_. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. Campinas-SP: Pontes, 2005.

PÊCHEUX, Michel. Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise e HAK, Tony (org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo. **Dicionário de comunicação**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2001.

ROBINSON, Susan. The mission of the j-blog: recapturing journalistic authority online. **Journalism**, SAGE Publications, Vol. 7(1), p. 65–83, 2006.

TASSIS, Nicoli Glória de. **Imprensa Brasileira: a intertextualidade entre o jornalismo e a literatura**. Revista de Estudos da Comunicação – PUCPR, Curitiba, v.8, n. 16, p. 143-154, mai-ago, 2007.

VIANNA, Rodolfo. **Jornalismo, ironia e informação**. Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, PUC-SP, 2011. Disponível em: [http://www.sapientia.pucsp.br/tde\\_arquivos/19/TDE-2012-01-09T09:41:48Z-11985/Publico/Rodolfo%20Vianna.pdf](http://www.sapientia.pucsp.br/tde_arquivos/19/TDE-2012-01-09T09:41:48Z-11985/Publico/Rodolfo%20Vianna.pdf). Acesso em: 18 mai 2015

XAVIER, Antonio Carlos. Hipertexto e Intertextualidade. **Cad.Est.Ling.**, Campinas, p. 283-290, jan./jun., 2003.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. **Em Questão – FABICO/UFRGS**, Porto Alegre, v.9, n. 1, p. 121-132, jan-jun, 2003.



## ANEXOS

### ANEXO A – O livro das contradições, 04/03/2015

Fiquei com o garfo parado no ar quando, na semana passada, uma amiga me contou que, antes de ela sair de casa, o filho de quinze anos a alertara sobre o risco de ficar repetindo por aí o que eu eventualmente lhe dissesse durante o almoço. Como assim? Sobre o quê, por exemplo? “Sobre Dubai, por exemplo”, ela respondeu. Dubai? O filho tinha lido ou sabido de coisas que eu escrevera sobre Dubai num texto sobre uma viagem ao Paquistão e temia pela reputação da mãe. Afinal, Dubai não era um lugar incrível, cheio de shopping centers?

Na mesma semana, três adolescentes inglesas da geração do filho da minha amiga, consideradas alunas exemplares, levando uma vida pacata de classe média no norte de Londres, fugiram de casa para se casar com jihadistas do Estado Islâmico na Síria, recrutadas por outra jovem que em princípio fizera o mesmo percurso e que agora faz proselitismo na internet, promovendo a miragem do papel sagrado da mulher no Islã. Fugiram para realizar o sonho do amor romântico medieval, da princesa e seu cavaleiro: servir ao guerreiro que a protege e luta em nome de Deus.

Só as questões sociais e as muletas ideológicas não bastam para explicar a atração da barbárie. É preciso levar em conta também o inconsciente e as pulsões sexuais. Afinal, a promessa de um paraíso povoado de virgens não é fortuita.

Também na semana passada, a revelação da identidade do inglês encarregado de decapitar reféns ocidentais nos vídeos divulgados pelo Exército Islâmico deixou muita gente perplexa. O rapaz é um ex-universitário londrino, nascido no Kuwait, formado em informática e também filho de uma família de classe média. É claro que o racismo ambiente deve ter colaborado para pôr em marcha, já na universidade, o processo de radicalização do futuro jihadista, mas, ao que parece, seu ódio contra o Ocidente foi nutrido sobretudo pelo tratamento que recebeu depois de ter sido preso, anos atrás, pelo serviço antiterrorista britânico.

Li durante o Carnaval o livro do premiado jornalista irlandês Patrick Cockburn sobre a ascensão do Estado Islâmico (*The Rise of Islamic State*, ed. Verso). Em entrevista a David Shariatmadari, do *The Guardian*, em janeiro, por ocasião da reedição do livro, Cockburn disse o seguinte: “Para que um ataque terrorista seja efetivo, você precisa da cumplicidade dos governos, por meio de uma reação exagerada, punindo coletivamente comunidades que são

consideradas responsáveis, lançando mão de tortura, de guerras e por aí vai”. O comentário vinha como ponderação sobre uma reação possível do governo francês ao atentado à redação do *Charlie Hebdo*, em Paris, do qual o jornalista, que é correspondente do *The Independent* no Oriente Médio, acabava de tomar conhecimento pela TV.

O livro de Cockburn deixa claro o equívoco (e as contradições) da reação dos Estados Unidos ao 11 de setembro, atacando o Iraque e o Afeganistão, enquanto seus aliados no Golfo (a começar pela Arábia Saudita) financiavam o terrorismo.

“Vinte e oito páginas do Relatório da Comissão do 11 de Setembro sobre a relação entre os terroristas e a Arábia Saudita foram cortadas e nunca publicadas, por razões de segurança nacional, apesar de Obama ter prometido fazê-lo. Em 2009, oito anos depois do 11 de setembro, em despacho revelado pelo WikiLeaks, a Secretária de Estado Hillary Clinton reclamava que doadores na Arábia Saudita constituíam a principal fonte financiadora dos grupos terroristas sunitas no mundo.”

“A ‘guerra contra o terror’ fracassou por não ter atacado o movimento jihadista como um todo e, sobretudo, por não ter se dirigido à Arábia Saudita e ao Paquistão, os dois países que alimentaram o jihadismo como credo e movimento”, escreve Cockburn.

A participação do Ocidente nas guerras do Afeganistão, do Iraque, da Líbia e da Síria nos últimos doze anos acirraram diferenças e hostilidades antes reprimidas por regimes autoritários e sanguinários, desestabilizando uma situação artificial que tinha sido mantida à força durante a Guerra Fria e afinal empurrando campos antagônicos (principalmente sunitas e xiitas) para a guerra civil. No Iraque, a formação de milícias paramilitares sunitas e xiitas foi o desdobramento natural da incompetência de um governo xiita corrupto e de um exército fraco e inepto, incapaz de defender os diversos grupos da sociedade. O Estado Islâmico nasceu ali e foi acolhido pela população sunita, por falta de opção, encurralada entre um governo que não a representa e a violência das milícias xiitas. A guerra civil na Síria foi a oportunidade que faltava para o EI ganhar suas atuais dimensões.

“Em toda guerra há uma diferença entre o que é noticiado e o que de fato ocorreu, mas durante essas quatro campanhas o mundo exterior foi submetido a equívocos até mesmo em relação à identidade dos vencedores e dos vencidos. (...) Foram os Estados Unidos, a Europa e seus aliados regionais na Turquia, na Arábia Saudita, no Catar, no Kuwait e nos Emirados Árabes Unidos que criaram as condições para a ascensão do Estado Islâmico”, escreve Cockburn.

“A Arábia Saudita é o grande centro disseminador do wahabismo, a versão setecentista e fundamentalista do Islã, que impõe a sharia, relega as mulheres a cidadãs de segunda classe e considera xiitas e sufis como não-muçulmanos a serem perseguidos tanto quanto cristãos e judeus.” É aí, nessa ideologia que muito se assemelha ao fascismo europeu dos anos 30, que a Al-Qaeda e o Estado Islâmico beberam.

Antes do 11 de setembro, apenas a Arábia Saudita, o Paquistão e os Emirados Árabes Unidos (Dubai) tinham reconhecido oficialmente o Talibã como governo do Afeganistão. Agora, apavorados com o risco de que o monstro que criaram acabe agindo também dentro de suas fronteiras, Arábia Saudita e Catar, sede da principal base aérea americana no Oriente Médio, começaram a armar e financiar uma “oposição militar moderada” contra Assad, contra o Estado Islâmico e contra outros grupos radicais.

Enquanto eu lia o livro de Cockburn, uma imagem me veio à cabeça. Em 1990, quando eu era correspondente em Paris e a primeira guerra do Golfo estava prestes a ser declarada, três jornalistas da Arábia Saudita que eu costumava encontrar nas coletivas de imprensa, ao descobrirem que eu era brasileiro, começaram a escarnecer de mim. Afinal, meu país vendia armas para Saddam Hussein e, na cabeça deles, era inconcebível haver jornalismo crítico e independente das ações do governo de seu país. Eles me apontavam como se eu fosse o aliado do mal em pessoa, enquanto eles lutavam do lado do bem, com as forças americanas. Me pergunto onde estarão meus colegas sauditas e o que estarão escrevendo a esta altura sobre a guerra na Síria e o Estado Islâmico.

### **ANEXO B – Epitáfio, 11/02/2015**

Alguns amigos me disseram que *Birdman*, de Alejandro Iñárritu, era “contra tudo isso que está aí”. *Birdman* concorre aos Oscars de melhor filme, melhor roteiro e melhor diretor, entre outros. Por “tudo isso que está aí”, meus amigos entendiam o mundo das celebridades, das mídias sociais, da frivolidade e da superficialidade. O que meus amigos não entenderam (e talvez já não tenham os instrumentos nem o repertório para entender, porque vivem nesse mundo) é que *Birdman* é “tudo isso que está aí”.

No filme, um astro de Hollywood, consagrado como super-herói de um desses blockbusters de ação, decide fazer teatro sério (na Broadway!) e adaptar o conto já clássico de Raymond Carver, "Do que estamos falando quando falamos de amor". Carver faz parte da melhor tradição do realismo americano, que tem em Tchekhov seu modelo originário, mas

que, nesse meio-tempo (e no meio disso tudo que está aí), acabou reduzida a algumas regras mercadológicas tão absolutas quanto primárias e obtusas, como a que diz que literatura só é boa quando os personagens têm credibilidade psicológica e parecem de carne e osso.

Daí ser tão curioso que os personagens de *Birdman* sejam todos postiços. Eles correm, gritam, choram, têm crises existenciais e profissionais (sobretudo profissionais) numa velocidade histérica e num embate de falas afiadas que mais parecem ter saído de algum curso básico de retórica, ao ritmo de uma sonoplastia jazzística incessante, que por sua vez não deixa nenhum tempo morto, nenhum vazio, nenhum espaço para a reflexão (como já escreveu José Geraldo Couto neste mesmo blog). Porque se parássemos pra pensar, poderíamos perceber que *Birdman* é muito menos autêntico do que os blockbusters hollywoodianos de super-heróis que ele pretende criticar.

Embora pareça estar falando de morte, ali a morte (assim como a vida) não entra, não cabe. Quando precisa afinal encará-la, Iñárritu recorre à fórmula surrada de um realismo mágico que suas origens latinas autorizam aos olhos americanos. Mas o que *Birdman* tem a contrapor aos super-heróis de Hollywood são apenas autômatos que se expressam por tiradas espertas (ou grotescas, dependendo do ponto de vista), com a frequência de quem está condenado à velocidade dos filmes de ação. Não adianta dizer que o filme é crítico a tudo o que está aí, porque no fundo, assim como os personagens, o cineasta já não consegue se diferenciar do que o cerca. Por mais desesperado que ele esteja ao se dar conta de que o verdadeiro cinema de autor está vivo e pulsante em outro lugar, e por mais que gritem e se debatam seus personagens, “Birdman” ainda é parte de tudo o que está aí, com a desvantagem da impostura, de querer passar pelo que não é. Quem estiver à procura de um filme crítico e inteligente sobre o mundo das celebridades, das mídias sociais, da frivolidade e da superficialidade tem muito mais chances de encontrá-lo em *Acima das nuvens*, de Olivier Assayas.

Poucos dias depois de ver o filme de Iñárritu, de passagem por Nova York, fui à Broadway assistir à remontagem de *Um equilíbrio delicado* (1966), de Edward Albee, na qual Lindsay Duncan, a atriz que em *Birdman* interpreta uma implacável crítica de teatro, faz o papel da irmã alcoólatra de Glenn Close. Assim como *Birdman*, a peça de Albee também se propõe a falar da morte (e do medo ancestral da morte) com ambições filosóficas, mas dentro de um conservadorismo (ajustando o chamado teatro do absurdo à Broadway) que a carece da remontagem só faz acentuar. Diferente de *Birdman* (que é aparentemente mais rápido, mais

enérgico e mais atual), mas de uma forma equivalente, é como se o próprio teatro estivesse morto, vítima de seus maneirismos e de suas convenções.

A algumas quadras dali, no Guggenheim, está em cartaz (até 3 de maio) "Silence", uma retrospectiva do artista conceitual japonês On Kawara, morto no ano passado, aos 81 anos. Em 1966, Kawara começou a pintar uma série de quadros (as "Date Paintings", também chamadas "Today Paintings") que ele só iria interromper um ano antes de sua morte. A ideia era simples e consistia em pintar uma tela por dia, representando a data da pintura em letras brancas sobre fundo monocromático. Se não conseguisse terminá-la no mesmo dia, On Kawara a destruía.

Na retrospectiva, as "TodayPaintings" ocupam em sequência cronológica toda a espiral de seis andares do museu, entre amostras de outras séries, como a dos cartões-postais enviados pelo artista em viagem a amigos e galeristas - e carimbados com a informação da hora em que ele despertara naquele dia - ou a dos telegramas com mensagens do tipo: "ainda estou vivo". Tudo na obra de On Kawara gira em torno de um vazio que é o próprio artista representado pela ausência, o que faz do Guggenheim, com seu vão central, o lugar ideal para uma retrospectiva póstuma que é também uma imensa instalação e um epitáfio.

As informações são obsessivamente coletadas e representadas (cada dia da vida do artista; a hora em que acordou naquele dia; o que leu; quem ele encontrou etc.) mas nenhuma revela nada sobre ele. As datas compõem um conjunto opaco. Tudo diz respeito ao registro da vida do artista, mas não há intimidade nem psicologia, não se sabe o que ele pensou nem o que sentiu em nenhum desses dias. Não há aparentemente nenhuma subjetividade, só a constatação objetiva de uma existência que já não é. A própria obra cria a ausência que ela deveria preencher.

O princípio das "Today Paintings" é um paradoxo: cada quadro é pintado como um esforço de guardar o dia, mas o espectador só poderá vê-lo quando o dia já tiver passado. No seu silêncio e na sua aparente tranquilidade zen, as telas são a tentativa desesperada de registrar o presente que a representação torna imediatamente passado. Elas são uma corrida contra o tempo, a impossibilidade da representação.

Nas pinturas de On Kawara, a realização da obra é o contrário da suposta intenção do artista. Mais que isso, a obra só se realiza pelo seu fracasso. É o paradoxo de uma arte que é ao mesmo tempo vida e morte e que as convenções de *Birdman* ou da remontagem de *Um equilíbrio delicado*, tentando encobrir e preencher toda falta com uma verborreia inócua, já não lhes permitem compreender.

### ANEXO C – O ovo da serpente, 28/01/2015

Sou dessas pessoas que ficam patologicamente nervosas ao falar em público mas que continuam aceitando os convites para falar em público, por algum tipo de fantasia (“desta vez, vai ser diferente”), teimosia ou esquecimento, como se não soubessem o que as espera. Só com a proximidade do evento é que elas afinal se arrependem e entram em pânico.

Como não sou especialista em dança e aceitei não sei bem por quê participar de um encontro público com um coreógrafo que mimetiza e descontextualiza os gestos da violência para criar uma dança que é ao mesmo tempo ação política, comecei a procurar textos que tratassem dos rituais miméticos nas sociedades indígenas animistas e acabei deparando com a célebre conferência de Aby Warburg sobre “O Ritual da Serpente”.

O pânico de falar em público está associado à performance e à autoimagem, à dúvida quanto à capacidade de convencimento, ou seja, à necessidade/responsabilidade de provar alguma coisa. Se isso já é um inferno para quem se considera normal (e é até segunda ordem considerado normal por seus pares), imagine um louco, internado numa clínica para loucos, a quem é dada a oportunidade de provar, por meio de uma conferência, que está curado.

Fazia dois anos que o historiador da arte Aby Warburg (1866-1929), grande especialista do Renascimento, estava internado na clínica Bellevue, em Kreuzlingen, na Suíça, quando proferiu sua conferência, em 21 de abril de 1923. O sanatório Bellevue, dirigido pelo doutor Ludwig Binswanger, colega de Jung, correspondente de Freud e futuro fundador da psicologia existencial, era considerado um retiro para os neuróticos e doentes mentais da elite europeia.

Por ali, passaram entre outros o dançarino Nijinsky, o artista expressionista Ernst Ludwig Kirchner e a feminista Bertha Pappenheim (que ficou conhecida como “Anna O.” no célebre caso de histeria analisado por Freud).

Warburg, que vinha de uma das famílias judias mais ricas da Alemanha, foi mandado para Bellevue depois de ter ameaçado matar a mulher e os filhos a tiros e de passar três anos internado numa clínica de Hamburgo, sua cidade natal. Diagnosticado como esquizofrênico maníaco-depressivo, o historiador da arte quis matar a família durante uma crise, para evitar que fossem perseguidos, trancafiados em prisões secretas, torturados e assassinados, o que retrospectivamente teria feito dele também um visionário. Em Bellevue, Warburg associava os gritos que ouvia nos corredores aos de sua mulher sob tortura. Acreditava que a família

fosse mantida em segredo na clínica, à espera de ser massacrada, e que a carne servida no jantar era a de seus filhos.

A terapia prescrita por Binswanger consistia em repouso, ópio, análise e intenso trabalho intelectual, capaz de transformar a angústia do paciente em ideias, numa correspondência direta com a própria visão antropológica de Warburg, para quem a cultura consistia basicamente em dar forma ao informe, atribuindo causas e sentidos mágicos, divinos ou naturais ao incompreensível. Para Warburg, havia um elemento esquizoide na origem de toda cultura, servindo para a criação de uma mediação simbólica entre as ameaças objetivas da natureza e o eu assombrado pela morte. Mais que isso, haveria um elemento de antecipação na causalidade mágica das culturas ditas “primitivas”, que as sociedades tecnológicas teriam calado: “Ao vestir-se com a máscara do animal durante a dança da caça, o índio de certa forma se apropria do animal, por antecipação à captura”.

Vinte e sete anos antes de sua conferência em Bellevue, Warburg tinha visitado os hopis e os zunis no território dos Pueblos, no sudoeste dos Estados Unidos, e a escolha do tema da conferência não foi casual. No ritual da serpente, os índios da região dançavam com uma cobra venenosa viva na boca. Eles mordiam a cobra e a mantinham presa entre os lábios durante a dança, evitando que ela os mordesse. Todo o ritual funcionava por analogia. A forma da serpente, em ziguezague, era associada aos raios da tempestade. A dança tinha por objetivo fazer chover. Os hopis forçavam a participação e a intervenção das serpentes. Não as matavam, não recorriam ao sacrifício. A serpente incorporada ao ritual se tornava um símbolo vivo. Ela representava um perigo natural, palpável, que o homem podia manipular e imobilizar, no lugar dos raios da tempestade, imprevisíveis, incompreensíveis e incontroláveis.

Culminando com a conferência de 1923, os esforços terapêuticos concebidos por Binswanger garantiram a alta do paciente. Mas além de provar que dominava suas faculdades mentais, a Warburg interessava atribuir um sentido cultural à loucura. Ao mostrar as correspondências entre esses rituais animistas e o paganismo originário da cultura europeia, assim como as ressonâncias desse paganismo no Renascimento, ele pretendia resgatar a relação mítica com a natureza como um elo perdido da cultura europeia, que o justificava na sua própria loucura: “Ao caráter incompreensível dos fenômenos naturais, o índio contrapõe sua vontade de compreender, transformando-se pessoalmente, tornando-se ele mesmo essa causa das coisas”. Estava falando de uma relação com o mundo, manifesta no pensamento

mágico e na esquizofrenia, que a era da técnica havia silenciado, como logo se veria, com as piores consequências.

Ao relacionar o pensamento mágico dos índios americanos com a origem pagã da Antiguidade europeia, Warburg se identificava com esse homem, ao mesmo tempo antípoda e antepassado dos seus contemporâneos europeus “que a tecnologia tornou serenos”. Discretamente, estava dizendo que a loucura tem um funcionamento simbólico, análogo ao caráter esquizoide das culturas híbridas, como a dos índios do sudoeste dos Estados Unidos, onde coexistem civilização lógica e causalidade mágica. Confrontava o índio do território dos Pueblos ao europeu da era da técnica, “que espera o acontecimento como uma necessidade orgânica ou mecânica”, mas cuja serenidade nem por isso lhe permite prever ou evitar o pior.

“A serpente é, no final das contas, um símbolo internacional que responde à questão: de onde vêm toda destruição, toda morte e todo sofrimento do mundo? (...) Ao substituir a causalidade mitológica, a causalidade tecnológica suprime o temor que o homem primitivo sentia. Mas não podemos afirmar que, ao libertá-lo da visão mitológica, ela o ajude realmente a resolver os enigmas da existência.” À serenidade de seus contemporâneos diante do caráter “impensável” da história que estava por vir, Warburg contrapunha a loucura, transformando-se pessoalmente, como o dançarino das sociedades animistas, em antecipação.

#### **ANEXO D – Guerrilha de ideias, 14/01/2015**

A primeira edição (três milhões de exemplares) do *Charlie Hebdo* depois do atentado à redação do semanário, que deixou 12 mortos na quarta-feira passada, vai às bancas hoje com um desenho de Maomé na capa, segurando um pedaço de papel onde se lê: “Je suis Charlie”. No alto, sobre o fundo verde, a frase: “Tudo está perdoado”. Não podia haver melhor representação da resiliência do espírito desse jornal satírico que muita gente que nem terrorista é gostaria de calar.

Entre as primeiras reações ao atentado ao *Charlie Hebdo*, na semana passada, duas me espantaram pela argumentação em princípio lógica e politicamente correta, mas que era impensável diante da urgência e da gravidade dos fatos. Aos poucos, a mesma argumentação foi se reproduzindo em outros textos e comentários (a maioria no mundo anglo-saxão) até se configurar em um dos lados do debate. Mas guardei o espanto diante daquelas duas primeiras manifestações: uma página do cartunista e quadrinista maltês-americano Joe Sacco, publicada



no *The Guardian*, e o comentário do escritor americano-nigeriano Teju Cole, no blog da *The New Yorker*.

Sacco questionava a “natureza” de algumas sátiras do *Charlie Hebdo*: “Embora torcer o nariz de muçulmanos pudesse ser tão permissível quanto agora acredita-se ser perigoso, para mim nunca passou de uma forma insípida de usar a caneta”. E em seguida, como provocação à sensibilidade dos (segundo ele, falsos) defensores da liberdade de expressão no Ocidente, estampava um negro caindo de uma árvore, com uma banana na mão, e um judeu narigudo, contando dinheiro sobre as “entranhas da classe operária”. E, para completar, lembrava a demissão há alguns anos do desenhista e humorista Maurice Sinet (também questionada por outros colegas de redação do *Charlie Hebdo*) por conta de uma crônica supostamente antissemita que ele tinha escrito sobre o casamento do filho de Sarkozy com a herdeira judia de uma grande fortuna.

Sacco trabalhou no Oriente Médio e conhece bem os horrores da guerra do Iraque e da ocupação israelense da Cisjordânia e da faixa de Gaza. Tem razão ao argumentar que o Ocidente reage em geral por uma lógica de dois pesos e duas medidas, mas erra ao confundir a sátira do *Charlie Hebdo* com racismo e islamofobia, dando a entender, por meio da reprodução de uma imagem das torturas de Abu Ghraib, que a barbárie da semana passada foi, em última instância, uma reação à barbárie das ações da CIA e das forças ocidentais no Oriente Médio. Sim, claro, em última instância, como a criminalidade no Brasil também é consequência de uma sociedade racista, injusta e desigual. Mas por que os terroristas franceses não atacaram alvos abertamente islamofóbicos (é o que não falta), preferindo em vez disso matar cartunistas e judeus, num ato (contra o supermercado kosher) puramente racista?

O fotógrafo e escritor Teju Cole escreve que, a despeito de uma longa história de Inquisição, perseguições, censura e caça às bruxas, quando se veem atacadas, as sociedades ocidentais recorrem à “fantasia a-histórica de uma serenidade resignada e de força moral diante da provocação”. Cole escreve que nos últimos anos o *Charlie Hebdo* “deu preferência a provocações especificamente racistas e islamofóbicas”, o que é desmentido com veemência pelo advogado do semanário, Richard Malka, que denuncia o “relativismo de má-fé”, em entrevista ao *Libération*.

Cole lembra o passado colonial da França e escreve que Voltaire, tantas vezes citado pelos franceses como o grande defensor da liberdade de expressão, era também um

antisemita convicto, como se com isso quisesse nos fazer entender que o Ocidente não é o santo que imaginávamos.

Tanto Joe Sacco como Teju Cole são nomes respeitados em suas áreas. Mas é como se se dirigissem a um público ignorante e ingênuo, que ainda acreditasse num mundo livre de contradições, dividido entre mocinhos e bandidos. Para um brasileiro que vê o imperialismo por outro ângulo e conhece a história da participação da CIA nos golpes de Estado que instauraram os regimes militares e a tortura na América Latina, ainda nos anos 60, alguma coisa soa errado na associação simplória entre as provocações libertárias do *Charlie Hebdo* e o colonialismo francês ou Abu Ghraib.

É como se Sacco e Cole atribuíssem ao Ocidente a mesma uniformidade que os islamóforos atribuem ao Islã. Por sorte, dias depois do texto de Cole, o blog da *The New Yorker* publicou um comentário do crítico Adam Gopnik, explicando a seus compatriotas que os jornalistas do *Charlie Hebdo* nada tinham que ver com os “gentis satiristas” dos cartuns americanos e que trabalhavam, ao contrário, “em uma tradição caracteristicamente francesa e feroz, forjada ao longo da guerrilha entre os republicanos, a Igreja e a monarquia, no século dezenove”. É quase ridículo ter que lembrar que essa tradição de guerrilha das ideias na qual continua trabalhando o *Charlie Hebdo* foi conquistada ao longo da história também pelos que denunciaram e combateram, no Ocidente, o racismo, o fascismo, a caça às bruxas, a censura, o antisemitismo, o imperialismo, o stalinismo e o colonialismo francês. A maior vitória dos terroristas seria nos fazer ver o mundo como eles, em duas dimensões.

#### **ANEXO E – Um homem se retira, 17/12/2014**

Não sou a pessoa certa para escrever este texto. Não entendo nada de poesia. Quer dizer, posso entender que um poema seja péssimo, sem que ninguém precise me explicar nada, ou, por razões que não entendo, posso entender que um poema seja maravilhoso, também sem a necessidade de nenhuma explicação. Mas não entendo praticamente nada entre uma coisa e outra, entre os dois extremos, entre o péssimo e o maravilhoso, que é onde se situa a maioria dos poemas escritos no mundo, muitos deles os mais decentes e honrosos.

Entendo que Mark Strand escreveu alguns poemas maravilhosos. A meu favor, um deles diz alguma coisa como: “Se um homem entende um poema,/vai ter problemas” (“If a man understands a poem,/He shall have troubles.”, em *The new poetry handbook*). Strand morreu há duas semanas, aos 80 anos, em Nova York. Recebeu o título de Poeta Laureado dos

Estados Unidos, em 1990, e o prêmio Pulitzer por *Blizzard of One*, em 1999. Em meados dos anos 1960, passou um ano no Brasil, onde conviveu com Elizabeth Bishop e Lota de Macedo Soares, entre outros. Traduziu Drummond. Publicou uma dúzia de livros que foram enfim reunidos em um único volume meses antes de sua morte (*Collected Poems*, Knopf, 2014).

Entre suas coletâneas, *Reasons for moving* (1968) é certamente a mais marcada pela temporada brasileira. Um dos poemas fala de um Rio debaixo de chuva, em 1966, e da despedida de uma cidade negra, escura, afundando na própria cova. Há referências a favela e samba, ao Cristo coberto de nuvens sob raios e ao “parque de Lota” (o Aterro do Flamengo). Um poema é escrito à maneira de Drummond, outro é dedicado a Décio de Souza, psiquiatra de Lota e amigo do poeta. E quando falam de Minas, os versos de Strand mais parecem a descrição de um quadro de Guignard. Mas é “Keeping things whole”, poema de onde saiu o título da coletânea, que mais diz sobre a potência do legado desse poeta elegante e discreto num mundo descaradamente narcisista como o nosso.

Vai aqui uma tradução apressada (para quem se interessar pelo original, o poema está na antologia publicada pela Knopf):

### **Mantendo as Coisas Plenas**

Num campo  
Sou a ausência  
de campo.  
É sempre assim.  
Onde quer  
que eu esteja  
sou o que falta.  
Quando ando  
separo o ar  
e o ar  
sempre volta  
para preencher o espaço  
onde meu corpo esteve.  
Todos temos razões  
para andar.

Eu ando  
pra manter as coisas plenas.

Por menos que eu entenda de poesia, dá para perceber que os poemas de Strand falam de extinção, do desaparecimento do eu. Há títulos como “Abrir mão de mim”, “Minha vida por outra pessoa” e “Quase invisível”. Falar da morte (ou do desaparecimento do eu) pode soar ridículo num mundo cujo narcisismo fantasmagórico resume tudo a aparecer e a reproduzir aparições do eu por todos os lados e por todos os meios possíveis (de blogs pessoais a contas de Facebook, *selfies* e Instagram). Ninguém quer desaparecer, é claro. A discrição e a elegância dos poemas de Strand, entretanto, só falam de se retirar, de se subtrair, de sumir. São formas anacrônicas, cada vez mais raras, idiossincráticas e incompreensíveis de estar no mundo e de tornar o mundo prenhe.

Strand fala de um mundo que ainda supõe a integridade, formado por homens cujapresença, por ser real, supõe também o desaparecimento. E é interessante que a integridade aí esteja associada ao desaparecimento. O eu do poema está disposto a se mover (e a desaparecer) para manter as coisas plenas (ou íntegras – outra tradução possível para “whole”). Sua ausência só o torna ainda mais presente, como prova a própria poesia de Strand. É do movimento e do apagamento que ele tira sua força e sua potência. É o contrário de um mundo de fantasmas infantilizados que, fascinados pela própria imagem e desesperados diante da perspectiva inevitável do desaparecimento, insistem em reproduzir e replicar o vazio imóvel, impotente e histérico da sua aparência.

#### **ANEXO F – Preto não entra, 03/12/2014**

Muitos anos atrás, quando um amigo francês veio a São Paulo, a primeira coisa que me perguntou, enquanto sobrevoávamos os Jardins na rota de aproximação do aeroporto de Congonhas, foi se aquele imenso quadrilátero de árvores era o parque central da cidade. “Não, é um loteamento”, respondi.

Se São Paulo fosse Nova York, como muitos paulistanos gostariam de crer, aquilo seria de fato um parque e as pessoas que vivem ali teriam que se contentar em pagar os olhos da cara para viver ao redor do parque, com a vista do parque, o que já seria bem melhor do que pagar os olhos da cara para viver com vista para o esgoto, que é o que muitas delas fazem hoje quando, por razões de segurança ou por pragmatismo (para poder enfim desfrutar de um

shopping center no térreo, no lugar da portaria, por exemplo), decidem se mudar de suas casas para condomínios às margens de um dos rios que cortam a cidade.

Um casal de amigos, moradores dos Jardins, resolveu comemorar o aniversário de um ano das filhas numa pracinha do bairro. A ideia de uma festa em praça pública não podia ser mais simpática. Me lembrou os fins de semana em Berlim, quando a velha pista de Tempelhof, o antigo aeroporto de Hitler, hoje desativado, se transforma na maior confraternização de churrasqueiros do mundo – ou se transformava. Durante muitos anos, Berlim foi uma exceção mundial, uma metrópole alternativa, ao mesmo tempo cosmopolita, pobre e acessível. Tempelhof resistiu até recentemente, mas parece que agora também a sorte dos churrasqueiros berlinenses já está ameaçada pela especulação imobiliária.

Na festa das filhas dos meus amigos, reencontrei gente simpática, que eu não via há anos, como uma antiga chefe a quem devo meus primeiros fios de cabelo branco e que se espantou ao me rever depois de tanto tempo: “Mas você está completamente grisalho!”.

Também encontrei gente que eu não conhecia e que me pareceu muito simpática à primeira vista, como um casal sexagenário que passeava com uma cadelinha Jack Russell pelo bairro e que foi atraído pelas caipirinhas servidas num balcão armado num canto da praça. Não sei se é porque essa raça de cães me faz lembrar alguém que conheci e de quem tenho boas lembranças, mas o fato é que de uns tempos pra cá comecei a cogitar em adquirir um Jack Russell. E acabei dissuadido da ideia pela recorrência de relatos que insistiam em associar o pequeno animal ao protagonista de uma versão canina de *O médico e o monstro*.

Mais uma razão para me surpreender com o fato de o casal passear sua cadelinha sem coleira pelos Jardins. Me aproximei e fui direto ao que me interessava. Perguntei se a cadelinha, aparentemente tão adorável quanto os donos, não era no fundo o demônio. “No início, sim. Destruiu a casa inteira. Mas agora se acalmou. No começo, a gente trazia ela pra cá e deixava ela correr até ficar exausta. Tá vendo? Acabou manca de tanto correr na infância”, respondeu a mulher, enquanto o marido pedia um drink ao barman.

“Mas essa raça não costuma atacar outros cachorros?”, eu insisti.

“Bobagem. São uma doçura.”

De fato, a cadelinha corria de um lado para o outro, confraternizando com todos, sem discriminação entre humanos e animais. Até aparecer um cachorro preto, também muito simpático, que tinha o dobro do tamanho da cadelinha e que passeava desavisado, na coleira, ao lado da dona. A cadelinha Jack Russell notou imediatamente o recém-chegado e se aproximou, como vinha fazendo com os outros seres vivos na praça. Mas em poucos

segundos já estava engalfinhada com o pobre cachorro, depois de ter avançado no pescoço dele com fúria assassina, latindo e rosnando, como se estivesse num teste para o filme *A profecia*.

O cachorro tentava entender e se defender como podia da violência do ataque. Quando a dona da cadelinha enfim se adiantou para apartar a briga, como se tudo aquilo fosse a coisa mais natural do mundo, o marido, já com a caipirinha na mão, virou-se pra mim e disse, com um sorriso maroto de cumplicidade: “Basta preto querer entrar na festa”. Como eu demorei a entender, ele repetiu, para não haver dúvida: “Ela não deixa preto entrar na festa”.

Eu não sabia como reagir. Decidi sair de perto. Continuo inconformado com a cara-de-pau do sujeito que conta a um estranho na rua a mesma piada que deve ser sucesso garantido entre os amigos que ele recebe no aconchego do lar. Que é que faz um sujeito supor que outro branco, por ser branco, numa festa de crianças nos Jardins (na qual havia negros entre os convidados), deve ser necessariamente racista, como ele?

O episódio aconteceu poucas semanas antes de um júri nos Estados Unidos decidir não indiciar o policial branco Darren Wilson pela morte de um jovem negro desarmado, Michael Brown, em Ferguson, Missouri, desencadeando uma série de protestos contra a discriminação racial, nas principais cidades do país.

A propósito do caso, a escritora de origem haitiana Edwidge Danticat publicou no blog da *The New Yorker* uma pequena lista com os nomes de vítimas negras da arbitrariedade policial americana dos quais ela se lembra desde que se mudou para os Estados Unidos, supondo que muitos outros nomes nunca chegaram nem chegarão à mídia ou aos seus ouvidos. Fiquei tentando me lembrar do nome de alguma vítima da discriminação racial da polícia brasileira. Em vão. E fiquei pensando se o fato de eu não me lembrar (de não saber) de nenhum nome e de nunca ter pensado nisso não me faz, mesmo a contragosto, um candidato natural a ouvinte das piadas do dono da cadelinha Jack Russell.

### **ANEXO G – Militância, 19/11/2014**

Por muito tempo, achei que a militância era uma burrice necessária. E que eu não precisava me envolver na luta, enquanto houvesse gente disposta a sujar a mão, lutando pelos meus interesses. Bastava argumentar com o óbvio, que a arte usada como panfleto, propaganda ou veículo para palavras de ordem era uma forma empobrecida de arte, para me sentir justificado.

Há um mês, em Bruxelas, uma cidade que, apesar de tranquila e provinciana em aparência, concentra os conflitos sociais, culturais e raciais mais mesquinhos dos maiores centros do mundo, por pouco não fui atacado ao reagir verbalmente às injúrias de dois rapazes árabes que me tomaram por bode expiatório das suas frustrações pessoais.

Num domingo, às nove da manhã, quando as ruas do centro estavam relativamente vazias e eu caminhava com meu companheiro para a estação central de trens, um dos rapazes começou a nos xingar em inglês. Supondo que éramos gays e que, como gays, não nos restava outra opção, ele gritava: “You gay, suck my dick!”. Ouvi uma vez, duas vezes, três vezes. E aí me irritei.

Para horror de um grupo de turistas americanos acuados na porta de um hotel, gritei de volta: “You’re wrong. I’ll fuck your ass”. Por muito pouco não gritei: “And your mother’s and your sister’s!”. Perplexos com a minha reação inesperada, os dois rapazes hesitaram por um instante antes de investir contra nós. E se não fosse por dois policiais que surgiram de repente (e cuja visão bastou para fazer os dois rapazes bater em retirada), a esta altura seria bem possível que eu ainda estivesse me recuperando em algum hospital belga.

Meu encontro com os dois árabes no centro de Bruxelas só me fez confirmar o que eu já vinha reformulando há alguns anos na minha cabeça: que a militância só parece burra por nos confrontar com um estado de coisas que supomos inconcebível, de tão primário. Ela dá uma concretude incômoda ao que tendemos a tratar como impossibilidade ou como fantasma, por comodidade, porque o problema não nos atinge diretamente. A militância nos confronta com um sentido prático e possível para lidar com o que não queremos ver, porque, se víssemos, não poderíamos ser quem achamos que somos nem continuar agindo como agimos. Ela nos confronta com a nossa autoimagem, com o nosso próprio primarismo e com a nossa própria grosseria dissimulada. É lógico que o sistema de cotas para combater o racismo e a desigualdade é, em princípio, muito primário, mas por que as mesmas pessoas educadas que se levantaram enfurecidas contra a imperfeição do sistema de cotas, como se vivessem num mundo ideal que a medida imperfeita viesse macular, nunca se manifestaram com a mesma virulência contra as desigualdades sociais?

A militância nos faz ver que vivemos num mundo onde não queremos estar, porque ele nos compromete. Isso é desagradável sobretudo porque esse mundo está sempre aquém da nossa inteligência e da nossa suposta sofisticação. Como gente inteligente e sofisticada pode conviver com tais níveis de preconceito, discriminação, desigualdade e injustiça social? Mais que isso, a militância mostra que a batalha nunca está totalmente ganha, e o exemplo da

homofobia dos dois rapazes na Bélgica, um país onde vigoram algumas das leis mais modernas e liberais do mundo no que se refere aos direitos civis, me parece muito claro. Quanto maior a visibilidade das minorias, mais necessidade haverá de protegê-las da violência, por leis aparentemente primárias que nos mostram, ao contrário do que alguns argumentam, que a simples visibilidade não é suficiente nem garantia de inserção em uma sociedade mais justa (basta ver a força surpreendente do reacionarismo católico na França, um país em princípio moderno, laico e liberal). Ao assegurar por lei os direitos das minorias, a democracia apenas garante uma sociedade melhor e mais justa para todos.

Meu médico me disse outro dia que o número de jovens homossexuais soropositivos vem crescendo de modo exponencial nos últimos anos. E que, no Brasil pelo menos, se já não há campanha pública de conscientização sobre o sexo seguro, isso se deve em grande parte às bancadas religiosas, católica e evangélica, que, ao que tudo indica, só tendem a aumentar o alcance da sua influência política. Como também já não há militância, eleitores que não se sentem diretamente concernidos pelas reivindicações e pelos problemas supostamente restritos às minorias (entre eles, muita gente que antes votava à esquerda e até mesmo gays) passaram a achar que a influência da religião na política é um mal menor, contornável e sem maiores consequências para a sociedade.

Enquanto, no ano passado, a população das grandes cidades brasileiras saía às ruas em massa contra um inimigo tão abrangente, consensual (ao menos da boca pra fora) e difuso como a corrupção, apenas algumas centenas de pessoas compareceram à manifestação convocada no centro de São Paulo para pedir a destituição do pastor Marco Feliciano do cargo de presidente da Comissão de Direitos Humanos e das Minorias da Câmara, uma meta bem mais exequível a curto prazo do que o fim da corrupção, mas que nos confrontava com a nossa própria miséria. Pedir a destituição de Feliciano era se rebaixar ao absurdo, ao reconhecimento do país que o nomeou para presidente de uma comissão de direitos humanos, era sujar as mãos com uma realidade inconcebivelmente imperfeita e atrasada. Era demasiado pequeno para as nossas ambições e para a nossa autoimagem, um golpe demasiado baixo contra a nossa inteligência e contra a nossa suposta modernidade.

#### **ANEXO H – A mesma água que mata a sede é a que afoga, 22/10/2014**

É fácil passar da esquerda à direita, achando-se original e gabando-se de independência de pensamento, quando no fundo esse movimento não é mais do que eco,



rendição à ignorância e à brutalidade ambiente; quando essa passagem faz parte de um concerto coletivo, de um acordo com o seu tempo, quando o mundo inteiro tende para o mesmo lado. Difícil é pensar sem claque. E sem correspondência. É aí que está a possibilidade de um pensamento independente de verdade, nesse escândalo sem defensores de primeira hora, nessa irrupção sem seguidores (à esquerda e à direita), nessa coragem que é ao mesmo tempo antevisão e suicídio, ato de loucura e gesto artístico. São raros os casos de pensadores desse calibre. Pasolini era um deles.

Na tarde de 1 de novembro de 1975, um sábado, poucas horas antes de ser brutalmente assassinado, Pasolini concedeu sua última entrevista, publicada uma semana depois, no “La Stampa”, e mais tarde reeditada em livro, com o título: “Estamos todos em perigo”. Eu não sabia (ou não me lembrava) da existência dessa entrevista até deparar com a tradução francesa – “L’Ultima Intervista di Pasolini”, ed. Allia, 2014 –, na semana passada, na vitrine de uma livraria de Bruxelas.

Alguns dias antes da entrevista, durante um debate, Pasolini defendera a ideia de uma “língua vulgar” contra a uniformização promovida pela televisão e por um sistema educacional a serviço do hedonismo consumista. Para ele, o sistema educacional e a televisão eram dois instrumentos do mesmo poder que faz todo mundo desejar as mesmas coisas, da mesma maneira. Era uma guerra antiga. E Pasolini recorria a um suposto “arcaísmo”, que na verdade tinha a ver apenas com a arte e a vida do presente, com uma relação sensual com a terra e com a natureza, com uma relação vital com o mundo, para libertar a língua e a cultura desse processo coletivo de normalização. Ele opunha o dialeto à escola e o desejo ao consumismo. É claro que sua presciência em termos de hedonismo consumista não podia antever nem de longe o que estava por vir.

Não há nada mais fácil do que exaltar o bem e execrar o mal quando isso apenas ecoa o que todo mundo pensa. A teoria da conspiração, por exemplo, tão fértil em meios como a internet, resolve todas as contradições ao dar um sentido maniqueísta (de um lado os bons, de outro os maus) a situações nas quais os papéis são móveis. A inteligência do pensamento político, ao contrário, não está em identificar o fascismo onde se espera encontrá-lo, mas onde ele se manifesta, nos oportunismos e nas imposturas do bem, por exemplo, sob diferentes disfarces.

“Você já viu essas marionetes que tanto provocam o riso das crianças, porque têm o corpo virado para um lado e a cabeça para o outro? (...) É como eu vejo essa trupe de intelectuais, sociólogos, especialistas e jornalistas imbuídos das melhores intenções: as coisas

acontecem de um lado e a cabeça deles está virada para o outro. Não estou dizendo que o fascismo não existe. Estou dizendo: parem de me falar do mar, porque estamos na montanha.”

Contra o político que se apresenta como alternativa à velha política e que, na sua voracidade pelo poder, acaba fazendo o mesmo tipo de aliança que antes ele condenava, Pasolini é simples e direto: “Tenho nostalgia da gente pobre e verdadeira que lutava para derrubar o patrão sem por isso se tornar patrão”.

É essa ambiguidade do poder, do “homem de bem” que pode ser também assassino dentro da lei, que a política escandalosa de Pasolini revela e denuncia. Porque a mesma água que mata a sede é a que afoga: “É como quando chove numa cidade e os buracos de esgoto estão entupidos. A água sobe, é uma água inocente, uma água de chuva, ela não tem nem a fúria do mar nem a maldade da correnteza de um rio. (...) É a mesma água da chuva celebrada por tantas poesias singelas. Mas ela sobe e te afoga”.

No final da entrevista, Pasolini diz a frase que acabaria lhe servindo de título: “Estamos todos em perigo”. É a deixa para o jornalista replicar com a última pergunta, que ficará sem resposta: “E como é que você pretende evitar o perigo e o risco?”.

Já é tarde, Pasolini pede para reler as anotações do jornalista. Compromete-se a precisar alguns pontos e responder à última pergunta, com calma, até o dia seguinte. Diz que é mais fácil por escrito. Horas depois, ele será encontrado morto, com o rosto desfigurado, numa praia perto de Roma.

### **ANEXO I – O espectador furioso, 08/10/2014**

Há alguns meses, fui atacado em um jornal francês, por causa de uma peça que escrevi. A crítica dizia que meu texto não ficava nada a dever às telenovelas que assolam o continente latino-americano. Mais que preconceituosa ou inverossímil (a peça podia ser tudo, menos uma telenovela latino-americana), era a crítica de uma pessoa fora de si.

Eu já vinha acompanhando o processo da montagem em apresentações prévias e prestando atenção nas reações do público. Como as cenas aconteciam em lugares diferentes dentro do mesmo espaço, obrigando o público a se deslocar, havia sempre alguém que ficava para trás, deliberadamente de costas para os atores ou com a cabeça caída entre as mãos, em uma clássica manifestação de desespero, ou, já na fase seguinte, de resignação, olhando para o além.

É claro que não vou defender a tese onipotente de que a exasperação da crítica ou do público tem necessariamente a ver com o mérito provocador das peças. Também não sou dos que acham que crítica tem que ser “construtiva”. Costumo me manifestar com veemência contra as coisas que abomino, torcendo para que desapareçam para sempre. E tenho de confessar que, há alguns anos, chutei um ator do mesmo grupo, em legítima defesa, quando ele pulou em cima de mim no meio de um espetáculo do qual, por razões de ordem física, era impossível escapar.

A crítica do jornal francês, entretanto, me pôs num estado peculiar. A peça fazia parte da programação oficial de um festival de teatro em uma cidade do sul da França onde durante um mês tudo gira em torno do evento. No dia em que a crítica foi publicada, bastava alguém me dar bom-dia para eu começar a minha ladainha, repetindo sem parar que tinha sido atacado, que aquilo era má-fé ou burrice, que tinham comparado o texto às telenovelas que assolam o continente latino-americano etc., até que uma das coordenadoras do festival, cansada de me ouvir, sugeriu que eu fosse conversar com um senhor recolhido à dignidade do seu silêncio: “Por que você não fala com ele? Olha só: Ele também foi atacado pela crítica”.

Era o encenador de um dos carros-chefes do festival. Também tinha sido violentamente atacado. Só que, o que era bem pior, por uma crítica bem mais inteligente do que a que comparou meu texto a uma telenovela latino-americana. Ele me disse: “Pra você ou pra mim, tanto faz. Mas para os atores é irreparável. A crítica instila uma tristeza da qual nunca mais se recuperam. São eles que têm de voltar toda noite para encarar o público”.

Tudo isso para dizer que fui com um casal de amigos holandeses assistir a um espetáculo de dança no fim de semana passado, em Antuérpia. E que o espetáculo me deixou tão louco quanto tinha ficado a crítica do jornal francês depois de assistir à montagem da minha peça. Nunca imaginei que uma dança pudesse ser a expressão física da burrice. Pois foi o que vi, sentado na primeira fila, quicando de raiva, enquanto à minha volta as pessoas riam (um pouco) e aplaudiam (também não efusivamente).

O que me fez perder a cabeça, a ponto de sair da sala esbravejando, foi a sensação de impostura, de que estavam querendo me vender gato por lebre. A dança não era nada além da expressão da vontade de fazer alguma coisa original, mas sem que soubessem o quê, sem nenhuma originalidade, nenhum rigor e nenhum sentido, como se os seis bailarinos no palco estivessem dançando às cegas, à procura de uma ideia e de um coreógrafo, mas sem a radicalidade que um projeto assim concebido poderia ter. Eram só uns rapazes simpáticos, fazendo uns movimentos convencionais e dizendo, de vez em quando, uma suposta gracinha,

sem humor e sem maiores consequências. Era um espetáculo inofensivamente narcisista, tolo e sem riscos.

É claro que correr riscos não basta para ser original, mas é a sua condição de possibilidade. Um espetáculo que, além de conseguir a façanha de expressar a burrice fisicamente, não corre nenhum risco está morto ao nascer. E embora também fosse a reação a uma suposta impostura, a fúria que a crítica francesa manifestou em relação à minha peça era diametralmente oposta à minha em relação ao espetáculo de dança. Se faltava alguma coisa na montagem apresentada no festival no sul da França, certamente não era a coragem de correr riscos.

Até o fim de semana passado em Antuérpia, eu achava que tivesse perdido para sempre esse casal de amigos holandeses, por causa da minha peça. Meses atrás, eles fizeram 200 quilômetros de carro só para assistir à peça. E voltaram pra casa no dia seguinte sem se despedir de mim. No final do espetáculo, diante da expressão transtornada dos dois, achei melhor não perguntar se tinham gostado. Para quebrar o gelo, recorri ao subterfúgio de perguntar apenas o que acharam das cenas faladas em holandês (duas delas tinham sido traduzidas para o holandês por gente competente, que fala holandês em casa). Era uma pergunta objetiva e técnica, por assim dizer. Reconhecendo um canal para escoar sua fúria, minha amiga holandesa não perdeu a oportunidade, rebatendo à altura, com uma resposta técnica: “Suspeito que estejam gramaticalmente erradas”.

Passamos meses sem nos falar. Nesse meio tempo, amigos brasileiros que não conhecem minha amiga holandesa a apelidaram carinhosamente “a neonazista”. Voltamos a nos ver no fim de semana passado, como se nada tivesse acontecido. Foi adorável. Ela gostou muito da dança que me deixou louco de raiva. E não voltamos a falar na minha peça.

#### **ANEXO J – Abrir os olhos no escuro, 25/09/2014**

Li outro dia, no blog do *The New York Times*, o seguinte comentário de um jovem escritor americano: “Eu abandono um livro assim que percebo que o autor concorda com o niilismo do protagonista. Se você acha que o mundo é um esgoto, que a vida não faz sentido, pra quê escrever um romance que, segundo a sua própria filosofia, não tem sentido? Talvez Onã, filho de Judá, pudesse entender um autor niilista escrevendo um romance niilista para confirmar o niilismo do leitor, mas eu não tenho interesse nisso”. O mesmo escritor citava *Rumo ao farol*, de Virginia Woolf, como exemplo de livro decepcionante.

O comentário, antes de ser uma caricatura do espírito positivo americano no qual ele de certa maneira se inspira, é um atestado de burrice. E se não pode ser tomado como representativo das ideias dos escritores americanos em geral, diz muito sobre a miséria do pensamento literário de um escritor em perfeita sintonia com o seu tempo.

Autores como Kafka, Beckett e Thomas Bernhard descreveram mundos radicalmente sombrios e sem saída e nem por isso se mataram (os protagonistas de Bernhard são quase todos suicidas). O fato de esses autores terem escrito os romances que escreveram, o fato de existirem esses romances (e, como se não bastasse, de serem romances cheios de humor, muitas vezes resultado de esforços hercúleos contra as condições mais adversas), mostra o quanto esses autores estavam agarrados à vida, a despeito de descrevê-la como um esgoto, para ficar nos termos propostos pelo jovem escritor.

Por sorte, livros como *A descrição da infelicidade*, coletânea de ensaios de W.G. Sebald sobre a literatura austríaca, continuam a ser publicados (no caso, em recente tradução francesa, pela ActesSud). Os textos tratam de Stifter, Kafka, Bernhard e Peter Handke, entre outros. Para Sebald, a condição humana (falando assim, pode parecer grotesco, mas as palavras são minhas, não dele) está fundada num paradoxo que esses autores expõem e reencenam com seus romances. Ele escreve no prefácio (de 1985): “Já não é possível rebater a constatação de Kafka quando ele escreve que todas as nossas invenções ocorreram depois do início da queda. O declínio de uma natureza que continua a nos manter vivos é o corolário cada dia mais evidente disso. Mas a melancolia, ou melhor, a reflexão que fazemos sobre esse infortúnio, nada tem a ver com a aspiração à morte. Ela é uma forma de resistência”.

Parece tão óbvio e cristalino, que a própria discussão sobre o comentário do jovem autor americano perde o sentido. O problema é que esse comentário também expressa um lugar-comum cada vez mais difundido por uma indústria editorial sedenta de agradar, de proporcionar prazer ao leitor, de não decepcioná-lo com livros como... *Rumo ao farol*, de Virginia Woolf. O paradoxo se manifesta mais uma vez, de outra forma: como será possível alcançar uma reflexão de verdade se o princípio é agradar sempre e se um consenso está sendo construído em torno de uma literatura que tem por objetivo não decepcionar o leitor? A menos que literatura e reflexão sejam coisas distintas e excludentes.

A leitura que Sebald faz desses autores “niilistas” – e da criação literária em geral, como decorrência de um paradoxo originário – já está determinada, em 1985, por uma obsessão do escritor que vai voltar com muita ênfase, dez anos depois, em *Os anéis de Saturno* e que diz respeito à “tendência entrópica de todos os sistemas naturais”. Em relação

ao homem, isso significa, por exemplo, que a descoberta do fogo (e a conseqüente queima de combustíveis fósseis) se por um lado garante a vida, por outro também anuncia o seu fim, com a destruição das condições naturais de sobrevivência da espécie. O que acaba dando um sentido mais complexo e mais coletivo ao tema do suicídio. O que o jovem autor americano chama de “niilismo” nada mais é do que uma forma de consciência. É desse paradoxo que fala a literatura.

Sebald mostra como, em *O castelo*, de Kafka, vida e morte são inseparáveis, uma é alegoria da outra. A visão infantil que o jovem escritor americano tem da literatura e da vida, entretanto, não lhe permite compreender o quanto os opostos se assemelham. Essa “visão” vem se tornando cada vez mais hegemônica e normativa, por pragmatismo e oportunismo mercadológico, num esforço de fazer a literatura virar cultura de massa. Mas por que, afinal, contentar-se com uma literatura cujo tão incensado realismo (um dos pré-requisitos para um alcance mais abrangente), exaltação do bem voluntarioso, das virtudes humanas e das melhores intenções, é também um exercício de cegueira? Simples: “O sono é irmão da morte; é uma velha história”, escreve Sebald. “Kafka não cessa de dizer do sono que ele é uma fraqueza constitutiva, mas também moral, o reflexo de se fazer de morto em uma espécie que, tomada pelo pânico, assim como a maioria dos outros animais, fecha os olhos na escuridão.

#### **ANEXO K – Sexo, religião e política – 10/09/2014**

Passei o fim de semana na praia, em êxtase, lendo as ficções de Bataille. Os personagens dos romances de Bataille (se é que esses personagens podem ser chamados personagens e se é que esses romances podem ser chamados romances) transam de todos os jeitos, experimentam todo tipo de prazer, sempre com mais intensidade e mais inventividade, sem restrições, até o limite de seus “corpos excessivos”, como escreve Denis Hollier no prefácio à edição dos “Romances e Relatos”, publicada em 2004 na coleção da Pléiade. Meu êxtase, entretanto, deve menos ao extraordinário aspecto “pornográfico” dessas ficções do que ao que elas representam para a literatura hoje, quando a prática literária parece ter chegado ao apogeu da domesticação narcisista e profissional.

Bataille é um antídoto às duas coisas. A literatura para ele não é obra de tentativas estéticas mais ou menos bem-sucedidas, mais ou menos bem-acabadas, mais ou menos merecedoras e carentes da admiração do leitor e da crítica. A literatura para ele é parte da vida e suas conseqüências não devem se limitar à leitura ou se submeter ao gosto do leitor, a uma

suposta qualidade do texto ou à consequente consagração do autor. A literatura é ação e, como tal, deve afetar e modificar aqueles que entram em contato com ela, muitas vezes em contradição (ou em confronto direto) com o gosto do leitor.

Bataille não exalta a beleza do texto (na verdade, ele combate abertamente o poético e o literário), porque o texto que ele busca (um texto considerado por muitos literariamente pobre) não é fim, mas alusão possível a outro texto tão radical quanto impossível de ser escrito. A literatura paradoxal que ele exerce, uma literatura que se faz sinônimo de erotismo (mas de um erotismo que se confunde com o místico e com a morte), é meio e não fim; ela é instrumento de uma modificação da consciência e, portanto, também uma (outra) maneira de pensar (Bataille recorria à ficção quando o texto ensaístico atingia seu limite).

A diferença entre Bataille e os surrealistas vem da sua recusa a se deixar circunscrever ao âmbito “literário” do romance, do imaginário e do sonho. Sob influência de Sade, a associação entre erotismo e morte (a correspondência entre a impessoalidade da orgia e o anonimato da morte, por exemplo) pôs Bataille em rota de colisão com os surrealistas. Sua literatura está impregnada de uma visão demasiado radical da antropologia e da experiência mística para poder comportar sem problemas a ideia de autor. Seu erotismo tem a ver com Deus e com a morte de Deus. O desejo dos personagens, a impulsividade sexual que os guia e que a muitos pode parecer animalesca, é precisamente o que os torna tão humanos, sem que para isso eles precisem ser psicológicos, sem que precisem obedecer às regras de uma verossimilhança realista, sem que precisem fazer a narrativa romanesca “funcionar”, sem que precisem parecer “de carne e osso”. É o sexo “excessivo” que lhes dá não só humanidade, mas põe seus corpos no lugar de Deus e os diviniza.

O organizador da edição da Pléiade, Jean-François Louette, escreve na introdução que “o texto erótico é um sacrifício, no sentido etimológico do termo: ele produz o sagrado”. Bataille conhecia bem o ensaio de Marcel Mauss sobre o sacrifício e sabia que, no sacrifício, “é sempre o deus quem é executado através da vítima”. Para Bataille, a literatura é a “herdeira essencial” do sacrifício religioso, a começar pela tragédia e pela queda do herói.

Foucault definiu a transgressão em Bataille como “profanação num mundo que já não atribui sentido positivo ao sagrado”. O erotismo de Bataille não é apenas transgressão, mas meio de acesso a um sagrado transbordante, excessivo, informado por Sade, por Nietzsche e pela antropologia, para além do sagrado cristão, que ele profana. Bataille quer fazer a literatura ocupar o lugar do mito num mundo sem mitologia.

Num artigo publicado em 1933-34 com o título “A estrutura psicológica do fascismo”, ele enumera três “formas imperativas” de autoridade fascista: a religiosa, a real (do rei) e a militar. Em sua ficção, ele avança contra as três, mas é com a religiosa que ele bate de frente. Hoje, tudo indica que a autoridade religiosa tomou a dianteira, com a disseminação dos fundamentalismos. O problema é que a religião costuma ser moralmente justificável até segunda ordem; ela é considerada “inofensiva” até passar a se imiscuir na política e a almejar o poder (o que ela acabará tentando, sempre, onde não houver leis para proteger o Estado laico), para poder impor seus valores não apenas aos crentes, mas aos cidadãos transformados em fiéis. O perigo surge na hora em que tentam nos convencer de que a religião está circunscrita ao âmbito de suas funções e especificidades (assim como o militar no quartel, o religioso na igreja) e quando nos damos conta, já é tarde, já estamos submetidos ao poder irracional dos representantes de Deus, sob suas ordens e seus comandos, sem nem ter que entrar em igreja nenhuma.

#### **ANEXO L – Rio-São Paulo, 27/08/2014**

“A partir deste momento, pedimos aos passageiros que desliguem seus aparelhos eletrônicos, mesmo aqueles que possuam modo avião, afivelem seus cintos de segurança e mantenham os encostos de suas poltronas na posição vertical.”

Ao som de música alta, modelos esvoaçantes correm pelo campo, nas telas atrás do encosto de cada poltrona, vendendo a nova coleção de uma grife feminina que exalta a nostalgia de um ideal de vida hippie, quando flores na cabeça, vestidinhos brancos e pés descalços nada tinham a ver com o comércio de roupas.

“A (nome da companhia aérea) dispõe de um moderno serviço de entretenimento com telas touchscreen para o seu conforto a bordo. Nossos comissários estarão disponibilizando gratuitamente fones de ouvidos para os passageiros interessados.”

No mesmo volume de som, a propaganda de um empreendimento imobiliário com título de nobreza se sobrepõe à da grife feminina, enquanto nas telas touchscreen atrás das poltronas desfilam não mais modelos com flores na cabeça mas imagens dos terrenos de até 5 mil metros quadrados do loteamento de luxo à beira de uma represa, com hípica, iate clube e quadras de tênis.

Um passageiro chama a aeromoça e pergunta se seria possível abaixar um pouco o som, para que ele possa ler (o que vem tentando fazer com dificuldade desde que entrou no



avião). Como se proferisse uma lição de civismo a uma excrescência individualista, a aeromoça responde: “O senhor não é o único dentro desta aeronave. Outros passageiros podem estar interessados nas informações que temos para dar. Pode não parecer, mas estamos numa democracia”. O passageiro retruca: “Desculpe, mas paguei a passagem. E, se distribuíram fones de ouvido, que ouça só quem quiser”. A aeromoça, irritada e agora como se tivesse sido ofendida pessoalmente, apela: “Por enquanto, ainda estamos transmitindo as instruções de segurança, que todos os passageiros devem ouvir. São as regras da companhia e da Anac”.

Uma colega passa por ela e pergunta qual é o problema. A aeromoça responde: “O passageiro está incomodado com as normas de segurança. Diz que está querendo ler”. A outra levanta os olhos para o céu, em busca do auxílio divino (já que sua paciência está por um fio), e segue para o fundo do avião.

Terminada a publicidade do empreendimento imobiliário, o comissário retoma as “instruções de segurança”: “Para desfrutar de um mundo de distrações e jogos, basta tocar a tela *touchscreen*. Nosso voo conta ainda com o patrocínio dos bombons (marca de chocolate). Hoje, estaremos sorteando três caixas dos bombons (marca de chocolate), com uma variedade de chocolates amargo e ao leite. No bolso da poltrona à sua frente, os senhores poderão encontrar também uma lista dos produtos de beleza (marca de cosméticos). Até o final do nosso voo, também estaremos sorteando uma nécessaire com alguns dos melhores produtos (marca de cosméticos), como o gel de banho e o creme hidratante que deixa suas mãos macias e sedosas. Dentro de instantes, estaremos servindo nosso lanche, hoje com sanduíche de queijo branco, peito de peru e pão sem glúten da (marca de pães). Além da versão sem glúten, os pães (marca de pães) disponibilizam uma variedade de opções para você e sua família nos melhores supermercados das cidades que compõem a nossa rede de destinos em todo o Brasil. Consulte os detalhes em nossa revista de bordo. O queijo light (marca de laticínios) usado em nossos sanduíches é próprio para uma dieta equilibrada e natural, com lactose reduzida. Como sobremesa, vamos estar servindo barras de cereais (marca de barra de cereal) nos sabores pudim de leite ou goiabada. Os produtos (marca de barra de cereal) dão a energia que você precisa para enfrentar os desafios do dia a dia.”

O som de uma nova propaganda de jeans, sempre aos brados, toma a cabine do avião, agora com modelos femininos tocando guitarra e bateria em bandas de rock, nas telas *touchscreen*.

“Para acompanhar seu lanche, estaremos servindo refrigerantes (marcas de refrigerantes) e sucos (marca de suco) de laranja e maracujá diet. O suco (marca de suco) patrocina o projeto (nome do projeto), que vem descobrindo e formando jovens atletas em comunidades carentes por todo o Brasil. Nós, da (companhia aérea), também acreditamos num país melhor e por isso pedimos que os passageiros contribuam com o que puderem para a campanha (nome da campanha) de auxílio às crianças deficientes. Os envelopes para as contribuições podem ser encontrados no bolso da poltrona à sua frente. Basta colocar sua contribuição no envelope e entregá-lo fechado, na saída, a um dos nossos comissários.”

Como não é possível ler, o passageiro fecha o livro e os olhos, mas o que lhe vem à cabeça são só as imagens de um ídolo da cultura popular ex-vegetariano vendendo carne de boi e de propagandas de resorts na selva amazônica, que se alternam num ritmo frenético, como um pesadelo. Quando ele abre os olhos, o lanche já foi servido e o sorteio já começou: “Os sorteados dos bombons (marca de chocolate) são as cadeiras 4B, 21D e 12F! O sorteado da nécessaire (marca de cosméticos) é a cadeira 15A”. Ouve-se uma exclamação de felicidade vindo da cadeira 15A, seguida de congratulações. “A (nome da companhia aérea) se orgulha de ser a transportadora oficial do (campeonato esportivo). A (nome da companhia aérea) sabe que voar é uma escolha e lhes agradece por terem escolhido a (nome da companhia aérea). Estamos iniciando nosso procedimento de descida para o aeroporto de Congonhas, em São Paulo. A partir deste momento, pedimos aos passageiros que desliguem seus aparelhos eletrônicos e retornem o encosto de suas poltronas à posição vertical. Por razões de segurança, mantenham os cintos afivelados até o completo estacionamento da aeronave etc.”

O aviso referente ao cinto de segurança continua aceso e a aeronave ainda não parou completamente, mas os passageiros já estão em pé, se espremendo para ver quem sai primeiro do avião, ao som de xilofones, sinos, grilos, assobios, marimbas e trinados dos celulares. O passageiro se lembra de uma antiga propaganda anticomunista, na qual o comunismo era representado por um mundo onde tudo era igual e cinza (e tristíssimo), porque nada tinha nome, ao contrário do mundo capitalista, onde tudo era colorido e feliz, graças às diferentes marcas. Por ser uma excrescência de egoísmo e individualismo, em vez de entregar o envelope com sua contribuição às crianças deficientes, ele ainda pensa em reclamar com a aeromoça na porta do avião. Mas o bom senso fala mais alto e o passageiro sai calado.

### ANEXO M – Dramaturgia do invisível, 30/07/2014

Quando Olivier Py assumiu a direção do Festival de Avignon e propôs ao italiano Giorgio Barberio Corsetti remontar *O Príncipe de Homburgo*, de Kleist, no pátio de honra do Palácio dos Papas, a explicação parecia mais ou menos óbvia. A peça se tornou um marco na história do teatro francês quando foi encenada pela primeira vez no Palácio dos Papas, em 1951, com direção do idealizador do festival, Jean Vilar, e elenco encabeçado por Gérard Philipe e Jeanne Moreau. Py queria prestar homenagem a Jean Vilar e ao Teatro Nacional Popular que Vilar dirigiu. O que a princípio talvez não fosse tão evidente na sua escolha para abrir a 68ª edição do festival, que terminou no domingo, é a estranha pertinência do texto de Kleist numa época em que a ideologia nacionalista volta para mostrar a pior de suas caras.

A peça foi escrita em 1810, quando o exército de Napoleão dominava a Europa ocidental, um ano antes do suicídio do autor. Durante sua vida breve (1777-1811), sempre assombrado pela imaginação suicida, Kleist serviu como soldado, chegando a primeiro-tenente do exército prussiano, antes de cogitar se alistar no exército francês contra os ingleses e ser equivocadamente preso como espião. Kleist esperava sua reintegração ao exército prussiano quando deu um tiro na cabeça, em novembro de 1811, às margens do Wannsee, entre Berlim e Potsdam, depois de matar com uma bala no coração a mulher de um financista berlinense condenada por um câncer e que, como desdobramento natural de uma correspondência delirante com o poeta, decidira acompanhá-lo no suicídio longamente premeditado.

*O Príncipe de Homburgo* é, em princípio, um drama patriótico, escrito com intenções nacionalistas e dirigido à dinastia prussiana dos Hohenzollern como uma exortação às armas e à libertação dos territórios alemães sob domínio napoleônico. A diferença em relação a um mero drama nacionalista é que a peça é também um sonho (ela começa com uma cena de sonambulismo do protagonista) e que o mundo catatônico ali representado (o mundo do inconsciente, como acabaria ficando claro dois séculos depois) opõe os valores e a lei da nação aos desejos e às ações impensadas do indivíduo em luta pela pátria. Digamos que a mensagem é, no mínimo, contraditória.

O príncipe de Homburgo está no comando de um batalhão do exército prussiano. Durante uma batalha contra os suecos, em vez de esperar pelas ordens superiores, ele arremete contra o inimigo, numa iniciativa que tem tanto de entusiasmo pátrio quanto de

loucura e que remete ao sonambulismo da primeira cena, quando o príncipe agia inconscientemente, como se vivesse num sonho.

A ação intempestiva do herói vai garantir a vitória do exército prussiano, não sem levantar, num primeiro momento, a suspeita de que o comandante do exército teria morrido durante a investida. A suspeita não se confirma mas pesa na decisão de levar o príncipe de Homburgo à corte marcial, por insubordinação. Até o final da peça, não se sabe se o herói será condenado à morte ou não, em nome da pátria cuja vitória ele assegurou. Tudo é extremamente ambíguo. No último ato, numa reviravolta que ecoa a imaginação suicida do autor, o próprio príncipe, depois de fazer de tudo para salvar a pele (e quando afinal tem a chance de ser agraciado), passa a defender, paradoxalmente, sua morte em nome da lei da pátria.

Goethe reprovava no teatro de Kleist uma “dramaturgia do invisível”, o que hoje seria entendido imediatamente como elogio. É esse invisível que a língua de Kleist faz ver, em cena ou fora dela. Uma língua idiossincrática, à parte dentro do próprio idioma alemão, e que de certa forma já anunciava a literatura de Kafka. Como Kafka, Kleist foi incompreendido por seus contemporâneos. Hoje considerada sua obra-prima, “O Príncipe de Homburgo” só foi publicada e encenada dez anos depois da morte do autor, resultando no mais completo fracasso e arrancando risos da plateia na cena em que o herói, na sua luta por ser agraciado, suplica a intervenção da tia junto ao marido, comandante do exército.

Gilles Deleuze, que já não goza do mesmo prestígio que tinha há vinte anos, graças em parte aos seguidores que reduziram seu pensamento a jargão e palavras de ordem, identificava na peça de Kleist uma “máquina de guerra contra o aparelho de Estado”: “Goethe e Hegel, pensadores do Estado, viam um monstro em Kleist. E Kleist perdeu de saída. Por que, então, a mais estranha modernidade está do lado dele?”.

Porque, segundo Deleuze, essa máquina de guerra, uma vez vencida pelo Estado, se converte em “máquinas de pensar, de amar, de morrer, de criar, que dispõem de forças vitais ou revolucionárias capazes de pôr em questão o Estado vencedor”. E isso a começar pela necessidade de se tornar um “estrangeiro em sua própria língua” para poder dizer o que essa língua já não consegue compreender. Pela necessidade de criar uma língua artística, exterior, impura, pobre talvez (ou “menor”), mas capaz de fazer ver o que é invisível à língua nacional, orgulhosa de sua hegemonia mas incapaz de defender o Estado democrático da cretinice, dos oportunismos e das imposturas de seus piores inimigos convertidos em defensores da pátria, reduzida à impotência de assistir boquiaberta à perversão dos sentidos por discursos de

inspiração fascista, por exemplo, como um corpo indefeso aos ataques de uma doença autoimune.

#### **ANEXO N – A violência reduzida a espasmo, 16/07/2014**

Quando, na semana passada, a tensão entre Israel e o Hamas já tomava o caminho de uma escalada sem perspectivas de trégua, um homem de barba, expressão melancólica de eremita e corpo de faquir, entrou no palco da Cartuxa de Avignon, durante o festival de teatro, e se dirigiu ao público nos seguintes termos: “Meu nome é Arkadi Zaides. Vivo em TelAviv. As imagens que vocês vão ver fazem parte do arquivo do centro de informação israelense pelos Direitos Humanos nos territórios ocupados (B’Tselem). Voluntários palestinos que vivem na Cisjordânia receberam câmeras de vídeo. As imagens que vocês vão ver são cenas que eles gravaram no dia a dia da ocupação. Todos os que aparecem nos vídeos são judeus, como eu.”

Em seguida, Zaides liga o projetor e se aproxima da tela, com o controle remoto na mão. Junto com o público, passa a assistir às imagens de colonos encapuzados, jogando pedras na direção da câmera; policiais removendo colonos que, depois de banidos de seus assentamentos, voltam para atacar palestinos; um menino bêbado sendo arrastado na rua, pelo pai; crianças judias atirando pedras na casa de palestinos etc. Pouco a pouco, e a princípio com alguma hesitação, Zaides começa a reproduzir esses gestos.

Em *Archive*, o coreógrafo nascido na Bielorrússia, em 1979, e que vive em Israel desde 1990 (quando a mãe decidiu dar aos filhos oportunidades mais interessantes do que uma vida nos arredores de Tchernobil), imita os movimentos das pessoas na tela. São gestos bruscos em cenas de violência, mas a imitação reproduz apenas um recorte mecânico desses movimentos fora de contexto. Zaides faz a imagem no vídeo ir para frente e para trás. E seu próprio corpo imita o movimento dos corpos indo e vindo nas imagens, em looping etc.

Aos poucos, a imitação começa a configurar um balé. Por assim dizer. É uma coreografia dura e seca, sem música. Zaides apenas imita as posturas e os movimentos daquela gente e, assim, descontextualizando os gestos, esvaziando-os dos seus objetivos e expondo sua “essência” mecânica e repetitiva, ele ao mesmo tempo isola e resalta o horror e a violência aos quais eles servem (ou serviam). Ao mesmo tempo em que os priva de propósito, de utilidade e de continuidade, Zaides lhes insufla um sentido crítico e distanciado. É só o começo.

No mesmo dia, um texto contundente do escritor israelense David Grossman aparece no jornal *Libération* com o título: “A direita não venceu apenas a esquerda, ela venceu Israel”. Em reação à nova guerra detonada pela morte de três crianças judias e de um menino palestino queimado por um grupo judeu de extrema direita, Grossman denuncia a impostura do governo Netanyahu, que abandonou todos os esforços de paz, justificando a violência contra a violência e invertendo, assim, a própria razão de ser do Estado de Israel.

“É revoltante a ideia de que a enorme potência militar de Israel não seja capaz de lhe insuflar coragem para vencer seu medo e seu desespero existenciais e dar um passo decisivo na direção da paz. A ideia essencial na origem da criação do Estado de Israel não era que o povo judeu retornaria ao seu lar e que aí não seria mais vítima de ninguém? Que nunca mais ficaríamos paralisados e sujeitos a forças superiores às nossas? (...) Pois vejam o espetáculo que apresentamos: o Estado mais forte da região, uma potência em escala regional, gozando do apoio quase incompreensível dos Estados Unidos e do compromisso da Alemanha, da Inglaterra e da França, ainda se considera, no fundo, uma vítima abandonada por todos. E continua se conduzindo como vítima: de seus medos, reais ou imaginários, dos horrores de sua história, dos erros de seus vizinhos e de seus inimigos”, escreve Grossman.

A dança documental de Arkadi Zaidés é uma maneira inusitada e desestabilizadora de reinvestir o corpo de um sentido político, não pela simples condenação da violência, que parece ter sido paralisada e anulada pela própria violência, mas pela reapropriação e inversão desses gestos descontextualizados. Num mundo de oportunismos e imposturas, onde a extrema direita na Europa repete sem nenhum pudor o discurso antes usado pela esquerda (a favor do Estado laico e dos operários, por exemplo) e onde nenhum discurso crítico parece capaz de restabelecer o bom senso contra a reapropriação espúria dos sentidos, Zaidés também recorre a um processo de reapropriação, deslocamento e esvaziamento, só que para reduzir a violência a espasmo.

A coreografia convulsiva que resulta da repetição exaustiva desses movimentos reproduzidos da tela testa os limites do espectador. Ele já não pode assistir ao gesto violento com a impunidade da distância. Já não pode se compungir por meio da boa consciência politicamente correta. A própria visão do movimento passa a ser insuportável.

Na primeira pausa, quando finalmente volta o silêncio depois de uma longa sequência na qual o movimento convulsivo de Zaidés se faz acompanhar pelos xingamentos imitados dos vídeos, que ele também repete à exaustão, um punhado de espectadores abandona a sala, não sem antes deixar escapar um suspiro de horror e angústia, como se estivessem a ponto de

explodir. A política da coreografia de Zaides é uma forma de voltar a sensibilizá-los para o que, de tanto ver, aprendemos a condenar, no conforto das nossas vidas, sem nos sentirmos diretamente concernidos. E é a prova de que, para além da impotência das palavras, das imagens e dos discursos, uma dança pode ser efetivamente política, sem precisar dizer nada além dos seus movimentos.

### **ANEXO O – Ame-o ou deixe-o, 01/07/2014**

Participei recentemente de um festival literário na França que, por conveniência da programação multitemática, optou por dividir os debates por assuntos estapafúrdios. Fiquei com o Brasil e a Guerra. Nenhum assunto é estapafúrdio em si, enquanto não for associado a outro. E, como em geral ninguém vai a festivais literários para debater, em princípio não deveria haver nenhum problema.

Aos participantes bastava dividir a mesma mesa-redonda em dois momentos distintos. Mas a verdade é que o primeiro, reservado ao Brasil (e com a participação de um escritor francês muito simpático, mas que insistia em identificar o país do samba e do futebol à “mulher amada”), já teria sido um desastre mesmo sem a constrangedora comparação com o que viria a seguir, quando o ex-correspondente do jornal *Libération* no Oriente Médio, Sorj Chalandon, e o quadrinista franco-sírio Riad Sattouf, que em princípio estavam ali para falar de guerra, iniciaram um diálogo engraçadíssimo.

Pouco antes do encontro, um gordinho com cara simpática e barba por fazer se aproximou de mim e me cumprimentou como se fôssemos amigos. Era Riad Sattouf. Nossos colegas de mesa estavam atrasados. Sem ter do que falar (àquela altura, eu ainda não tinha lido *L'arabedufutur – O árabe do futuro, Uma juventude no Oriente Médio (1978-1984)*, primeiro volume de sua autobiografia em quadrinhos), perguntei desde quando ele estava em St. Malo. Encostado na janela da sala de conferências com vista para o mar, o quadrinista e cineasta aproveitou a deixa para, como numa caricatura, se queixar da vida em Paris e exaltar as belezas da Bretanha. E eu, que já estava ali fazia dois dias, dando biscoitos amanteigados a gaivotas, não me contive: “Você pode imaginar o que deve ser isto no inverno? Sorte a sua, que mora em Paris”.

“Você não gosta da Bretanha?”, o árabe do futuro rebateu, forçando um tom de indignação que na mesma hora me fez entender que eu não estava diante de um idiota. Durante a mesa-redonda, quando o escritor francês se mostrou realmente indignado, como se

eu o tivesse ofendido pessoalmente ao criticar a precariedade do saneamento básico das cidades brasileiras (“Não sei se entendi direito, mas, pelo que você está dizendo, você não gosta do Brasil?”), Riad se adiantou e tomou a palavra, antes que eu pudesse me defender: “Isso não é nada. Ele também não gosta da Bretanha!”.

Ao contrário do francês que insistia em associar o Brasil a uma namorada (o que justificava sua indignação quando mencionei problemas de saneamento básico), Riad parecia saber do que estava falando. Passou boa parte da infância na Bretanha, primeiro durante as férias (na casa lúgubre da avó materna) e depois quando a família voltou de vez para a França. Os pais de Riad se conheceram no bandeirão da universidade, em Paris. O pai era um bolsista sírio, estudante de história que sonhava em dar um golpe de Estado quando voltasse a seu país, mas que acabou como professor universitário na Líbia de Kadafi, para onde arrastou a mulher francesa e o filho pequeno.

Entre as passagens de *O árabe do futuro* que Riad cita durante o encontro em St. Malo, está o episódio da mãe radialista. Sem ter o que fazer enquanto o marido dava aulas na universidade de Trípoli, a mãe do quadrinista foi trabalhar na rádio estatal, como locutora do noticiário em francês. O trabalho era simples. Tinha apenas que ler o texto que lhe era fornecido por um agente do regime. Até o dia em que, depois de anunciar, sempre no tom inalterado dos locutores de noticiários, que o coronel Kadafi pretendia invadir a França, atravessar o oceano e matar Reagan, filho de uma cadela, não aguentou mais e explodiu numa gargalhada. Quando foi chamado a prestar explicações sobre o motivo incompreensível do riso da mulher, o pai de Riad teve de dizer que tinha se casado com uma histérica, para salvar a pele da família.

Lá pelas tantas, o ex-correspondente do *Libération* se vira para Riad e diz baixinho: “Mas Riad, no seu livro você se autorretrata como um menino de cachinhos de ouro”. Ao que o quadrinista, que tem barba e cabelo preto, se apressa em mostrar, por baixo da mesa, como prova, uma foto de infância que ele guarda no celular para momentos como esse. Na foto, um menino de profusa cabeleira loura, cortada em forma de cuia, posa entre as pernas de seus avós paternos, uma caricatura do casal árabe muçulmano, a mulher coberta dos pés à cabeça e o marido com turbante e túnica beduína. “Mas Riad, você foi sequestrado na infância!”, exclama o ex-correspondente do “Libé”.

Por sua história, Riad Sattouf tem com as nações uma relação mais objetiva, mais inteligente, mais humorada e bem mais sã do que seu pai, um iludido do pan-arabismo, e do que o nosso amigo escritor francês, a ver no Brasil a mulher amada. Participei de mais um



debate durante o festival, desta vez dedicado apenas ao Brasil, e mais uma vez a ideia fixa do amor pátrio veio à baila (como se, para os franceses, fosse inadmissível um brasileiro não amar o Brasil, o que não deixa de ser uma forma de paternalismo).

Voltei para o Brasil na véspera do primeiro jogo da Copa e me espantei com a publicidade de um banco que, aproveitando a ocasião, exaltava o espírito da nação, à maneira de um programa ideológico, o que me fez lembrar aqueles plásticos que na infância, durante a ditadura militar, a gente era encorajado a colar nos vidros dos carros e que diziam: “Brasil, ame-o ou deixe-o”.

Há mais de dois meses, pedi um atestado de residência fiscal à Receita Federal do país que eu não sei se amo, mas onde nasci, onde vivo, onde pago meus impostos e onde tento realizar as coisas nas quais acredito. Até hoje não sei do documento, do qual dependo para receber os royalties dos livros que publico fora do país. Voltei à Receita na semana passada para entrar com um novo pedido e averiguar o que tinha acontecido com o anterior. Depois de três horas na fila, continuei sem saber nada. Repetiam apenas que esse tipo de processo costuma levar dez dias. O meu continuava em andamento depois de dois meses, sem previsão. Em compensação, enquanto examinava o novo pedido com uma lupa, o funcionário me assegurou: “Isto aqui vai dar problema”. “Por quê?” “Por que o formulário devia ter sido impresso na frente e no verso da mesma folha e não em duas folhas.” “Mas você vai escanear o processo! O processo é digital. Tanto faz se o formulário foi impresso em frente e verso ou não, porque vai aparecer em folhas separadas de qualquer jeito, no mesmo arquivo eletrônico.” “Então, vou escrever aqui que você imprimiu em duas folhas em vez de frente e verso”, o funcionário insistiu. “Pra quê?” “Para eles saberem que o processo está irregular e tomarem as providências que acharem necessárias.”

Afinal, se podemos dificultar a vida das pessoas, para que facilitar? Depois de três horas de fila e dois meses de espera por um documento que poderia ser dado automaticamente, contra a apresentação do número do CPF, saio da Receita pronto para dar um tapa na cara da namoradinha do escritor francês, se algum dia a encontrar.

#### **ANEXO P – Os mortos vivos, 17/06/2014**

Quando Michaël Borremans decide pintar uma galinha, pede a um amigo que mate uma. “Sempre pintei a cultura. Nunca pintei a natureza. Mesmo quando faço uma figura humana, já é a representação da figura humana que eu quero representar. (...) Quando você

mata uma galinha, ainda é a galinha que está ali mas, de certa forma, como está morta, já é também uma representação”, diz o artista belga.

A declaração faz parte da entrevista que Borremans concedeu ao curador Jeffrey Grove para o catálogo da retrospectiva *As sweet as it gets* (até 3 de agosto, no Bozar, em Bruxelas – a exposição segue, em setembro, para TelAviv e, em março de 2015, para Dallas) e dá uma ideia não apenas do elemento sinistro no qual está mergulhada a obra figurativa desse pintor flamengo, mas também da lógica peculiar que a informa, associando representação a morte e ressurreição: “É uma contradição interessante. Pinto como se tudo estivesse morto, mas o quadro está vivo, como pintura”. O curador acrescenta que Borremans põe em prática um procedimento “que parece reanimar objetos aparentemente mortos”, como se a pintura pudesse ao mesmo tempo roubar e restituir a vida.

Há vários exemplos na exposição. Podem ser os dois pardais empalhados, numerados e espetados numa parede, representados na tela *10 e 11*, de 2006, também pendurada numa parede, ou uma galinha que acaba de ser degolada, mas também figuras humanas inertes, deitadas no chão ou sentadas, quase sempre com os olhos baixos. O aspecto sinistro vem da ambiguidade discreta da representação (estão mortos ou vivos?) e da incongruência ligeiramente irônica entre a representação e o título dos quadros.

Alguma coisa está errada. Elementos cotidianos (uma máscara; um chapéu com orelhas de bichinho; uma jaqueta militar vestida ao contrário, com os botões nas costas) estão deslocados, são usados fora do lugar ou fora de contexto. Assim como, numa pintura de 2005, a figura de um homem de olhos baixos, sentado numa cadeira, recebe o título de *Homem dormindo*, quando tudo na sua pose indica que ele esteja acordado, nada garante que as figuras estendidas no chão não estejam mortas ou nem sejam humanas.

Borremans prefere chamar seus modelos de figuras. Pinta bibelôs de porcelana como se estivessem vivos e gente como se fossem mortos. A estranha *Cabeça falsa*, de 2013, é uma grande tela na qual uma mulher nua usa a sua própria cabeça como se fosse uma máscara (o pintor diz ter se inspirado na cabeça articulada da boneca Barbie de sua filha). E assim sua pintura oscila entre a ressurreição/metamorfose de objetos e corpos inanimados e a condenação de seres vivos a um limbo onde já não se distinguem dos mortos.

Algumas dessas figuras estão representadas por torsos interrompidos na cintura por uma mesa ou uma superfície lisa sobre a qual parecem ter sido dispostas como objetos. No filme *Taking turns* (“Revezando”, de 2009), essa ambivalência se perde quando se revela que uma das figuras, idêntica à outra que a manipula, tem de fato um encaixe de madeira no lugar

das pernas e pode ser espetada sobre a superfície que a interrompe na cintura, numa representação que toma o caminho de um surrealismo demasiado explícito.

Toda a obra de Borremans dialoga com a tradição surrealista de seu país. Mas, ao contrário de Magritte, por exemplo, a ambiguidade dos seus quadros não chega a se resolver num sentido encantador: o absurdo não é suficientemente explícito para chegar a fazer sentido como nonsense.

Borremans está mais próximo de David Lynch. O surrealismo de suas pinturas está circunscrito ao aspecto sinistro da representação. O sentido é sempre dúbio, indefinido. O sentido foi ligeiramente deslocado, a ponto de criar uma sensação de mal-estar que se confunde com a beleza, mas que não chega a ilustrar um discurso prévio. Tampouco forma anedota ou alegoria. A representação interrompe qualquer conclusão, reduzindo todo discurso e toda apreensão à dúvida.

Tudo parece clássico e convencional, mas não se sabe ao certo o que está sendo representado. É como se o surrealismo tivesse sido reduzido à impossibilidade de reconhecimento da representação. São obras que ficam no meio do caminho entre o realismo e o estranho, numa indefinição necessária para que o entendimento se interrompa antes de formar uma ideia acabada, no momento intermediário da sensação de enigma.

No filme *The Storm* (2006), três negros vestidos com ternos brancos cintilantes permanecem imóveis, olhando para baixo, jogados em três cadeiras no canto de uma sala. Nada acontece além da intermitência da luz que garante a projeção da imagem. Num texto incluído no catálogo, David van Reybrouck, autor de uma história do Congo, comenta a obra, criticando por tabela a redução conceitual da arte política contemporânea: “Uma obra de arte no final das contas não é apenas um condicionamento de matéria cognitiva, é? (...) Não dá para escrever uma legenda para uma cachoeira (...), não dá para pegar uma nuvem com uma rede para capturar borboletas”.

Borremans se refere a seus quadros como “paisagens mentais”. São mentais, mas exigem do espectador a mesma contemplação não-discursiva que ele experimenta diante de uma paisagem. “Não faço a menor ideia de qual seja o ‘propósito’ do meu trabalho. (...) É um tipo de comunicação muito implícita e indireta”, diz o pintor.

Por oposição à arte moderna, muito da arte contemporânea sofre hoje do cacoete de tentar dizer de maneira original o que já foi dito ou poderia ser dito por outro meio e de outra forma. Isso acaba por reduzi-la a ilustração de um discurso prévio, por oposição à afirmação não-discursiva da arte moderna. O interessante é que esse discurso, por mais provocador que

seja, também a torna paradoxalmente obsoleta, já que ele é compreensível sem que a obra precise existir. A obra passa a ser apenas veículo de uma ideia que poderia ser traduzida e transmitida por outros meios. Nesse âmbito de uma arte discursiva e ilustrativa, passa a fazer todo sentido a reivindicação do curador que se sente também artista ou colaborador da obra, simplesmente por explicá-la. É assim que a arte contemporânea reitera o que o espectador já sabe ou já viu, e passa a ser uma arte da explicação e do reconhecimento. O espectador a entende e a acha original na medida em que a reconhece como uma ilustração mais ou menos engenhosa dos discursos que circulam no mundo.

A pintura figurativa de Michaël Borremans, ao contrário, não diz, não ilustra nem explica nada; está em busca de uma “alma” que não pode ser dita nem reproduzida em outro lugar, uma “alma” que está apenas na pintura e, mais especificamente, naquele quadro, naquela representação que é ao mesmo tempo morte e ressurreição. Sua pintura não representa o mundo. É o mundo que morre e renasce com ela.

#### **ANEXO Q – Confissões de um autor paranoico, 11/06/2014**

O autor paranoico vai a Bruxelas assistir à estreia da peça que ele escreveu com produção do Teatro Nacional da cidade. O fato de ser ele o autor do texto desperta imediatamente a sua paranoia. Por uma infeliz coincidência cujas consequências para a recepção e o futuro do espetáculo ainda são imprevisíveis, a peça estreou poucos dias depois do atentado ao museu judaico da cidade (que deixou quatro mortos) e das eleições europeias (que fizeram da Frente Nacional o “primeiro partido da França”, nas palavras provocadoras de sua líder, Marine Le Pen). A peça fala de um mundo em decomposição, estrangulado entre a crise financeira e a ascensão da extrema direita. E, sobretudo, da impostura e do oportunismo, típicos dos fascismos, que confundem natureza e cultura (o solo e a língua), oferecendo o mito da nação e dos valores nacionais na falta de soluções objetivas para a crise.

O espetáculo é muito aplaudido desde a estreia, mas, como bom paranoico, o autor não acredita em nada. Basta começarem a aplaudir para ele começar a desconfiar. Na sua cabeça, só podem ser aplausos de apoio (de amigos e familiares de técnicos e atores) que escondem algum tipo de não-dito ou de constrangimento. Ele decide averiguar.

O paranoico sempre imagina o pior. Mas, neste caso, a dificuldade de comprovar sua imaginação é tanto maior por ele ser o autor da peça. Ninguém vai lhe dizer o que pensa de verdade (alguns, com tendências mais perversas, podem até se aproveitar da situação para

alimentar a paranoia do autor, mas em geral o paranoico não é burro). Se fosse seguidor de alguma filosofia oriental, saberia que a verdade não está no outro. Se fosse adepto de alguma religião ocidental, é bem possível que tivesse começado a rezar bem antes da estreia. Mas o paranoico não se deixa enganar por nenhum tipo de religião. Ele decide ir a campo por conta própria, para arrancar a verdade à força. E logo vira motivo de piada entre os membros da equipe.

O mais triste para o autor paranoico é que, de tanto insistir (ao contrário da grande maioria, que só ouve o que quer sem precisar perguntar nada), ele acaba ouvindo o que não quer – e que nem por isso está mais próximo da verdade. Vejamos um exemplo da sua estratégia: durante a recepção depois da estreia, ele se aproxima da diretora de programação de um importante festival de teatro e pergunta se ela gostou do que viu. “Sim, muito. É muito forte. Ainda mais no contexto atual”, ela responde, entusiasmada. Mas o paranoico não se dá por satisfeito. Percebe que, por meio de um subterfúgio sutil (para ela, é o momento social e político que faz a força da peça), a diretora está dizendo que, no fundo, não gostou. O paranoico não desiste. Continua a conversar com ela, distrai a diretora do festival com assuntos diversos antes de ter a chance de voltar ao ataque por outra frente: “E você acha que as pessoas vão gostar?”. Ao que a mulher, surpresa, já que estavam falando de outras coisas, responde: “Do quê?” “Da peça.” Ela titubeia: “Realmente, não dá pra saber”. O paranoico sai arrasado.

O paranoico transmite ao diretor da peça sua interpretação do que acabou de ouvir e o diretor tenta trazê-lo de volta à realidade: “Não, não. A diretora do festival conversou comigo, ela ficou encantada com a peça”. “E por que ela não me disse isso claramente?”, pergunta o paranoico, já arquitetando uma nova estratégia. Ele a põe em prática na primeira oportunidade. Quando o próximo interlocutor se aproxima, o autor paranoico passa a questionar o texto, ponderando sobre a coincidência entre a representação e a atualidade. E é quando é sacudido por um empurrão, acompanhado de uma cotovelada nas costas. Ele se vira indignado e vê o diretor do Teatro Nacional, que já não o reconhecera no início da noite e que agora conversa animadamente com um grupo ao lado, como se não o tivesse visto. Não pensa duas vezes: vai ao bar, pede um copo de vinho e, na volta, abrindo caminho, esbarra de propósito no diretor do Teatro Nacional, na esperança de derramar todo o copo de vinho no terno do sujeito, o que acaba não ocorrendo.

No final da noite, o diretor da peça vai contar ao autor paranoico que a certa altura o diretor do Teatro Nacional lhe perguntou: “E quem é aquele babaca ali, falando do texto? Não

suporto esse tipo de gente!”. Ao que o diretor da peça teve de responder, constrangido: “É o autor”.

O autor paranoico terá que assistir a seis apresentações de sua peça antes de entender que, se continuar buscando a verdade até o final da temporada, em poucos meses estará morto (e não apenas pelos empurrões e pelas cotoveladas que eventualmente vier a receber). O autor paranoico entende afinal que, no teatro, a verdade pode oscilar tanto quanto o humor de seus colegas de clínica. Mais do que em qualquer outra arte, a verdade da véspera não garante a do dia seguinte. E, provavelmente mais do que em qualquer outra peça, o resultado desta depende de um conjunto de fatores da realidade – a começar pelo público, que está quase o tempo todo dentro da cena – tão imponderáveis quanto os que refletem a atualidade política da qual ela é a representação.