



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS CHAPECÓ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS
CURSO DE MESTRADO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS**

MONIQUE COMIN LOSINA

**LEITURA “EN SINCRO”:
O FUNCIONAMENTO METAFÓRICO NA CRÍTICA DE JOSEFINA LUDMER**

**CHAPECÓ
2016**

MONIQUE COMIN LOSINA

**LEITURA “EN SINCRO”:
O FUNCIONAMENTO METAFÓRICO NA CRÍTICA DE JOSEFINA LUDMER**

Dissertação de mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul, como requisito parcial para a obtenção do Exame de Qualificação.

Orientador: Prof. Dr. Valdir Prigol.

**CHAPECÓ
2016**

UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL

Rua General Osório, 413D

CEP: 89802-210

Caixa Postal 181

Bairro Jardim Itália

Chapecó - SC

Brasil

Losina, Monique Comin

Leitura "en sincro": o funcionamento metafórico na crítica de Josefina Ludmer/ Monique Comin Losina. -- 2016.

150 f.

Orientador: Valdir Prigol.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Fronteira Sul, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (PPGEL), Chapecó, SC, 2016.

1. Metáfora. 2. Crítica literária. 3. Leitura. I. Prigol, Valdir, orient. II. Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.

MONIQUE COMIN LOSINA

“EN SINCRO”: O FUNCIONAMENTO METAFÓRICO NA CRÍTICA DE
JOSEFINA LUDMER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos
Linguísticos
da Universidade Federal da Fronteira Sul para obtenção do título de Mestre em
Estudos Linguísticos, defendida perante Banca Examinadora em 22/02/2016.

BANCA EXAMINADORA:


Prof. Dr. Valdir Prigol – UFFS – Orientador


Prof. Dr. Eric Duarte Ferreira – UFFS – Membro

Prof. Dra. Mary Neiva Surdi da Luz – UFFS – Membro


Prof. Dr. Santo Gabriel Vaccaro – UFFS – Membro

Chapecó/SC, fev. 2016

AGRADECIMENTOS

A Roberta e João, pela paciência.

Ao Rodrigo, pelo apoio.

A Rafaela, por cuidar bem dos meus filhos.

À banca examinadora, Dr. Eric Duarte Ferreira, Dra. Mary Neiva Surdi da Luz e Dr. Santo Gabriel Vaccaro, pela leitura “constitutiva” do texto.

Ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos (PPGEL), pela oportunidade de conhecimento.

Ao Dr. Valdir Prigol, pela orientação dedicada.

À CAPES, pela bolsa de estudo.

RESUMO

Este estudo apresenta uma leitura da metáfora “en sincro” na discursividade de *Aquí América latina: Una especulación*, de Josefina Ludmer (2010a). Para isso, compreendemos a metáfora constituída por um deslizamento de sentidos, entre uma formação discursiva e outra, do ponto de vista de Michel Pêcheux, analista de discurso, mas também mobilizamos, para nossa leitura da metáfora, as reflexões de outros autores pós-estruturalistas. Entendemos que a metáfora “en sincro” propõe uma leitura do texto, como a crítica de Ludmer, mas, também, serve para pensar outros textos críticos, teóricos e ficcionais. Lidos “en sincro”, esses textos são apresentados numa relação de simultaneidade, sem distinções de ordem cronológica, e desse modo sem hierarquias. Por outro lado, “en sincro” pode funcionar também como uma leitura do leitor, como a própria imagem de Ludmer, que lê vários discursos, e não só o literário, ao mesmo tempo, e “especula” sobre eles, sem definir-se como uma leitora restrita a um campo específico, como o da crítica literária. A partir disso, nosso foco é traçar a historicidade dos sentidos constituídos nessa metáfora, buscando compreender o que é ler “en sincro”. Nesse aspecto, reconstruímos as “condições de aparecimento” dessa metáfora, na sua relação com a memória discursiva, como aquilo que determina o deslizamento de sentidos, indicando a relação com o “já dito” e com o sócio-histórico. Nesse sentido, buscamos compreender os deslizos metafóricos, isto é, outras imagens no texto de Ludmer que podem ser lidas como modos de especulação dessa metáfora, em especial, da leitura “en sincro”. Propomos, ainda, a metáfora como uma leitura dos modos de especulação da crítica, no texto de Josefina Ludmer.

Palavras-chave: Metáfora. Leitura. “En sincro”. Crítica literária. Modos de especulação.

ABSTRACT

This study presents a way of reading the metaphor "en synchro" in the discursivity of *Aquí América latina: Una especulación*, by Josefina Ludmer (2010a). For this purpose, we understand the metaphor as constituted by a sliding of meaning between one discursive formation and another, starting with Michel Pêcheux's point of view, a discourse analyst, but we also mobilize other post-structuralist authors' thoughts for our understanding of the metaphor. We understand that the metaphor "en synchro" proposes a way to read the text like Ludmer's criticism, but it also makes us think about other critical, theoretical and fictional texts. When read "en synchro", these texts are displayed in a relationship of simultaneity, with no distinction of chronological order, and thus, without hierarchies. On the other hand, "en synchro" may also function as the way a reader understands it, like the image of Ludmer's itself, who reads various discourses at the same time, and not only the literary ones, and "speculates" on them, without defining herself as a restricted reader to a specific field, like the literary critic. Based on that, our focus is to trace the historicity of the meanings constituted in this metaphor, trying to understand what it is to read "en sincro." In this regard, we reconstructed the "conditions of appearance" of this metaphor, in its relation with the discursive memory as the thing that determines the sliding of meaning, indicating the relationship with what was "already said" and the socio-historical aspects. In doing so, we seek to understand the metaphorical slides, namely other images in Ludmer's text that can be read as speculation modes of this metaphor, particularly in reading "en synchro." We also propose the metaphor as a way of reading the speculation modes of the critic in Josefina Ludmer's text.

Keywords: Metaphor. Reading. "En sincro". Literary criticism. Speculation modes.

LISTA DE ABREVIATURAS

AAD-69 – *Análise automática do discurso* – 1969

AD – Análise de Discurso

AIE – *Aparelhos Ideológicos de Estado*

CCCS – *Center Contemporary Cultural Studies*

CLG – *Curso de linguística geral*

ELG – *Escritos de linguística geral*

EUA – Estados Unidos da América

FD – Formação discursiva

ID – Formação ideológica

SD – Sequência discursiva

SDR – Sequência discursiva de referência

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	CAPÍTULO 1 – APRESENTAÇÃO DA METÁFORA	19
2.1	METÁFORA E SENTIDO	21
2.2	“EN SINCRO”: UMA METÁFORA DE LEITURA	33
3	CAPÍTULO 2 – AQUÍ AMÉRICA LATINA: AS CONDIÇÕES DE APARECIMENTO DA METÁFORA	53
3.1	SINCRONIA	55
3.2	O ANO 2000, O RETORNO A BUENOS AIRES, ARGENTINA	72
3.3	EL DIARIO SABÁTICO	79
3.4	LITERATURAS COMPARADAS E ESTUDOS CULTURAIS, MEMÓRIAS DA LEITURA E DA CRÍTICA “EN SINCRO”	93
4	CAPÍTULO 3 – MODOS DE ESPECULAÇÃO: O DESLIZAMENTO METAFÓRICO	108
4.1	EXPOSICIÓN UNIVERSAL	109
4.2	FUSIÓN	123
4.3	SOBREPOSICIÓN OU SUPERPOSICIÓN	132
	CONSIDERAÇÕES	139
	REFERÊNCIAS	144

1 INTRODUÇÃO

Escrever sem amarras e deslizar pelas ideias livremente é uma tarefa (quase) impossível no processo de escrita de uma dissertação, o qual pode ser definido como um ponto de (des)encontro de “laços” e “nós” teóricos. Essa liberdade também é uma ilusão, pois, como nos mostra as contribuições da Análise de Discurso (AD), acima de tudo francesa, estamos “sempre já” imbrincados e constituídos por outros dizeres, enredados numa rede (inter)discursiva que traça nosso fio do discurso, o lugar onde formulamos nosso dizer.

Dessa forma, este estudo já é determinado por nossa relação com a língua e com a história. Nossa posição de leitor inscrita no gesto interpretativo mobiliza determinadas relações de sentido, enquanto outras são “esquecidas”. Trata-se de uma *relação*¹ com o texto de Ludmer, na qual alguns sentidos se impõem como já naturalizados, e outros deixam falhas, abrem caminho para o equívoco. Para compreender o funcionamento desse processo, é preciso pôr em questão os sentidos que se apresentam como evidentes diante de nós.

Por isso, a decisão de lidar com a noção de metáfora não é apenas uma opção, mas uma necessidade imposta à quase toda prática de linguagem, e mesmo como uma espécie de “sobrevivência” de nós mesmos no mundo: ler. Contudo, o sentido de ler é muito mais amplo que apenas atribuir “sentidos”, e se aproxima do modo como Michel Pêcheux (2009, p. 51), analista de discurso de linha francesa, entende a interpretação, ou seja, como um “relançar indefinido” do “trabalho do sentido sobre o sentido”, ou ainda como propõe Silvano Santiago (2000, p. 215), crítico literário, como uma tarefa impossível de ser “totalizada”, pois “sempre volta sobre si mesma”, criando um movimento circular, e não fechado.

Tanto nas reflexões de Pêcheux como nas de Santiago encontramos formas metaforizadas de se pensar a questão da interpretação. Nesses trabalhos, as metáforas propõem “leituras” da relação do leitor com os textos, questionando a forma como os sentidos são pensados em relação à estrutura textual, uma vez que são determinados historicamente. Por isso, esses autores retomam a questão do signo como um valor sempre relativo, e não fixado, rebatendo a “univocidade”

¹ Usamos relação no sentido atribuído por Link (2002), como leitura que é relação entre descrição e interpretação, não sendo exclusivamente uma ou outra, mas um trabalho que se dá no entremeio desses limites.

atribuída à interpretação e “relançando-a” no “jogo da diferença”, segundo o qual, conforme Derrida (1995, p. 212), “[...] todo signo – verbal ou não – pode ser utilizado em níveis, em funções e configurações que não são prescritas na sua ‘essência’”, mas nascem desse jogo.

Como uma metáfora não “aparece” no vácuo, entendemos nas leituras “pós-estruturalistas”, como as de Pêcheux, que as metáforas são sempre constituídas por um deslizamento de sentidos. Até mesmo o modo de produzir “conhecimento” ou “teoria” (se) constitui (por) metáforas, questão, aliás, que tem uma historicidade ligada a sentidos já formulados, cujas raízes podem ser encontradas na obra de Friedrich Nietzsche. De acordo com este filósofo, todo conceito ou categoria já é uma metáfora, pois não temos acesso às coisas propriamente ditas.

Ao investigar, assim, os “fundamentos” do texto de Pêcheux (AAD-69), ou o que entendemos por “historicidade” neste estudo, Paul Henry (2010, p. 29)² escreve que Nietzsche indicou o caminho de uma interpretação que abriu “um campo de questões e de práticas tornadas impossíveis ou inconcebíveis” devido a formas de “sujeição” “transcendental”. Segundo Henry (2010), como lê em Derrida, essa via da interpretação não volta para a “origem e o fim do jogo”, mas busca ir “além” do homem.

Nessa linha de perspectivas, Nietzsche (2007, p. 84) propõe o “enigmático instinto de verdade” como necessário à existência da sociedade, em outros termos, como “a procura da paz” almejada pelo homem. Todavia, não temos acesso a uma verdade essencial, de modo que a “verdade é uma multidão de metáforas”. Sem nos darmos conta, mobilizamos metáforas quase o tempo todo para dar sentido a nossas relações com objetos, pessoas, sentimentos, tempo, em suma, com o outro – estranho a nós.

Mesmo quando não são denominadas, as metáforas estão presentes, servindo como leituras do leitor e do texto. Essas formas metaforizadas de leitura são cada vez mais mobilizadas em discursos de saber, como os textos críticos. Na crítica literária, por exemplo, é recorrente a mobilização de metáforas do literário, pelo funcionamento de imagens da literatura, do leitor e do texto. Poucas vezes paramos para refletir sobre o processo de constituição dessas metáforas na leitura

² *Os fundamentos teóricos da “Análise automática de discurso” de Michel Pêcheux.* Texto publicado pela primeira vez em 1969. Citamos aqui o texto publicado no trabalho *Por uma análise automática de discurso* (GADET; HAK, 2010).

dos textos críticos. Essas metáforas são memórias da “relação” entre outros leitores e outros textos, conforme se constituem num ponto de confronto de sentidos sobre a prática e o sentido da leitura.

Neste estudo, apresentamos uma dessas metáforas na discursividade de *Aquí América latina*³: *Una especulación*, obra publicada em 2010, pela crítica argentina Josefina Ludmer. A obra organiza-se em duas partes: *I Temporalidades*, na qual se apresenta o diário de leituras escrito pela crítica no ano 2000, em Buenos Aires; *II Territorios*, em que são construídos ensaios sobre a produção do presente. Nessa obra, localizamos uma atividade “sincronizada” de leituras do presente, uma vez que a crítica lê várias dimensões da realidade e da ficção de forma simultânea, registrando-as em seu diário sabático (diário de leituras).

Propomos a metáfora “en sincro” como uma leitura dos modos de especulação de imagens e sentidos, e mesmo de metáforas, na crítica de Josefina Ludmer. Para isso, mobilizamos a noção de metáfora elaborada por Pêcheux (2009, p. 123), analista de discurso de linha francesa, que compreende a metáfora como um processo sócio-histórico que serve de apresentação de objetos para sujeitos. A metáfora e seu efeito são entendidos como constitutivos do sentido, e não uma derivação secundária ou um “adorno” da língua. Essa metáfora, portanto, ganha forma no deslizamento de sentidos sobre a leitura. Assim algumas questões nos norteiam ao longo deste estudo: Como interpretar a leitura “en sincro”? Quais são os deslizamentos de sentido moventes nessa metáfora? Qual o modo de leitura crítico apresentado nessa discursividade? Quais são as condições de aparecimento dessa metáfora?

Entendemos o funcionamento metafórico de “en sincro” no desdobramento em duas direções simultâneas e articuladas, uma que apresenta uma noção de leitura e outra que propõe uma forma de leitura crítica, um “como se lê”⁴. Partimos dessa questão central que entendemos como um problema, à medida que a metáfora e seus deslizamentos reformulam a noção de leitura e ao mesmo tempo retomam a questão da *relação* entre o texto e o leitor. Desse modo, buscamos analisar o processo de constituição de sentidos que circulam na crítica literária por meio do funcionamento discursivo da metáfora “en sincro”.

³ Ludmer não grava o adjetivo “latina” com inicial maiúscula, em todas as vezes que o menciona, inclusive, no título de sua obra *Aquí América latina*. Neste estudo, optamos por grafar com a inicial maiúscula.

⁴ Expressão usada por Daniel Link (2002) em *Como se lê e outras intervenções críticas*.

Para pensarmos esse funcionamento discursivo, investigamos as relações entre metáfora e interdiscurso, com base, sobretudo, nas reflexões de Pêcheux. Essas relações no plano teórico-metodológico nos levam a retomar a questão da leitura como uma prática discursiva. Assim, investigamos as formas de escrita da crítica literária vinculadas ao projeto de pesquisa *As escritas da crítica*⁵, coordenado pelo professor Dr. Valdir Prigol.

Um dos pontos marcantes na escritura de Ludmer é um regime de leitura, e literário, proposto como não hierarquizado. Para Ludmer, a leitura literária não constitui uma esfera autônoma, em que o leitor se encerra em um mundo irreal, mas um modo de produzir presente a partir de “[...] una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias.” (LUDMER, 2010a, p. 150-1). Nesse gesto, Ludmer elabora a noção de “escrituras o literaturas posautônomas” cuja ideia central é a dissolução de fronteiras atribuídas às esferas autônomas e às divisões internas, como àquelas no interior da literatura (literatura urbana/rural) e a própria distinção entre realidade histórica e ficção.

O gesto de Ludmer ganha corpo na constituição da metáfora “en sincro”, que ressignifica os modos de leitura e da crítica literária. Pelo trabalho de reconstrução da historicidade dessa metáfora, buscamos ler os modos de relação entre leitor e literatura e a apresentação de um outro modo de leitura da crítica, no qual identificamos uma memória discursiva. Essa memória estabelece uma articulação com sentidos “já ditos” em outros tempos, espaços e por outros sujeitos, mobilizados e esquecidos no processo de identificação a uma formação discursiva que constitui o discurso da crítica em *Aquí América latina (...)*.

Para tanto, Ludmer problematiza a produção do presente, partindo das temporalidades inscritas nos romances publicados no ano 2000, em Buenos Aires. O modo direto de compreensão desses textos é pela leitura, mas não a leitura tradicional, mediada por categorias como autor, obra, realidade, ficção. Nessa perspectiva, a literatura do presente constitui-se numa posição “afuera-adentro” atravessando a fronteira entre a realidade e a ficção.

O objeto de leitura da crítica não é a história, a política ou a “pura literatura”, mas todas essas dimensões são “lidas” ao mesmo tempo nos textos tanto da ficção quanto da “realidade cotidiana”, sendo esta última também uma forma de ficção, já

⁵ Ver descrição do projeto em CV: <<http://lattes.cnpq.br/8135348349435741>>.

que é, segunda a crítica, um “tecido” de imagens e palavras “fabricado”, “producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias” (LUDMER, 2010a, p. 151). Com efeito, o texto de Ludmer propõe uma leitura “en sincro” ou sincrônica das formas narrativas, reais e ficcionais, como formas não definidas de modo hierarquizado, mas coexistentes no tempo e espaço, entrecruzando passado e presente na ordem narrativa. Nessas condições, a crítica pensa o estatuto da literatura nos romances contemporâneos, aqueles produzidos no espaço e no tempo que ela descreve como “otra configuración del capitalismo y otra era en la historia de los imperios” (LUDMER, 2010a, p. 9), nas primeiras páginas de seu livro. Parece ser a leitura “en sincro” o modo de se jogar com esse novo estatuto da literatura, pois categorias como autor, obra, realidade, ficção, entre outras, antes distintamente separadas, já não dão conta das regras desse jogo. Os planos literários, históricos ou temporais são justapostos sem nenhuma hierarquia.

Parece ser “en sincro”, também, o modo como Ludmer se movimenta no texto, sincronizando as leituras matutinas e noturnas na escrita do *Diario sabático*. Nessas leituras, ela busca novos instrumentos ou “categorias” para pensar a produção do/no presente, como a “ciudad”, a “isla urbana” e a “exposición universal”. É nesse movimento que traçamos nosso estudo, buscando mapear o que se diz sobre a “leitura”, no eixo da formulação de sentidos – o intradiscurso – “aquilo que eu digo agora, com relação ao que eu direi depois”, conforme Pêcheux (2009, p. 154), em relação ao eixo da constituição de sentidos – o interdiscurso – àquilo que não se diz, os vestígios da memória discursiva, que constituem o modo de funcionamento metafórico na crítica de Ludmer.

De acordo com a AD, mas também como lemos em Nietzsche, não existe uma origem da verdade – não há um “ato originário”, nem um posicionamento “neutro” em oposição a um posicionamento reflexivo. Todo dizer já está inscrito numa rede de outros dizeres. Para Pêcheux (2009, p. 159), a noção de “ato” desconhece a determinação que constitui o “sujeito do discurso” (sujeito constituído na e pela língua) e considera a tomada de posição desse no discurso (gesto, ato simbólico) como um ponto de “origem” ou como a manifestação da “liberdade” subjetiva.

No caso da metáfora “en sincro”, o que ocorre é que o discurso da crítica se identifica com uma formação discursiva e incorpora elementos do interdiscurso – o já dito – como se tivessem sido “originados” em seu texto, como legítimos, isso de

modo inconsciente. O interdiscurso é, desse modo, apagado ao ser incorporado e dissimulado do discurso de Ludmer.

Considerando nossas aproximações teóricas e suas implicações metodológicas, nossa proposta de leitura está orientada pelo estudo de *sequências discursivas de referência* (SDR), como denomina Jean-Jacques Courtine, e organiza-se em três capítulos. Desse modo, nosso dispositivo analítico é, segundo Orlandi (2007, p. 79, grifo da autora), fundado na noção de *efeito metafórico*. Nessa perspectiva, “en sincro” é tomado como nosso objeto simbólico, a partir do qual traçamos meios para mostrar como ele produz sentidos no texto de Ludmer. Esses meios, incluindo as SDRs que selecionamos, constituem nosso dispositivo analítico, ou seja, o dispositivo teórico já individualizado. De acordo com Courtine (2009, p. 108), ao escolhermos as SDRs, estamos determinando a pertinência histórica de uma dada conjuntura e situando “[...] a produção dessa sequência na circulação de formulações trazidas por SDRs que se opõe, se respondem, se citam.”

Neste estudo também trabalhamos com uma gama diversificada de autores de campos teóricos distintos, como a AD pecheutiana, a teoria literária, os estudos culturais, numa espécie de “entremeio” teórico. Dessa forma, não se trata de um trabalho exclusivamente filiado à perspectiva discursiva ou a Pêcheux, embora a noção de metáfora elaborada por esse autor seja um dos pontos cardeais de nosso estudo.

Além da materialidade de *Aquí América latina (...)*, na qual lemos a metáfora “en sincro”, nosso *corpus* de pesquisa é composto por entrevistas concedidas por Ludmer e disponibilizadas na *web*. Essas entrevistas representam espaços discursivos de produção do saber crítico e fazem parte das condições de aparecimento da metáfora “en sincro”. Olhamos para essas “marcas” do discurso da crítica deixadas em seu depoimento sempre como uma tentativa de reconstruir um quadro representativo sobre o qual possamos operar, mas sem que esse quadro se confunda com um marco inaugural da metáfora que analisamos, pois a compreendemos como um processo histórico de mobilidade dos sentidos cuja “origem” ou ponto de partida é sempre inacessível.

Há nessas entrevistas a ilusão de distanciamento entre o que o autor produz e o gesto metalinguístico de refletir sobre sua produção. Com efeito, os sentidos constituídos na posição discursiva ocupada pela entrevistada afetam constitutivamente sua produção crítica, expondo um jogo imaginário de antecipação,

em que se confrontam posições discursivas, inclusive as ocupadas por ela mesma no discurso, direcionando e moldando o sentido das respostas e também das perguntas. Nesse sentido, o jogo discursivo é afetado por formações imaginárias, como a imagem que a entrevistada tem da imagem que o entrevistador faz dela, da imagem que o público leitor tem da atividade crítica, da imagem que ela mesma (a entrevistada) tem de seu trabalho, e assim por diante. Dessa forma, como propõe Pêcheux (2008, p. 46), “não há metalinguagem”, o que torna ilusória a separação ou sucessão entre descrição e interpretação, pois os sentidos estão sempre deslizando.

A divisão em seções e capítulos, além de ser uma especificidade da forma de um trabalho dissertativo, tem relação com nossa necessidade de controlar o dizer, de buscar criar uma unidade material significativa – o texto. Acreditamos que as reflexões sobre a leitura neste estudo possam ser pensadas para “além” da escritura de Ludmer, uma vez que os sentidos constituídos na metáfora “en sincro” podem ressignificar as práticas de leitura, porque as reformulam do ponto de vista da constituição de leitores e de sentidos sobre a “relação” desses com os textos. A partir disso, questionamos “como se lê” “en sincro”?

O objetivo central deste estudo é compreender a metáfora “en sincro” na constituição de sentidos sobre a leitura. Para isso, lançamos mão de três objetivos específicos, distribuídos nos três capítulos dessa dissertação: 1) apresentar a metáfora “en sincro”; 2) reconstruir as condições de aparecimento da metáfora; 3) compreender os deslizamentos metafóricos como modos de especulação da leitura “en sincro”, na crítica de Josefina Ludmer.

No primeiro capítulo (*Apresentação da metáfora*) propomos uma discussão sobre a noção de metáfora e sua relação com a constituição de sentido. Para isso, mobilizamos a noção de metáfora elaborada por Michel Pêcheux, em articulação com as reflexões de autores, de campos teóricos distintos, como Nietzsche, Jacques Derrida, Santiago. Esses e outros autores elaboram discussões em torno da problemática do sentido e da interpretação, dessa forma, enriquecendo nossa reflexão sobre o modo como os sentidos se constituem historicamente na discursividade inscrita no texto de Ludmer. A segunda parte deste capítulo destina-se a apresentar a metáfora “en sincro”, que interpretamos como uma metáfora de leitura. Nesse percurso, traçamos uma imagem da organização do livro *Aquí América latina: Una especulación*, mostrando como ele se divide em duas partes, a

primeira, que é denominada *Temporalidades*, assume a forma de um diário de leituras – o *Diário sabático*; a segunda um conjunto de ensaios críticos reunidos sob a denominação *Territórios*. O principal objetivo desta parte é ler a metáfora “en sincro” e o modo como ela ganha “corpo” na materialidade discursiva – como ela desliza de uma sequência discursiva a outra e como esse movimento constitui sentidos sobre a leitura.

No segundo capítulo (*Aquí América latina: as condições de aparecimento da metáfora*), focamos nosso estudo na relação constitutiva entre a metáfora e o interdiscurso, conforme a noção de “en sincro” articula sentidos já formulados sobre a leitura, a língua, a literatura e a crítica literária em outros discursos. Na reconstrução dessa historicidade, mobilizamos conceitos como *interdiscurso*, *memória*, *esquecimento*, do ponto de vista discursivo. Identificamos, assim, de um lado, uma memória discursiva constitutiva dos sentidos de “en sincro” no campo da linguística estruturalista, por Ferdinand de Saussure, retomadas por Roman Jakobson e, mais tarde, por Haroldo de Campos nos estudos literários. De outro lado, traçamos uma rede de formulações já feitas na crítica cultural, especificamente nos estudos culturais e na literatura comparada latino-americana, cujos trabalhos giram em torno do rompimento de “fronteiras” – materiais e simbólicas.

Portanto, mobilizamos essa memória para compreender as relações de sentido, como paráfrases, constituídas nos efeitos metafóricos (abordadas no capítulo 3). Nessa perspectiva, ao questionar o modo como lemos ficção, crítica, teoria e outros discursos, Ludmer ressignifica a noção de “fronteira”, pois compreende todas as formas, literárias e não literárias, reais e ficcionais, como produtoras de sentido – no e do presente, pertencentes à “imaginación pública o fábrica de realidade”⁶. Este capítulo, portanto, busca reconstruir as “condições de aparecimento”⁷ da metáfora, apresentando a conjuntura sócio-histórica inscrita no funcionamento discursivo, com o intuito de entender como elementos discursivos e não discursivos – o ano 2000, o retorno da crítica a Buenos Aires; o *Diário sabático*, os estudos culturais e comparados na América Latina – são reinscritos no funcionamento metafórico na crítica de Ludmer.

No terceiro capítulo (*Modos de especulação: o deslizamento metafórico*), articulamos as reflexões produzidas nos dois primeiros com a compreensão dos

⁶ Noção criada e apresentada por Ludmer na introdução de *Aquí América latina (...)* (2010, p. 12).

⁷ Expressão formulada por Pêcheux em *Metáfora e interdiscurso* (2012).

deslizes de sentido da metáfora “en sincro”. Conforme nossa leitura, selecionamos na crítica de Ludmer três deslizes da metáfora “en sincro”: “exposición universal”, “fusión” e “sobreposición” ou “superposición”. Compreendemos cada deslize como uma imagem da leitura ou como modos de organização de uma leitura “en sincro”. Para cada deslize, selecionamos uma “sequência discursiva de referência” (SDR) e desdobramos outras sequências discursivas (SDs) para construção de um *corpus* discursivo, no qual investigamos pontos de deriva constitutivos do sentido de leitura no deslizamento metafórico. Neste capítulo, traçamos o domínio de uma formação discursiva benjaminiana na constituição dos deslizes metafóricos, no modo como o passado é retomado no presente na imagem da “exposición universal”.

Além da motivação científica e importância social do aprofundamento dos estudos da leitura, esta pesquisa é motivada pela atenção dada à metáfora na criação de “leituras” da “relação”, no sentido proposto por Link, do leitor com os textos, seja um leitor “comum” ou um leitor especializado, como o crítico literário. A metáfora “en sincro”, como entendemos, coloca em ambivalência o peso não só dos diferentes discursos, como literários, jornalísticos, autobiográficos, entre outros, como também do “leitor”. Dessa forma, o “crítico”, ou o “autor”, embora se definam como posições sociais, não são “categorias” independentes, nem hierárquicas, um não é melhor que o outro, nem sua “leitura” tem mais “valor” em relação as de outros leitores. Trata-se, nesse sentido, de uma metáfora que lê tanto o texto quanto o leitor.

Propomos, desse modo, este trabalho como mais um olhar entre outros que se inquietam sobre a relação entre o linguístico e o histórico. Para tanto, recorreremos ao estudo da metáfora em Pêcheux para refletir teoricamente sobre a constituição de sentidos no discurso “simultaneamente” crítico, teórico e ficcional de Ludmer. Por meio de um gesto interpretativo, questionamos como o funcionamento desse discurso constitui sentidos sobre a leitura e a crítica, e acima de tudo sobre modos de leitura do e no presente.

Justificamos, assim, nosso trabalho por investigar metáforas da leitura na crítica literária, apresentando a metáfora “en sincro” não como uma relação evidente, mas como um funcionamento opaco, em que os sentidos que nela se constituem são de ordem material, linguística e histórica ao mesmo tempo. A leitura “en sincro” propõe “outro” modo de “relação” do leitor com os textos, reformulando os sentidos de “ler” o (e no) presente, sobretudo, quando este é mobilizado em relação ao

passado. Questiona-se, assim, uma leitura “diacrônica” tradicional, ou ainda hierárquica, dividida por “períodos” históricos e literários isolados no tempo. Contudo, esse “outro” modo – seu “aparecimento” no texto Ludmer – não deve ser entendido como um ponto “original”, pois antes constitui-se na relação com o interdiscurso, com uma rede de sentidos já formulados.

Traçamos um percurso sobre a discursividade da crítica literária como um lugar de (des)estabilização de sentidos. Com efeito, o sentido, sempre instável, é passível de ressignificações, deslocamentos, rupturas da memória do dizer. Nessa perspectiva, mobilizamos o dispositivo teórico da AD, a partir do qual, construímos nosso próprio dispositivo de análise, constituindo, assim, nossa prática de leitura. Desse modo, buscamos tocar na ferida da língua, em seu ponto de encontro com o histórico, pensando-o como “uma questão que incomoda”⁸, problematizando a constituição metafórica sobre a noção de leitura.

Lembramos que todo final é ilusório e que nosso gesto de interpretação é apenas um dentre tantos outros possíveis acerca, talvez, de um mesmo objeto. Assim, “finalizaremos” nossa discussão com um capítulo de retomada, no qual faremos nossas considerações provisórias em relação às análises apresentadas. Desta forma, seguimos movidos pelo desejo de questionar a evidência dos sentidos que circulam nas mais distintas materialidades discursivas.

⁸ Referência à expressão de Lênin, citada por Michel Pêcheux (2009, p. 77), em *Semântica e Discurso*: “a língua sempre vai onde o dente dói”.

2 CAPÍTULO 1 – APRESENTAÇÃO DA METÁFORA

Pensar a leitura em um mundo dominado pela cultura audiovisual e tecnológica, onde quase tudo parece ocorrer ao mesmo tempo e de maneira infundável, é uma tarefa árdua e até mesmo pouco conclusiva. Sem dúvida, mais que prever respostas, essa tarefa tem como meta gerar questões e problematizar sentidos construídos como logicamente normais, aceitáveis ou verdadeiros.

Vivemos em uma era de incertezas generalizadas, que colocam em risco nossa “imperiosa necessidade de homogeneidade lógica”, como escreve Pêcheux (2008, p. 33). A memória de todas essas incertezas remete a uma questão que se repete como um sintoma, em um quadro previamente diagnosticado. Podemos definir esse quadro como a produção de conhecimento, saberes e teorias, e o sintoma, que gira em torno de como explicar essa produção, como a questão do sentido.

Como interpretar, significar ou constituir sentidos na sociedade “pós-moderna”, que se define como um “cenário” dominado pela tecnologia e cultura da informação, temporalmente esvaziado – “el tiempo cero” (LUDMER, 2010a, p. 18) – e simultaneamente saturado de memória (densidade temporal). Com efeito, traçamos uma crise dos modos de leitura do e no presente, a qual vem sendo discutida, interpretada e metaforizada pela produção crítica.

Dessa forma, partindo da leitura de *Aquí América latina: Una especulación*, este capítulo se lança a refletir sobre as seguintes perguntas: como pensar a produção de sentido no presente? Como compreender a leitura como produção de sentido do/no presente? O que ler significa?

Para tanto, buscamos compreender as imagens que são produzidas sobre a leitura nessa obra, e um modo de fazer isso é entender essas imagens como parte do processo de constituição de sentidos. De acordo com a AD, esse processo define-se como “transferência” (*meta-phora*) e deslizamento de sentidos – o efeito metafórico. Nessa transferência, que não é “transmissão de informação”, ou interação entre sujeito e objeto, mas sim “efeito de sentido”, somos sempre lançados a interpretar e já interpretados pelo outro, no jogo das “formações imaginárias”⁹ que

⁹ De acordo com Pêcheux (2010, p. 81, grifos do autor): “A e B designam lugares determinados na estrutura de uma formação social [...] esses lugares estão *representados* nos processos discursivos em que são colocados em jogo. Entretanto, seria ingênuo supor que *o lugar como feixe de traços*

atravessam o discurso (PÊCHEUX, 2010, p. 82). Na tentativa de controlarmos o jogo de sentidos, de nos tornar “senhores da multiplicidade” (NIETZSCHE, 2007, p. 58), buscamos controlar a nós mesmos, como um instinto de “conservação”. Nietzsche, em *O livro do filósofo*, usa essa expressão para aludir ao gesto de denominar e construir categorias como forma de explicar e organizar a multiplicidade das coisas existentes no mundo. Dessa forma, vivemos à procura da palavra “certa”, tomando uma palavra por outra, sempre metaforizando.

Na leitura de *Aquí América latina: Una especulación* selecionamos uma metáfora na materialidade discursiva do texto e a compreendemos como uma metáfora de leitura: “en sincro”. Assim, este capítulo se destina a ler essa metáfora como uma imagem da leitura, uma forma sócio-histórica que constitui sentidos sobre o que ler significa. No deslizamento de uma imagem a outra, o sentido é atravessado por uma “série de efeitos metafóricos” que constituem os deslizamentos de sentido sobre a leitura (como veremos no capítulo 3).

Na primeira parte desse capítulo exploramos a relação constitutiva entre metáfora e sentido. Para isso, trabalhamos com a noção de metáfora elaborada por Pêcheux, no interior da AD, e mobilizamos reflexões de outros autores que discutem a questão da interpretação na história, especificamente a produção teórica que se destaca com a emergência do pós-estruturalismo. É a partir dessa “[...] resposta especificamente filosófica ao status pretensamente científico do estruturalismo [...]”, como define Michael Peters (2000, p. 10), que encontramos “pontos de ancoragem”¹⁰ teórica para refletir sobre a relação existente entre metáfora e constituição de sentido.

Na segunda parte, apresentamos a escritura de Ludmer e a forma como seu texto é construído. Depois, lemos a metáfora “en sincro” e o modo como ela se impõe a nossa leitura como uma “perturbação” no fio do discurso em *Aquí América latina (...)*. Na seleção da sequência discursiva de referência¹¹ número 1 (SDR1), na

objetivos funciona como tal no interior do processo discursivo; ele se encontra aí representado, isto é, *presente, mas transformado*; em outros termos, o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a *si* e ao *outro*, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro.”

¹⁰ A expressão é de Pêcheux (2010, p. 96).

¹¹ Segundo Courtine (2009, p. 54-5, grifo do autor), em *Análise do Discurso Político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*, sequências discursivas são “sequências orais de dimensão superior à frase”, que possuem natureza e formas variáveis. O conjunto dessas sequências, organizado em relação a um certo estado das “condições de aparecimento do discurso” (PÊCHEUX, 2012), constitui o que o Courtine define como um “*corpus* discursivo”. Assim, extraímos essas sequências de um campo discursivo restrito, formado por certas condições históricas que determinam

qual destacamos a metáfora, traçamos um percurso dos sentidos por outras sequências do fio do relato (SDs). Para “expor”¹² esse deslizamento, mobilizamos categorias discursivas de nosso dispositivo teórico-analítico para compreender o que significa ler “en sincro”.

Nosso desafio é realizar uma leitura como um trabalho de *relação*, como propõe Daniel Link (2002, p. 19, grifo do autor). Por *relação*, resgatamos de modo simplificado, é claro, o que o autor propõe como uma leitura que não é só descrição ou interpretação, mas um movimento que trabalha no “entremeio” desses limites. O texto, nessa perspectiva, é entendido como uma “correlação de séries de sentido”, em que este último se desloca ao longo dessas séries. A relação entre texto e leitor abrange ainda o gesto de “redenominar”, “pontuar de novo a sequência”.

Numa aproximação entre a leitura como *relação* e a prática discursiva, proposta no texto de Pêcheux (*O discurso: estrutura ou acontecimento?*), esta última se apresenta como um “batimento” entre descrição e interpretação. Segundo Pêcheux (2008, p. 54), descrever e interpretar não são fases sucessivas, mas fases alternadas. De certa forma, estamos inseridos num movimento de denominar e “redenominar” a série de sentidos, ao analisarmos como nosso objeto discursivo funciona.

2.1 METÁFORA E SENTIDO

A questão do sentido é inerentemente controversa, tanto que a explicação mais aceitável em relação a ele seja exatamente o seu caráter de instabilidade. O sentido, desse ponto de vista, é sempre instável, não fixo, deslizante e suscetível de “derivar”, ou “deslocar” para um outro sentido, constituindo-se de modo ambivalente, como lemos em Pêcheux (2008, p. 53): “[...] todo enunciado é suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, de deslocar-se discursivamente de seu sentido para

a metáfora “en sincro”; em seguida, submetemos essas SDs ao tratamento da AD, isto é, ao processo de leitura que leva em conta “o dito” em relação ao “não dito”, mapeando, desse modo, as relações de paráfrases, substituições e sinonímias nas quais os sentidos se constituem no deslizamento metafórico entre uma sequência e outra. Em relação à forma do *corpus*, as SDs recolhidas neste estudo são produzidas pelo mesmo locutor, a crítica Josefina Ludmer. Buscamos na leitura de cada sequência traçar a historicidade que determina os sentidos que se constituem ali, de leitura, leitor e crítica, localizando as formações discursivas às quais essas SDs podem se identificar ou não.

¹² Só é possível expor esse deslizamento de sentidos de forma provisória, uma vez que os sentidos não se fixam, mas estão sempre em movimento. Além disso, essa exposição é viável, como veremos no capítulo 2, pela reconstrução das condições determinantes do aparecimento do discurso, no caso, da metáfora, em um estado dado.

derivar para um outro.” Para o autor, nesse aspecto, o desafio gira em torno de responder o que é “atribuir” significado a uma palavra, imagem, ou outra materialidade discursiva – afinal como o sentido é constituído?

As leituras produzidas pela AD francesa, em especial, as de Pêcheux, possibilitaram revisar e ressignificar uma outra questão ligada à do sentido, a leitura. Do modo como entendemos, este autor propõe a leitura constituída por “momentos de interpretação”¹³ – nos quais se constituem o autor, o leitor, e o sentido – que se marcam desde já nos gestos de descrição, como uma “alternância”, e não como uma tarefa sucessiva. Como afirma Pêcheux (2008, p. 53), com a inexistência de uma “metalinguagem”, toda descrição, seja de qualquer materialidade, já está “intrinsecamente exposta” ao jogo do “equivoco”, ao lugar de “falha”, ou falta, inerente à língua, mas também à história.

Antes disso, lemos em Derrida (1995, p. 119-121) que, na escritura, o signo pode sempre “esvaziar-se”, “furtar-se”. O autor propõe o “furtivo” como “a virtude desapropriante que escava sempre a palavra na subtração de si”. Nesse aspecto, uma palavra quando “proferida ou inscrita” já não pertence a seu autor, é “sempre roubada, porque é sempre *aberta*”, desse modo, todas as palavras são “originariamente repetidas”.

Assim, se as reflexões de Pêcheux abriram caminho para outras interpretações, acima de tudo no campo da linguagem, elas não surgiram como um marco “inaugural”. Esse autor não é o único a questionar a constituição de sentido e, crucialmente, os saberes pré-construídos, que sempre retornam como “verdadeiros” e predeterminados, cujas posições ideológicas daqueles que os sustentam geralmente são “esquecidas” quando enunciadas em determinadas condições históricas de aparecimento.

O trabalho de Pêcheux, desse modo, faz parte de algumas mudanças históricas e metodológicas operadas nos e pelos campos de saber, que constituem a conjuntura histórica de “aparecimento” das reformulações sobre a leitura, a interpretação, a constituição de sentido e sujeito¹⁴. Talvez umas das mudanças mais

¹³ De acordo com Pêcheux (2008, p. 57), através de descrições regulares de montagens discursivas, os momentos de interpretação são como “[...] atos que surgem como tomada de posição, reconhecidas [...] como efeitos de identificação assumidos e não negados.”

¹⁴ O sujeito, para a AD, se refere a uma posição ocupada ou constituída no discurso, portanto, ao “sujeito do discurso”, como a posição que o sujeito falante (constituído na e pela língua) ocupa discursivamente (em qualquer materialidade discursiva, por exemplo, um texto crítico) ao se identificar com uma formação discursiva, e não com outra. Nesse sentido, quando abordarmos o

significativas seja a revisão do modelo estrutural (im)posta pelos estudos pós-estruturalistas, principalmente com o descentramento do “sujeito moderno” e com a problematização dos processos de significação.

Os deslocamentos sobre a questão do sentido e da interpretação são, portanto, reformuladas a partir de pontos de vista como os de Pêcheux e Derrida, que se instalam como uma crítica ao estruturalismo francês, desenvolvido na década de 1960. Os pós-estruturalistas são, antes de tudo, segundo Peters (2000, p. 32), leitores motivados pelo trabalho de Friedrich Nietzsche, em especial, “com sua crítica da verdade e sua ênfase na pluralidade da interpretação”. Localizamos aí, também, a importância dada à noção de metáfora pelo filósofo, e a retomada dessa noção nos textos dos pós-estruturalistas, como veremos.

Na terceira parte de *O discurso: estrutura ou acontecimento?*, num ensaio chamado “Ler, descrever, interpretar”, Pêcheux escreve que o estruturalismo, embora tenha se voltado contra concepções narcisísticas do “sujeito epistêmico” como um ser autônomo, origem e fonte do pensamento, acabou caindo em “um narcisismo da estrutura”. A atenção exclusiva à materialidade dos “arranjos” ou “montagens” textuais, como “pura descrição”, implicou “a suspensão da interpretação”. Assim, uma das falhas do estruturalismo, conforme o autor, foi acreditar que o “teórico” pudesse ser uma “metalíngua”, uma “ciência-régia” e um “discurso sem sujeito”¹⁵ (PÊCHEUX, 2008, p. 47).

Nos estudos literários, conforme Jonathan Culler (1999, p. 121), o estruturalismo “[...] busca não produzir novas interpretações das obras mas compreender como elas podem ter os sentidos e os efeitos que têm.” Portanto, esse estudo se limita a sistematizar o modo como o sentido é produzido. Por outro lado, o pós-estruturalismo reconhece a impossibilidade “de descrever um sistema significativo coerente e completo”, logo, de sistematizar o sentido, já que este e os próprios sistemas estão sempre mudando (CULLER, 1999, p. 121). A partir disso,

termo “sujeito”, neste estudo, estamos nos referindo às posições “imaginárias” ocupadas por Ludmer em seu texto, e não a ela como um indivíduo empírico. Mobilizamos a noção de “sujeito”, aqui, do ponto de vista das “formações imaginárias”, como escreve Pêcheux (2009, 2010), ou seja, das “imagens” das posições sociais ocupadas pelos indivíduos, como sempre “já sujeitos”, e das relações de sentido e força que se constituem nessas posições. Dessa forma, entendemos que Ludmer ocupa uma ou mais posições sociais, e sem dúvida uma delas é a de crítica literária, ainda que ela não se identifique em algumas entrevistas com essa “função”.

¹⁵ Entendemos, por isto, o estruturalismo como uma ciência dominante, um estudo neutro e científico, em conformidade com a descrição objetiva de seu objeto.

entendemos que, enquanto o estruturalismo se foca na “análise” das “estruturas subjacentes”, o pós-estruturalismo interessa-se pela “intepretação”, como uma “crítica do conhecimento, da totalidade e do sujeito”.

É por isso que Pêcheux retoma a metáfora como “matriz” do sentido e a remete ao “relançar indefinido” das interpretações. A AD, nesse sentido, é proposta como uma “prática de leitura” que trabalha a interpretação, em que o sentido desliza, falha, no funcionamento da metáfora. Para Pêcheux (2009, p. 162; 240), sem metáfora não há sentido. Ela pode, assim, ser entendida como uma ligação constitutiva entre histórico e linguístico, definida como um

[...] processo sócio-histórico que serve de fundamento da ‘apresentação’ (*donation*) de objetos para sujeitos, e não como uma simples *forma de falar* que viria secundariamente a se desenvolver com base em um sentido primeiro, não-metafórico, para o qual o objeto seria um dado ‘natural’, literalmente *pré-social* e *pré-histórico*. (PÊCHEUX, 2009, p. 123, grifo do autor).

Logo, não sendo “natural” ou uma propriedade da língua, o sentido só pode ser concebível em seu movimento de transferência e deslizamento, materializado nos lapsos, falhas e perturbações do dizer. Nesse movimento, não significa só o que é dito, mas também o que não é dito – dito de outro modo, aceito ou rejeitado, que permanece “esquecido”, seja no intervalo existente no adiamento de uma palavra a outra, ou mesmo na interdição dessa palavra, em seu silenciamento.

Desse ponto de vista, a metáfora é um problema ao mesmo tempo teórico e político, e por isso central na questão do que faz ou não sentido, como retoma Henry (2010, p. 34). O que faz uma palavra ter ou não determinado sentido não está fixado em sua forma, visto que a língua não é um sistema transparente, homogêneo e imutável. O sentido é constituído em relação às posições ocupadas por sujeitos em determinadas “condições de aparecimento do discurso”. Os sujeitos não se posicionam ao acaso ou de forma consciente, mas são interpelados a assumir determinadas “posições” discursivas e podem se identificar ou não com elas. Por isso uma mesma palavra, imagem ou outra materialidade discursiva pode mobilizar sentidos variados para sujeitos distintos, ou pode significar de modo estranho para um mesmo sujeito em condições históricas determinadas.

De acordo Pêcheux (2009, p. 147-9, grifo do autor), a metáfora é determinada pelo interdiscurso, um “[...] *todo complexo com dominante das formações*

discursivas, intrincado no complexo das formações ideológicas.” O autor propõe que os sentidos se constituem provisoriamente no interior de formações discursivas (FDs), que são projeções no discurso das formações ideológicas, construídas sócio-historicamente. A ideologia, para esse autor, é mobilizada no plural, através de “formações”, pois não há uma ideologia verdadeira, e sim um “complexo” de formações ideológicas que ganham existência quando confrontadas umas às outras, em relações de contradição, subordinação e dominância.

As ideologias são, portanto, entendidas do ponto de vista materialista, não como “ideias”, mas como aquilo que interpela indivíduos em sujeitos, por meio de rituais e práticas. Discursivamente, as práticas de linguagem estão “implicadas” nesses “rituais ideológicos” (PÊCHEUX, 2008, p. 49). Nessa perspectiva, as FDs funcionam como aquilo que determina “o que pode e deve ser dito”. Portanto, nelas o caráter material do sentido, construído historicamente, dissimula-se como uma transparência literal, fabricada ideologicamente pelo apagamento da contradição que todo sentido traz em si, do jogo com a duplicidade e a possibilidade de “deslocar” e “deslizar” por outros sentidos.

O efeito ideológico produz, portanto, a ilusão de autonomia do e no sujeito do discurso, em relação ao que ele pensa, age, fala, ou significa no mundo. Dessa forma, o sujeito acredita ter o controle – e ser a fonte – do sentido ou, diga-se da passagem, do “verdadeiro sentido”. Pêcheux afirma que isso é uma necessidade, pois sem essa ilusão como funcionaria o processo de “recrutamento” de indivíduos em sujeitos – a interpelação ideológica?

A FD é um espaço de “reformulação-paráfrase”, isto é, é o lugar onde o sentido se repete, mas também se desloca, transforma-se. Desse modo, uma FD não funciona como um lugar de fixidez, mas de movimento – deslizamento de sentidos. Quando falamos, por exemplo, em “estrutura”, já estamos mobilizando uma determinada formação discursiva, uma região do interdiscurso que “disponibilizará” determinados sentidos; contudo, isso não significa que a posição que ocupamos no discurso se manterá fiel a essa FD.

Em um mesmo texto podemos mobilizar a palavra “estrutura”, a palavra “fronteira” e o prefixo “pós”, cada uma dessas palavras vai “convocar” uma determinada formação discursiva e movimentar uma determinada zona do interdiscurso. Conforme as condições de aparecimento de cada discurso, alguns sentidos e FDs serão dominantes em relação a outros, contudo, os sentidos

dominantes e dominados são suscetíveis de desigualdades e contradições inscritas no interior de uma mesma FD.

Com efeito, “[...] todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações.” De acordo com Pêcheux (2008, p. 56, 2009, p. 277), a identificação é um “ritual com falhas”, pois é afetada por determinações inconscientes e por uma possibilidade de “reestruturação-desestruturação” de redes de memória e trajetos sociais. “Não há uma identificação plenamente bem sucedida, isto é, ligação sócio-histórica que não seja afetada, de uma maneira ou de outra, por uma ‘infelicidade’.” Reside aí, provisoriamente, o ponto onde o ritual se “estilhaça” e “enfraquece” – o lugar da metáfora.

Constitutivamente, então, o sentido está sempre cambiante nas relações de metáfora, “realizadas em efeitos de substituições, paráfrases, formações de sinônimos”, como define Pêcheux (2009, p. 235, 240). O autor localiza o sentido nos “efeitos” dessas relações, e não na materialidade linguística em si, ou seja, o sentido não está na substituição material, em “uma palavra por outra”, mas no efeito dessa substituição. A base linguística jamais “imprime” sentido aos processos discursivos, estes são produzidos no deslizamento, em “espaços transferenciais de identificação”, atravessados por uma “pluralidade contraditória” de formações discursivas (PÊCHEUX, 2008, p. 58).

Retomamos, agora, a historicidade desse deslocamento operado por Pêcheux no campo da linguagem. Para isso, trazemos algumas relações e contradições entre o estruturalismo e o pós-estruturalismo. De acordo com Michael Peters (2000, p. 28), o pós-estruturalismo tem a meta de superar seu antecedente teórico, o estruturalismo francês, sedimentado na linguística estrutural de Saussure. Todavia, esse termo – pós-estruturalismo –, de modo algum, pode representar uma unidade ou homogeneidade de pensamentos, pois abrange uma natureza diversificada de autores e linhas teóricas.

Questionar o estruturalismo, entre outros aspectos, exige colocar sob suspeita os binarismos, característicos do método estrutural. Dessa maneira, a linguística de Saussure se ocupou da língua enquanto um sistema de signos relacionados entre si, interdependentes, mas para isso operou algumas divisões, como língua e fala, diacronia e sincronia. Recentemente, com a ampliação do *corpus* saussuriano e de pesquisas feitas sobre a heterogeneidade de suas fontes, outras interpretações

sobre o trabalho desse linguista têm reforçado a opacidade de seu pensamento (FIORIN; FLORES; BARBISAN, 2013), sobretudo, em relação ao sentido “transparente” atribuído às dicotomias saussurianas. Nessa linha, Pêcheux (2009, p. 29, grifo do autor) critica as classificações dicotômicas dos semanticistas (concreto/abstrato, animado/não animado, etc.), que se aplicam como uma espécie de “*história natural do universo*”. Para o autor, a “máquina de classificar” falha porque não aborda realidades estranhas, que escapam às categorias predeterminadas.

No campo de pesquisas antropológicas, Claude Lévi-Strauss incorpora o método estrutural da linguística ao estudar sistemas de parentesco (PETERS, 2000, p. 24). Como escreve Kathryn Woodward (SILVA; HALL; WOODWARD, 2000, p. 42-43), na linha dos estudos culturais, o binarismo se mantém nas influências estruturalistas apresentadas pelo antropólogo francês ao traçar uma divisão entre natureza e cultura, como na diferença entre o alimento cru e o alimento já preparado, modificado e transformado culturalmente, ou ainda nas relações entre o comestível e o não comestível. Para a autora, essas influências propõem que a ordem social é mantida por oposições binárias.

Questionar a “análise” binária é uma preocupação¹⁶ de Pêcheux (2008, 2009) ao recusar “armadilhas retóricas”, ou “obsessivas” em controlar a ambiguidade, como é o caso do gerativismo chomskiano, com suas proposições lógicas do tipo “ou...ou” e ainda “se não é um é outro”. O binarismo, como modelo padrão empregado nas ciências modernas, pode culminar numa forma de controlar as interpretações, padronizar os objetos de conhecimento e, principalmente, fixar o sentido, apagando o que este tem de “resíduo inexplicável”. Pêcheux (2009, p. 18) discute as “evidências fundadoras” do sentido, e assim retoma o laço “constitutivo” entre a língua e a história, desfazendo a oposição¹⁷ estruturalista.

Nietzsche (2007, p. 28-9, 33), ainda em *O livro do filósofo*, nesse aspecto, escreve que “[...] nosso pensar é um classificar, um nomear, algo que diz respeito ao arbitrário humano e não atinge a própria coisa em si.” A partir disso, o filósofo propõe que “toda denominação é uma tentativa de chegar à imagem”. Desse modo, do ponto de vista da AD, podemos pensar a produção de metáforas inscrita no gesto

¹⁶ Tanto em *O discurso: estrutura ou acontecimento?* (2008, p. 50) quanto em *Semântica e discurso* (2009, p. 15).

¹⁷ Ainda que essa “oposição” possa ser justificável do ponto de vista saussuriano, a partir do qual se definiu o objeto de estudo da linguística estrutural, a “*langue*”.

de denominar¹⁸. Nesse aspecto, denominar não é um ato “instintivo” ou natural, mas um gesto constituído por um “deslizamento” de sentidos, no qual constituem-se as metáforas, ou “imagens”, segundo Nietzsche.

Nessa busca por imagens, ainda segundo o filósofo, a imagem mais forte sobrevive na cadeia incessante e profusa de outras imagens, num sentido darwinista (NIETZSCHE, 2007, p. 35). É possível pensar ainda que a imagem mais forte substitui outra menos potente. Assim compreendemos o funcionamento metafórico como um jogo de substituições, porém, diferentemente do que procede na teoria darwiniana, pela ótica discursiva a palavra ou imagem substituída não é extinta, mas continua ligada por uma série de “efeitos metafóricos” à substituta, funcionando como um traço interdiscursivo, o já dito constitutivo de todo dizer e de toda produção de sentido.

De outro ponto de vista, Bhabha (1998, p. 85), ao pensar a “imagem” como um ponto de identificação, escreve ver nela, a um só tempo, uma substituição metafórica, uma ilusão de presença, e justamente, por isso uma metonímia, um signo de sua ausência e perda. A imagem como o lugar ambivalente, pois torna presente o que está ausente, ao mesmo tempo é sempre adiada, pois representa um tempo que está sempre em outro lugar, num movimento repetitivo. A imagem é sempre relativa a outra(s) imagem(ns), e essa relação como base do funcionamento metafórico constitui sentido na “fronteira deslizante de alteridade dentro de identidade”, no jogo presença-ausência, sentido e não sentido, mas nunca como um ou outro (clássica oposição binária), e sim como o não um, porque o sentido nunca se completa.

De acordo com Nietzsche, “o pensamento consciente não passa de uma escolha entre representações”. Com base nas formulações da AD, entendemos que essa escolha é realizada de maneira inconsciente pelo sujeito, que, ao se identificar com uma determinada representação, não tem acesso ao modo como os sentidos são constituídos ali, muitas vezes, no (e pelo) confronto de formações discursivas.

O sentido, desse modo, pode ser compreendido como algo que se constitui incessantemente, logo, não há uma “origem” a ser atingida, ou uma completude do sentido. O que produz esse efeito de “originalidade” é a interpelação ideológica, que

¹⁸ A partir da leitura de Pêcheux, entendemos que o gesto de denominar é muito mais que “atribuir” nome a algo de forma consciente, é um processo determinado por condições históricas, reguladas pelo interdiscurso e atravessado pelo inconsciente, de modo que cada denominação implica diferentes efeitos de sentido.

coloca o sujeito como “agente” do sentido. No entanto, são as “condições de aparecimento” históricas que determinam o sentido. Elas são específicas para cada discurso, uma vez que nunca se repetem de modo igual, ainda que em contextos parecidos. Por isso, o sentido é constituído historicamente, mas não de um modo historicista, onde o sentido é petrificado como a própria concepção evolutiva e linear da história.

Podemos, assim, dizer que os trabalhos pós-estruturalistas constituem lugares de revisão das principais teorias críticas do século XX, ou como escreve Souza¹⁹ (1994, p. 66), o lugar da produção histórica desse saber. Ao voltar ao Brasil, em 1983, após concluir o doutorado na Universidade de Paris VII, Souza se propõe a revisar as transformações sofridas pela crítica literária, relendo os princípios teóricos que nortearam sua formação nesse campo de saber. Assim, a autora retoma análises estruturalistas, como as de Lévi-Strauss, e seus primeiros textos escritos orientados por essa prática (como a dissertação de mestrado). Como conclui a Souza, uma das limitações da análise estruturalista estava no “fechamento do texto em seu universo interno”. O estudo imanente à estrutura apagava a história e o sujeito inscritos na obra, demandando pouca ou nenhuma atenção à recepção do texto.

Nessa perspectiva, para Derrida (1995, p. 30-1, grifo do autor) a estrutura é a “unidade de uma forma e de uma significação”. Antes, a estrutura foi sempre “meio ou relação para ler”, com o estruturalismo ela torna-se “a própria coisa literária”, que passa a ser entendida em referência unicamente “à letra”, a sua morfologia. Por isso, uma das vulnerabilidades do estruturalismo é não tolerar “tudo o que da significação não pode ser disposto na simultaneidade da forma”, o que for “inacabado” (p. 45). Com uma visada pós-estruturalista, o autor indaga a “intenção de proteger a verdade e o sentido” de uma obra:

E se o sentido do sentido [...] for implicação infinita? O reenvio indefinido de significante a significante? Se a sua força residir numa certa equivocidade pura e infinita que não deixa tomar fôlego, que não permite nenhum descanso ao sentido significado, levando-o [...] a ainda fazer sinal e a *diferir*? (DERRIDA, 1995, p. 45, grifo do autor).

¹⁹ Em *Tempo de Pós-crítica*, a autora cita a conjunção de sua experiência vivida no exterior e a volta ao Brasil, como a oportunidade de refletir sobre a contribuição teórica pós-estruturalista.

Derrida lança essas perguntas, que tomam a forma da interpretação que se insinua à estrutura unificada, por meio da ameaça do “e se...”, produzindo dúvidas naquilo que se pretende “homogêneo” e “acabado”, como o sentido garantido pela estrutura. De acordo com isso, o autor define o estruturalismo: “Ser estruturalista é prender-se em primeiro lugar à organização do sentido, à autonomia e ao equilíbrio próprio, à constituição acabada de cada momento, de cada forma.”

Santiago (2000, p. 208) também discute a precariedade da leitura estruturalista para o estudo do texto literário, como a ideia de que por meio de uma teoria, que toma emprestado o modelo da linguística saussuriana, falaria o “ininteligível” presente no objeto de estudo (a narrativa), pois se descortinariam as funções deste último. O estruturalismo busca dominar a estrutura que dá origem a todas as outras, como bem comparou Barthes (1971, p. 20-1) o trabalho do analista literário ao do linguista. Segundo o autor, a infinidade de narrativas posta a um analista é similar ao heteróclito da linguagem, que se impõe a um linguista a exemplo de Saussure. Ambos se veem forçados a submeter um princípio de classificação (binário, no caso), uma estrutura em comum, estabelecendo um sistema implícito (imane) de unidades e regras ao objeto de estudo.

Para Santiago (2000, p. 201), a análise estrutural consistia em dois movimentos binários, decomposição e recomposição do objeto de estudo. Por meio deles, em especial com o segundo, buscava “[...] reconstituir-se significativamente o objeto inicial, que se encontrava, em sua integridade ‘natural’ [...]”, despedaçado semanticamente. O objetivo final era atingir ou descortinar o que estava ocultado, “o verdadeiro e profundo significado do objeto”. De acordo com Souza (1994, p. 68), uma das imposições dessa prática obrigava o crítico a se posicionar objetivamente no texto, de modo que o emprego enunciativo na terceira pessoa garantiria a neutralidade do discurso, a imparcialidade do crítico perante o “verdadeiro” sentido da obra, e assim a cientificidade do método estrutural.

Não só de acordo com os princípios pecheutianos, mas também do ponto de vista de um filósofo lido pelos pós-estruturalistas, como Nietzsche (2007, p. 32; 95), sabemos que não é possível a existência de um discurso neutro, e mesmo os discursos científicos são construções metafóricas que significam e se transformam historicamente, constituindo (reforçando ou deslocando) valores, e não discursos transparentes, legítimos e portadores da essência do saber, o próprio intelecto não passa de uma “vida em imagens”. Questiona o autor em *A genealogia da moral*: “[...]”

que seria um subsistente em si próprio e sem órgão visual, ou um olho sem direção, sem faculdades ativas e interpretativas?”. O que Nietzsche ([s.d.], p. 82) coloca como absurdo é a “objetividade” enquanto uma “contemplação desinteressada”, mas a faculdade de servir-se de dos sentidos para interpretar.

Nessa perspectiva, Santiago (2000, p. 214, grifo do autor) retoma o texto da *Genealogia* para refletir sobre a relação conflituosa entre a linguagem e as coisas. Tal relação “só pode ser descrita pelo vocabulário da *diferença* e da *violência*”, na qual “[...] o homem impõe *uma* e *sua* interpretação e *um* e *seu* valor quando utiliza criativamente a linguagem.” Para Santiago, o trabalho do crítico e do filósofo será o de perceber a origem dessa violência interpretativa, isto é, o modo como certos sentidos são dominantes em relação a outros, revelando um “ato de autoridade”. Do ponto de vista da AD, não se trata de um “ato” consciente do sujeito, mas da violência historicamente determinada que se dissimula como imposição para interpretar – somos coagidos a atribuir sentido como um “instinto” de conservação de nós mesmos.

A questão da verdade é um tema central para Nietzsche (2007, p. 25), segundo o qual toda posse da “verdade” vem da crença de possuir a verdade. O filósofo analisa como o ser humano busca se proteger do desconhecido por meio do instinto de formar metáforas. De acordo com esse instinto, “a vida tem necessidade de ilusões, isto é, de não-verdades tidas como verdades”. Por meio do sentimento de crença, o mecanismo operante é o efeito (de eficiência) da ilusão da verdade. Dessa forma, não temos acesso à essência dos objetos, apenas às relações existentes entre eles. Para Nietzsche (2007, p. 58): “Tempo, espaço e causalidade são apenas metáforas do conhecimento, por meio das quais interpretamos as coisas.”

Portanto, todo conceito ou conhecimento generalizado já é uma metáfora, como entende Nietzsche (2007, p. 58). Para o filósofo, “[...] nossa única maneira de nos tornarmos senhores da multiplicidade é construir categorias.” Predomina, assim, nas relações do sujeito com sua exterioridade o instinto de denominação ou metaforização daquilo que lhe é estranho: “todo explicar e todo conhecer não passa propriamente de um denominar”.

De qualquer forma, o que impulsiona o trabalho desses diferentes autores referenciados neste capítulo envolve a questão da interpretação. Interpretar deixa de ser uma relação naturalizada, posta como o reconhecimento da evidência entre a

realidade e o pensamento. Questiona-se a verdade unitária e totalizante do sentido, ou da estrutura. Em outros termos, a visão essencialista do sentido, “posto à luz”, cuja meta é preservar uma unidade, aos poucos é substituída pelo reconhecimento do caráter material e construído dos processos de significação, constituído num jogo de interpretações.

Nas palavras de Derrida (1995, p. 30),

[...] enquanto o sentido metafórico da noção de estrutura não for [...] suficientemente questionado e mesmo destruído na sua virtude figurativa a ponto de ser despertado a não-espacialidade ou a espacialidade original nele designada, arriscamo-nos [...] a confundir o sentido com seu modelo geométrico ou morfológico, cinemático quando muito. Arriscamo-nos a interessar-nos pela própria figura em detrimento do jogo que nela se joga por metáfora.

Como escreve Jean-François Lytoard (1998, p. 42), o saber excede a determinação e aplicação do critério único de verdade, mas envolve diversas competências (saber-dizer, saber-ouvir, saber-fazer), e não só as cognitivas. O autor destaca as formas narrativas presentes na cultura de um povo: “[...] os relatos determinam os critérios de competências e/ou ilustram a sua aplicação. Eles definem o que se tem o direito de dizer na cultura.” (LYTOARD, 1998, p. 42). Desse modo, o saber narrativo, assim como o científico, o filosófico, não deixa de ser um tecido de interpretações sobre essas e outras competências, “misturadas umas às outras num tecido cerrado, o do relato”, que determina e autoriza os sentidos que representam uma cultura, um campo científico, impondo-lhe uma imagem.

O que é importante ressaltar nos trabalhos dos pós-estruturalistas é que, a partir da leitura de Nietzsche, eles produziram outras leituras sobre a questão da interpretação, mobilizando metáforas para construir sua *relação* (leitura) com os textos. Como o próprio filósofo propôs, as metáforas eram necessárias para a construção do saber, nesse aspecto, entendemos que nossa relação com o saber é precisamente metafórica, assim como lemos nos textos de Pêcheux, Derrida, Link, Santiago, entre outros autores, e, em especial, no texto de Ludmer.

Desse ponto de vista, o estruturalismo, cuja principal atenção era com o sentido “interno” da obra e com a estrutura que o determinava, propôs o estudo das obras mobilizando metáforas, como a metáfora da “análise”. Nessa prática, se, como observou Derrida, a estrutura era o próprio objeto literário, a leitura desse objeto é análise de suas partes, aquilo que Santiago (2000, p. 205) definiu como um “trabalho

bifásico”, decomposição e recomposição do objeto, ou “um laboratório de análise”, para citar uma metáfora presente no texto do autor.

Em outro aspecto, o pós-estruturalismo, ao constituir suas próprias metáforas, desvia o foco do sentido e o direciona para a interpretação, é, portanto, possível pensar a “interpretação” como uma das metáforas pós-estruturalistas da leitura, constituída da *relação*²⁰ dos autores dessa linha de reflexão com os textos, ou ainda do modo como é proposta essa relação. Nesse sentido, autores como Derrida, Pêcheux, Santiago insistem a todo tempo em uma via aberta para o sentido, como uma “construção ativa” (PETERS, 2000, p. 32) e inacabada, e não fechada na estrutura.

Ao se trabalhar a “historicidade” dos sentidos, o modo como eles são produzidos, apropriamo-nos da reflexão de Culler (1999, p. 122). Para o autor, nenhuma estrutura existe independentemente, elas são sempre “estruturas para os sujeitos, que estão emaranhados nas forças que o produzem”. Partindo dessa relação entre estrutura e sujeito, entendemos que a metáfora da “interpretação” pode resgatar o sujeito, antes sufocado pela estrutura²¹, com sua “complexidade histórica e cultural”, sobretudo, a partir das ideias de Nietzsche, como propõe Peters (2000, p. 33).

Esses pontos de vista, como o de Pêcheux, questionam, assim, a leitura pensada como “análise” e propõem como outra coisa, e, aqui, a interpretação pode ser uma delas. Mas existem outras, como aquela que Link propõe, leitura como *relação*, não sendo, portanto, uma questão só do sentido ou da interpretação, mas precisamente “a relação” que se constitui ali, entre leitor e texto. É nesse tipo de relação que buscamos ler a metáfora “en sincro”, esta mesma, especificamente, um outro tipo de *relação*, que coloca discursos, textos, leitores, história, língua, tudo isso em concomitância.

2.2 “EN SINCRO”: UMA METÁFORA DE LEITURA

²⁰ Aqui, no sentido dado por Link (2002), a relação é a própria “leitura”.

²¹ De acordo com Peters (2000, p. 33), “[...] o estruturalismo, ao menos em uma leitura althusseriana, via os sujeitos como simples portadores de estruturas.” Segundo o autor, os pós-estruturalistas retomam ainda uma concepção estruturalista do sujeito, como um “elemento governado por estruturas e sistemas”, questionando o sujeito centrado e autônomo.

No instante em que começamos a ler *Aquí América latina: Una especulación* somos surpreendidos, logo após uma breve apresentação, por um diário íntimo escrito por Ludmer. Decorre desse impacto, nosso primeiro estranhamento em relação à obra, que pelo título aparenta ser um discurso crítico sobre a cultura latino-americana. Na leitura do diário somos capturados por esse movimento especulativo proposto pela crítica, que constitui a primeira parte de seu livro – *Temporalidades*. Já a segunda parte da obra abandona a forma diário e é composta por ensaios.

Denominado *El Diario sabático*, o diário²² inicia com uma metáfora (“yo pájaro”) que remete às aves migratórias e seu agudo sentido sobre o tempo ao voarem de um lugar – presente – a outro, e nessa passagem a primeira coisa que percebem é o “recuerdo del otro presente”. Parece ser assim que Ludmer se apresenta ao leitor, como alguém cujo sentido se aguça ao transitar por diferentes espaços²³ e temporalidades. Estas últimas são o tema central da primeira parte de sua obra e apresentam-se simultaneamente ao alcance do sentido crítico aguçado de Ludmer, que não poupa impressões, sensações e memórias pessoais e públicas para descrever o tempo presente em Buenos Aires, no ano 2000.

O diário é composto por três movimentos de leitura, que são explicados pela crítica em diversas entrevistas concedidas entre os anos 2000 e também em seu diário sabático. A leitura assim é ordenada temporalmente: de manhã, a crítica concentra seu tempo sabático na leitura de jornais locais como o *Clarín* e assiste a noticiários televisivos; de noite, lê romances publicados na Argentina no ano 2000; e por fim, de tarde, encerrando ou recomeçando o ciclo, Ludmer escreve um diário de leituras: “[...] en el año 2000 en Buenos Aires entregué mi tiempo a los géneros del presente porque a la mañana leía los diarios y a la tarde escribía un Diario de lecturas: ‘el Diario sabático’.” (LUDMER, 2010a, p. 35).

Dessa forma, o diário está organizado em duas partes, e tanto em uma quanto em outra as notas não seguem uma ordem linear ou qualquer regularidade em sua apresentação. Os primeiros registros são próximos ao fim de maio; os demais avançam ou retrocedem cronologicamente no tempo e graficamente no texto. Para ilustrar essa ordem, os registros de novembro, por exemplo, aparecem

²² A questão do diário é aprofundada no capítulo 2.

²³ O sentido de espaço aqui apresenta-se ambíguo, pode tanto remeter aos espaços territoriais, no sentido concretos, geográfico, como pode também se referir a espaços simbólicos do saber e da cultura, visto que Ludmer transita por diversos desses espaços, como veremos no decorrer deste estudo.

nas páginas nº 33, 35, 57, 72, 86, 99, 102 e 103 e intercalam-se com anotações de outros meses. Nessa organização, as datas se sobrepõem umas às outras e são escritas e exibidas marcando um outro tipo de experiência, diferente daquela que vemos em diários que constroem uma narração linearizada. Nas últimas notas do *Diario sabático*, retorna a metáfora do pássaro (“Volver a ser pájaro”). O diário, então, desdobra-se em uma segunda parte, denominada *Las ficciones nocturnas*, que inicia com um breve ensaio sobre “temporalidad”:

[...] me fui directamente a la literatura, a las ficciones que leía de noche, que eran algunas de las novelas que aparecieron en Argentina entre marzo y noviembre del 2000 [...] registrar las temporalidades densas de las ficciones nocturnas fue uno de los centros del Diario sabático. (LUDMER, 2010a, p. 43).

No *Diario sabático*, Ludmer escreve sobre o tempo presente na cidade argentina. Uma parte do diário parece pertencer ao universo privado, onde a crítica registra impressões sobre o que circula culturalmente, sobre o que assiste na TV, sobre o que lê nos jornais e nas ficções latino-americanas, sobre o que escuta ao conversar com outros escritores e sobre as sensações que tem ao se deslocar pela cidade. Ao mesmo tempo, essa parte privada está conectada a uma parte pública, que expõe um quadro da realidade argentina no ano 2000, por meio de registros de fatos de ordem social, política, econômica e cultural. A crítica mescla em sua escritura o registro íntimo ao público, e mesmo o ficcional ao real; registrar o íntimo já o torna público, pois “o privado e o público tornam-se parte um do outro”, como propõe Bhabha (1998, p. 30).

Somos capturados nesse movimento de leitura não se sabe se teórico, crítico, ficcional ou os três simultaneamente, mas que parece apontar direções que se entrecruzam, para dentro (afetos, conversas, passeios, jantares, sensações do tempo, literatura) e para fora (jornais, TV, manifestações políticas e sociais, violência). As anotações privadas deslizam para questões públicas e conceituais, e estas para aquelas (o movimento se espelha). Nesse sentido, o “tempo subjetivizado” das leituras (ficciones nocturnas) desliza para as temporalidades e memórias do presente (ditadura militar, salto modernizador) latino-americano; as temporalidades se mesclam, fundem-se, sobrepõe-se umas às outras, e a escrita do diário parece “registrar” esse movimento.

O modo de leitura do presente é descrito nas palavras da crítica da seguinte forma:

“Mi experiencia del presente es una conjunción y una yuxtaposición de temporalidades en movimiento cargadas de símbolos, signos y afectos. En Buenos Aires año 2000 estoy en el salto modernizador, en la aceleración temporal del neoliberalismo, en el presente eterno del Imperio [...] en la recesión y la represión [...] Y me encuentro también en una especie de *déjà-vu*, donde el presente se duplica en el espectáculo del presente (LUDMER, 2010a, p. 35, grifo do autor).”

De acordo com Paolo Virno (2003, p. 15), o fenômeno mnésico do *déjà-vu* pode ser confundido com um “falso reconocimiento”²⁴, que toma a forma um “mirarse vivir”, pela sensação de viver e ser ao mesmo tempo “espectador” do que se vive, portanto, resignado a um destino já traçado, condenado a repetir-se eternamente. Por esse fenômeno, acredita-se ter vivido algo que se vive no momento: “[...] El presente instantáneo toma la forma del recuerdo, es evocado al mismo tiempo que se cumple.” Para entender a noção de *déjà-vu*, do ponto de vista de Virno, é preciso esclarecer outras duas noções, “potencia” e “acto”, como categorias temporais interdependentes, constitutivas da “experiência histórica” (p. 39).

“Potencia”, nessa perspectiva, define-se como um “siempre”, “no-ya”, “inactualidad duradera (o no-ahora que persiste)” (VIRNO, 2003, p. 78), cuja duração uniforme é ao mesmo tempo indeterminada, pois não possui uma localização temporal, ou cronológica. Já o “acto” define-se como um “ahora” (“presencia”), sucede sempre num tempo cronológico e em relação a um outro ato, pertencendo, pois, a uma “serie” de atos, sucessão de horas, e formando um “conjunto” deles, uma coexistência em um “único y mismo ahora” (grifo do autor, p.72). O ato, como uma posição definida no tempo, é sempre objeto de uma percepção (p. 74), enquanto a potência é da memória (faculdade que mobiliza outras faculdades).

A potência, assim, é o passado indefinido, irrealizado e “inactual” do ato, e só existe “no tempo” simultaneamente com este último, e tão somente como um “recuerdo”, e não como uma percepção. Com isso, Virno (2003, p. 77, grifo do autor)

²⁴ Para elaborar sua tese sobre o *déjà-vu*, Virno retoma os textos de Bergson, sobretudo, em relação à noção de “falso reconocimiento”. Para explicar a conexão entre potência e ato, Virno mobiliza também as reflexões de Aristóteles e de Kant.

propõe a potência como “[...] *el tiempo en su conjunto*, el tiempo en cuanto un todo unitario, el tiempo por entero, en cuyo interior se dan sucesiones y simultaneidades”.

Segundo Virno, um ato não realiza uma potência, mas ambos são concomitantes pela diferença ou oposição que um traz em relação ao outro, isto é, todo “ahora” se opõe a um “no-ahora” (ou “no-ya”), assim como toda palavra dita joga com um “poder-decir” (VIRNO, 2003, p. 116). Com a noção de potência, a “totalidade” do tempo assume a forma de “faculdade”, por exemplo, de linguagem, de força de trabalho, como formas “amorfas” e constantes, mas para existirem no tempo de modo cronológico, como uma posição definida, necessitam de uma “presencia trasitoria”, como uma palavra dita, ou uma ação realizada (VIRNO, 2003, p. 114).

Desse modo, não há potência separada do ato, nem ato não “rodeado” por potência, “[...] porque no se puede determinar una posición en el decurso cronológico [ato] sin tener en mente la permanencia del tiempo en su conjunto [potência].” (VIRNO, 2003, p. 78). Contudo, se o transcurso cronológico é sempre uma sucessão de “ahoras”, ou de “actualidades”, ou ainda a “percepción de la sucesión” (p. 74), a ordem temporal, todavia, não é acessível, o que a torna “perturbadora”²⁵, como a sensação de *déjà-vu* citada por Ludmer na experiência temporal em Buenos Aires, no ano 2000.

Pela sensação do *déjà-vu*, Ludmer propõe o passado e o presente como formas não precisamente distinguíveis, mas interligadas por uma justaposição de temporalidades, lidas “en sincro”, ou em fusão. Nesse aspecto, como no *déjà-vu* há uma concomitância entre ato e potência, segundo Virno (2003, p. 22), “el recuerdo del presente se yuxtapone a su percepción”. Para explicar esse fenômeno, Virno propõe que o ato possui um “doble pasado”, um deles sendo o conjunto de “actualidades” precedentes no tempo, anteriores ao “ahora” que qualifica a “presencia”; o outro como a “duradeira potencia” que escapa ao decurso cronológico. Com efeito, a crítica se depara com a “ordem temporal”, isto é, “capta” a potência entranhada no calendário do ano 2000.

Nesse sentido, o *déjà-vu* não implica o reconhecimento do vivido, mas um acontecimento inédito, logo, aplica-se ao “ahora”, e “[...] no hace otra cosa más que

²⁵ De acordo com Virno (2003, p. 122), “[...] el aura perturbadora (en estricta acepción freudiana) y también la ambigua autoridad que envuelve con frecuencia al fenómeno que se reitera [...]”, no *déjà-vu*, podem ser entendidas como um efeito da justaposição de “un ‘entonces’ cronológico y de un ‘entonces’ potencial”.

disfrazar la potencia con los trajes de una remota actualidad, totalmente ficticia, la que ahora parece replicarse con los detalles más triviales.” (VIRNO, 2003, p. 121-2). O presente instantâneo toma a forma de um “recuerdo” (p. 16), acessível apenas por uma “mirada retrospectiva” (p. 104). Dessa forma, o *déjà-vu* “suspende” o decurso cronológico ao “provocar” um incessante “retorno” (repetição) do passado e, por conseguinte, a sensação de um presente perpétuo (p. 17). Ainda, conforme Virno resgata em Bergson, o “recuerdo del presente” é simultâneo à sua percepção, indicando, nesse sentido, uma “coexistência” de potência e ato num tempo transcorrido.

A duplicidade temporal, marcada pelo *déjà-vu*, isto é, a indeterminação da ordem temporal e sua relação (de justaposição, sobreposição...) com uma ordem hierarquizada do tempo, ou cronológica, é transposta para a escrita do diário. Ludmer transcreve notícias tanto da realidade social quanto ficcional, mas sem diferenciá-las ou ordená-las. Os registros parecem seguir o movimento encadeado pelo gesto de refletir sobre o presente, não seguindo o padrão formal dos textos críticos convencionais. Ludmer (2010a, p. 32) escreve sobre fatos sociais e políticos, como a passeata contra o ajuste do FMI, exibida na TV (*31 de mayo*):

Veo por televisión la marcha contra el ajuste y el FMI: 40.000 personas. Hugo Moyano, el dirigente de la Confederación General del Trabajo, pone en paralelo la “dictadura militar” pasada con la actual “dictadura económica” y amenaza con la “desobediencia civil”. (LUDMER, 2010a, p. 32).

Lemos também a notícia do protesto de mulheres contra a violência e abuso infantil (*21 de octubre*), recortada do *Clarín*.

Clarín, Información General, p. 54. Manifestación frente a la facultad de Derecho [...] Las manifestantes apuntaron “contra la Justicia, que no respeta la Convención de los Derechos del Niño” y que “prioriza la unidad familiar antes que castigar el delito consumado por el abusador”. (LUDMER, 2010a, p. 71).

A crítica também relata piadas lidas no *Clarín*, na seção política ou humorística, como esta transcrita do *Clarín*, em *31 de agosto/3 de noviembre*: “uma pareja en la cama, él dice: Ahora que estamos casados voy a revelarte un espantoso secreto, querida: soy senador” (LUDMER, 2010a, p. 33). Já no registro ulterior, deparamo-nos com uma nota sobre a violência na metrópole argentina, como o

assassinato do piqueteiro Aníbal Verón, que culminou no enfurecimento dos manifestantes e no movimento dos piqueteiros (*11 de noviembre*).

Clarín, Política, p. 16. La situación social [...] Era chofer mecánico y murió de un balazo al enfrentar-se com la Policía en la ruta 34. Los manifestantes se enfurecieron, tomaron como rehenes a cuatro policías y arrasaron Tartagal". (LUDMER, 2010a, p. 33).

Mais adiante, encontramos registros dos encontros de Ludmer (2010a, p. 35) com outros escritores, como em *18 de octubre*: "Encuentro com Marta Cisneros en Rosario. ¡Felicidad! Ella viene de Córdoba, yo de Buenos Aires. Tema: el tiempo". Esse e outros encontros registrados são intercalados com o registro da leitura das ficções, como as de César Aira (*El juego de los mundos* e *La villa*), Héctor Libertella, Perla Suez (*Letargo*) (*Él arbor de Saussure. Una utopía*), entre outros, além de filmes, como o do diretor argentino Daniel Burman (*Esperando al Mesías*), e peças de teatro, como *Cachetazo de Campo*, de Frederico León.

Os relatos do *Diario de lecturas*, nesse sentido, ultrapassam a fronteira das ficções e acolhem desde registros trágicos, que trazem sentidos de morte e violência; outros de ordem filosófica, como a categoria do "mal" e do tédio; e até mesmo comentários aparentemente "banais" ou sarcásticos. Outro gesto de Ludmer é registrar suas impressões sobre noticiários e programas televisivos, como a série argentina *Okupas*, exibida nas quartas-feiras, às 23 horas, entre outubro e dezembro de 2000, e narrar passeios e encontros (jantares, filmes e peças teatrais assistidos) com colegas escritores.

O modo como Ludmer escreve em seu diário parece querer abarcar o passado e o futuro no que ela chama de outro "código do tempo", que dá lugar a uma "densidade" temporal (ou, talvez, "potencia"), e não a temporalidades (ou "actualidades antiguas") precedidas no tempo. É como se desdobrasse temporalmente, transitasse pelo passado e futuro pela via do presente. As sensações do tempo vão desde a experiência do *déjà-vu* à experiência do tempo zero, da lacuna temporal – pontos de esvaziamento, interdição ou saturação do tempo. Nesse sentido, a sensação temporal descrita por Ludmer parece supor que não há um corte temporal, que define um antes e um depois ou um atraso e um progresso, nitidamente – e historicamente – demarcados; ou ainda uma linearidade, como uma temporalidade homogênea e imutável, como impõe a administração capitalista e tecnológica do tempo.

O tempo é entendido como uma categoria simultaneamente abstrata e concreta, cultural e biológica, privada e pública. A partir disso, entendemos que a crítica lê a “totalidade”²⁶ do tempo inscrita numa simultaneidade de outras temporalidades. Se o tempo se apresenta assim, as formas de lidar com ele, organizá-lo ou apreendê-lo, mesmo que não seja possível em seu conjunto, só podem buscar um movimento similar. Nessa ordem, é sempre uma ilusão acreditar em alguma forma de controlar o tempo, direcioná-lo rumo ao progresso, uma vez que o tempo é quem nos domina, pois estamos antes mesmo de nascer imersos em uma rede de temporalidades e significações descontínuas. Conforme Bhabha (1998, p. 23), não é mais possível encarar o presente simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, sem levar em conta as “descontinuidades” inscritas em “nossa autopresença mais imediata, nossa imagem pública”.

Essas descontinuidades são analisadas por Ludmer não só em relação às temporalidades, mas em relação às políticas sociais e culturais. A crítica compreende o próprio sistema literário como um sistema descontínuo, e não linearizado como impõe uma história tradicionalista da literatura e da arte. Dessa forma, do mesmo modo que as temporalidades coexistem no ano 2000, na Argentina, e não só lá, as literaturas “nacionais” e as literaturas de “resistência”, como formas experimentais e marginalizadas, existem simultaneamente, como propõe Ludmer (2010a, p. 116): “[...] la literatura de hoy contiene y despliega la historia de la literatura, de modo que lo que antes se sucedía juega simultáneamente entre sí y se superpone.”

O movimento de leitura proposto pela crítica se lança a acompanhar o movimento temporal que ela experiencia ao regressar a Buenos Aires, após doze anos residindo nos Estados Unidos. Nessa ordem, a escrita do diário está intimamente relacionada à metáfora que nosso gesto interpretativo seleciona na discursividade da obra de Ludmer, ou ainda, como propõe Nietzsche (2007, p. 35), à imagem mais predominante em relação às outras, a que prevalece na cadeia profusa de outras metáforas. Essa imagem está representada na formulação “en sincro”, que apresentamos como/na sequência discursiva de referência²⁷ (1) – SDR1 – na organização de nosso *corpus* de pesquisa.

²⁶ O tempo global, potência, conforme lemos em Virno (2003, p. 115).

²⁷ Definição dada por Jean-Jacques Courtine (2009) a uma sequência oral ou escrita mais ampla que a frase.

SDR1: Llamemos 'en sincro' ese modo de pensar y de imaginar que sirve para hacer presente, y usemos esta noción para tratar de ver cómo funciona la fábrica de realidad de la especulación. (LUDMER, 2010a, p. 116-7, grifo nosso).

Lemos “en sincro” como uma metáfora do ponto de vista pecheutiano, um processo sócio-histórico em articulação com o linguístico que constitui a materialidade discursiva de *Aquí América latina (...)*. Por esse processo, somos apresentados ao discurso – objeto histórico e linguístico que não pode ser reduzido ao “o que o texto ou o autor quer dizer” (padrão da análise de conteúdo). Compreendemos, portanto, “en sincro” como uma metáfora de leitura, uma substituição nada simples de termos possíveis e que permanecem ligados entre si semanticamente – e historicamente – e que produz sentidos sobre o que ler significa.

Ao definirmos a metáfora “en sincro” como objeto central desse estudo, precisamos compreender a razão dessa “imagem” se destacar sobre as outras ao lermos o texto de Ludmer. Para compreender como “en sincro” produz sentido e, sobretudo, por que essa formulação pode ser pensada como uma metáfora de leitura, retomaremos o ponto “inicial” – ponto, aliás, ilusório do ponto de vista discursivo, pois está sempre sujeito a se deslocar na rede de formulações de sentido já existente e cambiante.

Para compreendermos como a formulação “en sincro” constitui-se discursivamente, analisaremos o modo como essa metáfora ganha forma material no texto. Mas antes é importante traçarmos nosso percurso de leitura, o modo como nos relacionamos com o texto de Ludmer. Para começar, não mobilizamos o texto como uma unidade fechada e homogênea, mas sim como uma materialidade heterogênea – pode ser uma imagem, um som, uma grafia – atravessada por diferentes formações discursivas. Orlandi (2007, p. 60-1) define o texto como a unidade que permite o acesso ao discurso, mas não é o ponto de partida deste último. Olhamos para o texto *Aquí América latina (...)* para compreender seu funcionamento, o jogo de sentidos que o constitui como “unidade significativa” do discurso.

Na leitura do texto, “en sincro” aparece como uma perturbação ressoante no discurso. Seu primeiro registro consta na penúltima nota do diário, referente a

“Miércoles 31 de mayo/Viernes 2 de junio”²⁸, seguida da seguinte definição: “un modo de pensar y una política”. A segunda vez que encontramos essa metáfora está na segunda parte do texto, ao final do ensaio denominado *La ciudad: En la isla urbana*. Por fim, a terceira e última está registrada duplicadamente no final do livro, na segunda parte do ensaio *El império – De la lengua al império – e nas subseções *Especular en fusión* e *El gobierno en el territorio de la lengua*.*

Do ponto de vista discursivo, a forma material da metáfora pode ser linguisticamente descritível como uma série de “pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar à interpretação” (PÊCHEUX, 2008, p. 53). Isso mostra como a linguagem é incompleta e como o sentido é marcado pelo deslize. É por não sabermos como lidar com a falta de sentido que “criamos” metáforas para controlar o que nos escapa, contudo, tal domínio do “real” é tão somente uma ilusão.

A perturbação gerada em parte pela incompletude da linguagem e pela instabilidade do sentido nos impõe a necessidade de interpretar – “atribuir sentidos” – à metáfora “en sincro”. Com a repetitividade dessa metáfora, alguns aspectos começam a nos incomodar: além de sua recorrência, a forma material e o “espelhamento” sobre nossa própria prática de leitura. São inquietações que vão ganhando forma conforme nosso estudo ganha corpo, retoma alguns pontos da leitura e reabre outros.

Somos, portanto, lançados a “interpretar” a forma linguístico-histórica “en sincro”, mas como compreender essa combinação de palavras (*en + sincro*), ou “meia-palavra” (*sincro*)? Essa “duplicidade” suscitada pela metáfora coloca em cena os “pontos de falha” da língua e da história, pois mostra que os sentidos não estão “presos” às palavras, mas se movimentam quando falamos, na forma material como são marcados “linguisticamente”, nas condições históricas em que “aparecem”, mas também “em relação a” outros dizeres, àquilo que antecedem, sucedem, contradizem, negam ou afirmam.

A noção de perturbação, desse modo, pode ser aproximada à noção de sintoma²⁹, de acordo com a interpretação de Slavoj Žižek (1996, p. 306):

²⁸ São recorrentes os registros que contêm mais de uma data no *Diario sabático*.

²⁹ Trata-se de uma noção complexa que tem historicidade na psicanálise lacaniana, como o próprio Žižek aborda em seu texto. Analisar a historicidade ou mesmo as condições de produção dessa noção não é o foco deste estudo, e sim mobilizá-la, do ponto de vista de Žižek, para compreendermos a perturbação causada pela metáfora “en sincro”.

[...] uma de suas definições possíveis seria, igualmente, ‘uma formação cuja própria consistência implica um certo não-conhecimento por parte do sujeito’: o sujeito só pode ‘gozar com seu sintoma’ na medida em que sua lógica lhe escapa - a medida do sucesso da interpretação do sintoma e, precisamente, sua dissolução.

Ainda sobre essa noção, Althusser explica o que entende como uma “leitura de sintomas”, em *De O Capital à Filosofia de Marx*³⁰,

Uma leitura filosófica de O Capital é, pois, o exato oposto de uma leitura inocente. Trata-se de uma leitura com culpa, mas que não absorve sua falta pela confissão. Pelo contrário, ela defende sua falta como ‘falta boa’, e a defende mostrando-lhe a inevitabilidade. Trata-se de uma exceção que a si mesma se justifica como leitura, suscitando toda leitura culpada a própria questão que lhe desmascara a inocência, a simples questão de sua inocência: que é ler? (ALTHUSSER, 1979, p. 14).

Althusser (1979, p. 17, grifo do autor) identifica uma “*primeira leitura*” e uma “*segunda leitura*” no modo como Marx lê autores antecessores, como Adam Smith e Ricardo. A primeira leitura é límpida e define-se como um “resultado das concordâncias e discordâncias” em relação ao trabalho de autores reconhecidos; é assim um modo de Marx se *situar* nesse meio teórico. Trata-se de “uma leitura que não interroga o que lê, mas toma à vista as evidências do que lê”. Esse tipo de leitura não explora as “faltas” inscritas no texto e as remete a “distrações” do autor, reduzidas à “fraqueza psicológica do ‘ver’” – o óbvio. Segundo Althusser (1979, p. 17), Marx explica as “distrações” dos autores que lê neste sentido: “[...] ele não viu o que entretanto tinha diante dos olhos, não aprendeu o que no entanto tinha al alcance da mão.” Logo, ele não viu o que era “evidente”. Mas na língua o evidente não passa de uma ilusão.

A segunda leitura como uma nova “teoria do *ler*”. Trata-se da leitura sintomal, aquela que

[...] num mesmo movimento discerne o indiscernível no próprio texto que lê, e o relaciona com um outro texto, presente numa ausência necessária no primeiro. Assim como sua primeira leitura, a segunda leitura de Marx pressupõe a existência de dois textos, e a medida do primeiro pelo segundo. Mas o que distingue essa nova leitura da antiga é que, na nova, o segundo texto articula-se nos lapsos do primeiro. No caso ainda, pelo menos quanto ao gênero próprio dos textos teóricos (os únicos cuja leitura analisamos aqui), aparece a possibilidade e a necessidade de uma leitura simultânea em dois níveis. (ALTHUSSER, 1979, p. 28).

³⁰ As proposições desse texto foram apresentadas num seminário de estudos dedicados a *O capital*, em 1965, na École Normale.

Paul Henry (2010, p. 31) compreende a leitura sintomal “centralizada sobre as descontinuidades, os saltos, os pontos de embaraço, as reformulações” do discurso. Partindo da interpretação de Henry, adaptamos a “leitura de sintomas”, que influenciou Pêcheux na AAD-69, e a propomos como um mirante para a leitura da metáfora “en sincro”.

Diferentemente de Althusser, nossa leitura não confronta todos os textos de Ludmer em busca de “sintomas” da metáfora “en sincro”, método entendido por alguns autores como estritamente estruturalista, embora Althusser tenha rebatido essa interpretação (HENRY, 2010, p. 32). Não temos como meta também a “[...] detecção sistemática dos sintomas representativos dos efeitos de sentido no interior da superfície discursiva [...]”³¹, como elaborou Pêcheux no princípio da teoria discursiva. Nosso interesse por uma leitura sintomática se aproxima mais do modo como Orlandi (2007, p. 81-2) a entende: uma leitura que revela “um discurso a um discurso outro para que ele faça sentido”.

Por isso uma das questões fundamentais deste estudo é como interpretar “en sincro”. Sua própria forma linguística – uma combinação de palavras que sintaticamente podem ser definidas como uma preposição (en) e, talvez, uma abreviatura (sincro) – parece gritar que falta algo, mesmo sabendo que o sentido não é determinado pela forma. Diferentemente do dito popular que diz que para “um bom entendedor meia palavra basta”, “en sincro” não só não basta como nos faz pensar os sentidos esquecidos nessa ausência. Isso reforça a noção de que os sentidos não se fixam nas palavras, mas são “convocados” no confronto de FDs.

Sintaticamente, a metáfora “en sincro” é formada por aspas simples, ainda que essa marcação se localize em um único ponto do texto. O filósofo Giorgio Agamben usa uma metáfora para falar desse sinal gráfico cuja preferência não têm nada de “superficial” num texto. Na leitura de Agamben (1999, p. 101-2), as aspas “representam os muros – finos, mas intransponíveis – da prisão que é para nós a palavra”. A palavra aspeada é deixada em suspenso de sua história, aguardando o “julgamento” do pensamento, esperando pela “primeira oportunidade de se vingar”. Nesse sentido, a relação entre uma palavra e suas aspas é conflituosa, ao se

³¹ Cabe frisar que a noção de “superfície discursiva” no contexto que citamos passou mais tarde a ser chamada de “superfície linguística” para referir-se à materialidade linguística da concretude do objeto empírico, segundo Gadet e Pêcheux (2003).

colocar uma palavra entre aspas “não se pode ou simplesmente não se quer usar o velho termo, mas também não se quer encontrar um novo”, o que faz quem a use nunca se livrar dela, pois, como diz Agamben (1999, p. 102), “suspensa a meio caminho de seu significante, ela se torna insubstituível – ou melhor, já não podemos nos separar dela”.

As aspas também não são simples sinais gráficos do ponto de vista discursivo, mas podem trazer as falhas do sentido, o lugar da articulação interdiscursiva, onde o “um” se confronta com o “outro”. Segundo Pêcheux (2008, p. 54), essa relação entre o linguístico, eixo da formulação, da sintaxe (intradiscurso), e o sócio-histórico, eixo da memória, da rede de sentidos (interdiscurso), ganha forma no batimento entre descrição e interpretação:

A descrição de um enunciado ou de uma sequência coloca necessariamente em jogo (através da detecção de lugares vazios, de elipses, de negações e interrogações, múltiplas formas de discurso relatado...) o discurso-outro como espaço virtual de leitura desse enunciado ou dessa sequência.

O discurso-outro presente nas aspas é a insistência do sócio-histórico, que autoriza a possibilidade do equívoco, do deslize de sentido, como “uma presença virtual” no intradiscurso – eixo da formulação de enunciados. De acordo com Jacqueline Authier-Revuz (1998, p. 100, 135), todo discurso é atravessado pela “[...] presença de ‘outros lugares’, do ‘já-dito’ [...] condicionando todas as nossas palavras e ressoando nelas.” Nosso dizer é dessa forma sempre constituído em relação com o outro. Nessa perspectiva, marcações como as aspas na língua significam a inscrição de outros discursos no discurso, produzindo um “desdobramento” no fio do discurso, provocado por “um corpo absolutamente estranho, heterogêneo, exterior ao fio sintático”. A partir disso, a formulação “en sincro” pode ser entendida como um corpo estranho? E de que modo isso pode significar na discursividade do texto?

A presença de um corpo estranho no texto – o que pode significar no traço das aspas – aponta a interdiscursividade inscrita na presença estrangeira de palavras pertencentes a um discurso outro. Nesse aspecto, as aspas são “formas puramente interpretativas [...] que abrem para a ‘heterogeneidade constitutiva’” do discurso, conforme analisa Authier-Revuz (1998, p. 19):

[...] colocar entre aspas uma palavra permite [...] mostrá-la, ao mesmo tempo, como um objeto que, tido à distância, é designado como impróprio

de certa maneira ao discurso em que figura: familiar, estrangeiro, contestado etc.; as palavras entre aspas são marcadas como pertencentes a um discurso outro; por isso, o contorno que elas traçam no discurso é revelador daquilo que o discurso tem a demarcar como 'outro' em relação àquilo em que ele se constitui. (AUTHIER-REVUZ, 1998, p. 118).

As aspas podem funcionar como uma “suspensão” no curso da leitura em relação à continuidade sintática e linear dos enunciados. Dessa forma, esse rompimento desfaz “uma experiência essencial do ‘sentido do tempo’”, que “se corporifica no próprio exercício da linguagem”, de acordo com Authier-Revuz (1998, p. 103). Para a autora, a linearização do enunciado em direção a um fim, “[...] aparece como uma angustiante metáfora do irrevogável ‘escoamento’ do tempo no qual nós estamos presos”. Nesse caso, interromper o fio sintático e assim a continuidade do enunciado cria ilusoriamente uma suspensão temporal, mas abre espaço para um outro fio discursivo, que Authier-Revuz denomina “extrafio”.

O “extrafio sintático” – com as aspas – constrói um “extrafio do tempo”, efeito de suspensão da linearidade do significante. Segundo Authier-Revuz (1998, p. 105), isso ocorre sintático-discursivamente com a intrusão de palavras e formas, que se desdobram sobre outras ditas anteriormente, na tentativa de controlar o sentido. O modo desse funcionamento é a ilusão de uma exterioridade ao dizer, na qual ao se suspender o curso sintático, suspende-se também o curso temporal. Tal ilusão causa o esquecimento da inexistência de um extrafio sintático ou temporal, como se tudo estivesse operando em sincronia.

Com efeito, as aspas de “en sincro” abrem a possibilidade para o “não um” do sentido, remetendo ao deslizamento metafórico. Neste último, os sentidos que se constituem “en sincro” apontam a inexistência de divisões como dentro/fora e antes/depois na relação simbólica do sujeito com o mundo. Com efeito, essa metáfora aponta outros caminhos para a crítica. Questiona-se, por exemplo, a visão tradicionalista e homogeneizante da crítica em criar divisões binárias dentro e fora da literatura, além de fixar esta última dentro de uma linearidade histórica. O ponto central de resistência a essa visão, que funciona pelo efeito metafórico, é a ruptura da noção de fronteira – temporal e territorial.

Selecionamos duas sequências discursivas para pensar os efeitos de sentido da metáfora “en sincro”. Nessas SDs, defrontamo-nos com o apagamento de fronteiras na constituição do migrante em relação ao espaço físico ou simbólico. Nesse sentido, o espaço territorial, seja uma nação, seja uma comunidade ou um

bairro, e o espaço simbólico, como a língua ou a literatura, são atravessados pelo conflito com o outro, pelo deslocamento cultural, constituindo-se num “adentroafuera”.

A ruptura de fronteiras também produz sentidos no campo da crítica, em especial, da crítica literária.

SD1: Los migrantes no universitarios (no calificados en la lengua) [...] Están adentro y afuera del territorio adonde van: adentroafuera de toda nación [...] Las historias migratorias aparecen como experiencias reales y ficcionales al mismo tiempo: están escritas en géneros de la realidad o su imitación (documentales, diarios, autobiografías, testimonios) y mezclan personajes reales y ficcionales. La lengua (y la subjetividad migrante: son lo mismo) se hace íntima y pública para mostrar que no hay zonas puramente interiores. (LUDMER, 2010a, p. 180-182).

SD2: [...] después de 1990 se ven nítidamente otros territorios y sujetos, otras temporalidades y configuraciones narrativas: otros mundos que no reconocen los moldes bipolares tradicionales. Que absorben, contaminan y desdiferencian lo separado y opuesto y trazan otras fronteras. Literatura urbana y rural, por ejemplo, ya no se oponen sino que mantienen fusiones y combinaciones múltiples; la ciudad latinoamericana absorbe el campo y se traza de nuevo. (LUDMER, 2010a, p. 127).

Nessas SDs o enfraquecimento da noção de fronteira é mobilizado tanto em relação à língua quanto à literatura. Dessa forma, essas SDs marcam o rompimento de “zonas puramente interiores” ou “moldes bipolares tradicionales” dentro de dimensões que podem ser linguísticas e/ou literárias. A SD2³², por exemplo, traz a fusão e combinação múltipla de formas literárias, como literatura urbana e literatura rural. Além disso, a quebra de fronteiras tanto no aspecto linguístico quanto literário está relacionada a uma terceira dimensão, que elimina a distinção entre realidade e ficção. Dessa forma, o princípio de eliminação de fronteiras parece ser um dos efeitos de sentido da metáfora “en sincro”.

Para pensarmos esse efeito em relação à prática da leitura, selecionamos a SD3:

SD3: La agitadora del tiempo es local, coyuntural y nomádica. Puede deslocalizarse y moverse entre puntos temporales diferentes (y a velocidades y ritmos diferentes) y desplazarse entre muchos presentes [...] Yuxtapone las temporalidades alternativas, los sujetos y las narraciones, y sincroniza la serie para hacer presente. (LUDMER, 2010a, p. 118).

³² Na SD2 relaciona o rompimento de fronteiras a um lugar historicamente determinado, a partir de 1990. Nesse contexto sócio-histórico, podemos ler uma aproximação (temporal, teórica, metodológica...) com os chamados estudos culturais, que serão abordados como condições de aparecimento da metáfora “en sincro” no capítulo 2.

Nessa SD a imagem de “la agitadora del tiempo” pode metaforizar a leitura “en sincro”, especificamente, a leitura realizada por Ludmer. Dessa forma, “la agitadora” funciona como uma imagem da crítica e traz a mobilidade inscrita na posição do leitor “en sincro”. Nessa substituição, leitor(a) por “la agitadora del tiempo”, o deslocamento territorial de Ludmer é incorporado a sua prática de leitura. Nesse movimento, a leitura é atravessada por elementos da exterioridade pública e/ou privada. É como se a leitura assumisse uma dimensão complexa e mobilizasse não só o aspecto cognitivo ou sócio-interacional do leitor, mas todas as dimensões – da social à biológica – simultaneamente. Isso pode indicar que elementos “não-discursivos” – representações e imagens ligadas a práticas materiais – estão inscritos na prática de leitura.

Para ser uma agitadora é preciso se apropriar de distintas dimensões – abstratas e concretas, públicas e privadas ao mesmo tempo – e “deslocalizarse”³³. Podemos compreender duplamente os sentidos dessa formulação, tanto em uma dimensão concreta quanto abstrata. “Deslocalizarse” pode significar “desterritorializar”, “extraterritorializar” territórios físicos, revelando um descentramento geográfico, um rompimento de fronteiras territoriais e temporais, trazendo à discussão movimentos de peregrinação, “nomadismo”, porém, não só “materiais” ou concretos, mas simbólicos. Assim, outra possibilidade é “deslocalizarse” no sentido de desfazer linhas divisórias e lugares fixos do saber, rompendo limites teóricos, fronteiras que definem “autonomias”, especificidades homogêneas e impenetráveis.

Em uma entrevista a Susana Haydu, a forma como Ludmer se define pode ser aproximada à imagem que apresentamos na SD3:

Soy una extraterritorial: dejé la Argentina en 1992 para ir a Yale, y volví a la Argentina en 2005. Soy una fóbica en fuga perpetua... No soy ni estoy en ninguna parte y por lo tanto mi posición es de una exterioridad radical, siempre veo y pienso cada lugar desde el otro, cada libro desde otro y cada lengua desde la otra. (LUDMER, 2005, [s.p.]).

Ao definir-se como “una fóbica en fuga perpetua” em relação ao seu trabalho de reflexão crítica, Ludmer apresenta-se constituída por um deslocamento ou desterritorialização, pela necessidade de “olhar” de “fora” e ao mesmo tempo de “dentro”, constituindo uma posição “adentroafuera”, como propõe a crítica. É uma

³³ Expressão citada por Ludmer (2010a, p. 118), no *Diario sabático*.

forma também de propor a mobilidade da própria imagem e tarefa do crítico, que já não é mais “radicada” num único ponto, por exemplo, a crítica literária, mas sim uma atividade que ocupa a fronteira, uma posición “fronteriza”, como Ludmer (2010b, [s.p.]) numa entrevista a Silvina Frieria:

El problema es que se percibe solamente desde afuera; cuando estás sumergido acá, no lo ves. Cuando vivís afuera y te tratan como latinoamericano, ‘sudaca’, latino o hispano son los otros los que te definen. Entonces tomás conciencia. Por eso el movimiento del diario es que yo vengo al país y después me voy. La idea era marcar un sujeto actual y ciertas posiciones como ‘adentroafuera’; posición fronteriza que me interesaba reflejar en el diario, y en la literatura también porque está todo el tiempo, por lo menos en la literatura que llamo “post Aira”, un escritor que plantea un antes y un después. Y quise ponerme yo también en esa posición fronteriza.

Nesse movimento de reflexão, o “lugar social” ocupado por Ludmer, sua “função” como crítica, é constituído por uma “exterioridad radical”, que se inscreve em seu trabalho reflexivo, no modo como que vê e pensa cada lugar simbólico – língua, literatura, crítica – a partir do contato com o outro. Compreendemos esse movimento como uma constante abertura ao estranho, ao que está “além” dos limites fronteiriços. Compreendemos que, ao falar de “si mesma”, Ludmer coloca simbolicamente em “tensão” uma prática da crítica literária tradicional, sedimentada na “especificidade”, sobretudo, quando afirma um “não pertencimento” territorial: “no soy ni estoy en ninguna parte”.

Tendo em conta essa “negação”, retomamos as condições históricas da entrevista, e uma delas é o retorno de Ludmer a Buenos Aires, como destaca Haydu. De acordo com isso, chama-nos a atenção, ainda, a denominação que a crítica “atribui” a si mesma, definindo-se como uma “extraterritorial”. Para Bhabha (1999, p. 29)³⁴,

[...] a atividade negadora é, de fato a intervenção do ‘além’ que estabelece uma fronteira: uma ponte onde o fazer-se presente começa porque capta algo do espírito de distanciamento que acompanha a re-locação do lar e do mundo – o estranhamento que é a condição de iniciações extraterritoriais e interculturais.

De acordo com esse autor, “estar no ‘além’” é “habitar um espaço intermédio”, mas “residir ‘no além’” é “ser parte de um tempo revisionário”, onde o “intermédio”

³⁴ De acordo com Bhabha, ao analisar, entre outras coisas, as articulações culturais, marcadas nos espaços de fronteira, propõe que estar no “além” é ocupar um espaço intermediário.

“torna-se um espaço de intervenção no aqui e agora”. Nesse sentido, todo ir “além” reclama ao mesmo tempo um retorno, ponto em que se produz a revisão e reconstrução do presente. Nesse movimento de “além-retorno”, de “re-locação do lar”, portanto, Ludmer se defronta com o “estranhamento” de “residir” no “além” de fronteiras territoriais e simbólicas. Esse “estranhamento”, por sua vez, a impulsiona a “revisar” o modo de leitura da crítica latino-americana.

Dessa forma, é possível pensar um leitor “en sincro” como alguém que transita por vários espaços, não só no sentido pragmático de “viajar”, ou “deslocar-se” por territórios, mas no sentido simbólico, ultrapassando fronteiras disciplinares. De um lado, um leitor no sentido “empírico” que viaja, movimenta-se geograficamente, explora o contato com outras culturas e não tem paradeiro fixo. Do outro lado, um leitor que se move “simbolicamente” por várias posições no texto, por “entre-lugares” teóricos, marcados por conflitos de vozes, dissonâncias, aberto sempre ao “outro”, à apreensão dele como um modo de “espelhamento” de si mesmo.

Podemos compreender esse leitor como um leitor “virtual” com o qual nos defrontamos no texto de Ludmer. Entretanto, também não podemos deixar de ressaltar a relação desse leitor com o próprio gesto de leitura dessa crítica, porque o modo como ela lê acaba constituindo um “espelhamento” do “modo de pensar”, ou “regime de significação”, que ela denomina “en sincro”. Sua leitura é, portanto, um gesto de especulação, que ela propõe ao mesmo tempo em que o realiza. Nesse sentido, o leitor constitui-se múltiplo ao ocupar diferentes posições leitoras, como “la agitadora del tiempo”, “una fóbica en fuga perpetua”, ou “una extraterritorial”, sem jamais “pertencer”³⁵ a elas. Nesse sentido, entendemos que esse leitor ocupa, simultaneamente, todas essas posições, e ao mesmo tempo as “desocupa”³⁶. Por isso, um leitor “en sincro”.

O testemunho de Ludmer ganha forma na imagem da crítica como uma “agitadora”³⁷ não só do tempo, mas de territórios (abstratos e concretos). Sendo “coyuntural y nomádica”, Ludmer (2010a, p. 18) necessita deslocar-se para capturar e sobrepor “temporalidades [leituras, culturas] alternativas”, a fim de incorporar em si

³⁵ A ideia de um “pertencimento” dialoga com a noção de autonomia. Nesse sentido, um leitor que se “prende”, ou “pertence” à determinada posição pode ser um leitor que se limita a algum determinado ramo de saber, a uma “esfera autônoma”.

³⁶ Relacionamos, aqui, o gesto de “desocupar-se” com as formulações “deslocalizarse” e “en fuga perpétua”, propostas por Ludmer (2005).

³⁷ Retomamos essa imagem/posição discursiva no capítulo 2.

mesma o modo de leitura que propõe como “en sincro”. Partindo disso, ela assume mais de uma posição de leitura, sem aprisionar-se na definição de “crítica literária”, mas trabalhando com a crítica simultaneamente a outros discursos, sem considerar um melhor que outro, ou um mais científico, pois os entende inscritos numa produção simultânea de sentido, onde desde já se borram distinções temporais.

Nessa perspectiva, uma leitura “en sincro” propõe a tarefa do crítico não como uma prática isolada ou superior às demais, mas sim como um trabalho reflexivo sobre o presente, conectado sincronicamente a outras práticas de linguagem, ou, ainda, “incorporado” nelas, contudo, capaz de transpô-las, movimentar-se, constituindo uma prática de leitura simbolicamente “extraterritorial”. Sendo assim, uma leitura “en sincro” questiona a ideia de sucessão de uma etapa a outra, de uma corrente teórico-crítica “apagando” outra, pois entende o “antes” e o “depois” como pontos coexistentes, relativos, que funcionam de modo interdependente ao produzirem sentidos sobre diferentes objetos simbólicos.

Portanto, os sentidos sobre a leitura na metáfora “en sincro” se materializam no próprio movimento de leitura e escrita de Ludmer. Identificamos esse efeito na forma como a crítica escreve seu texto e busca sincronizá-lo às leituras noturnas e diárias que realiza. Os gestos de leitura de Ludmer, nessa ordem, sobrepõem-se como registros da realidade cotidiana (a realidade criada pelos meios), que afetam sua produção crítica, conforme lemos na SD4:

SD4: Hoy en Buenos Aires se cierra el año y el Diario y el misterio del tiempo otro queda apresado en su interior. Ahora puedo superponer las temporalidades en una forma nueva: ‘el año 2000’. El día a día se hace año, la serie se sincroniza y forma acordes en flujo-movimiento. Hoy se mezclan los días y las noches y los momentos reales y ficcionales adquieren un estatuto de realidad similar: el 2000 es un régimen de realidadficción (en la afección de presente lo real es también lo imaginado) y un régimen en sincro. Entro por fin en lo que podría llamarse ‘el tiempoaquí’. (LUDMER, 2010a, p. 117).

Na SD4 a leitura do tempo no ano 2000 só pode ser tomada em uma perspectiva sincrônica, enquanto um tempo que escapa às categorias fixas. Para Ludmer o presente não está separado do passado ou distante do futuro, como se eles fossem categorias nitidamente demarcadas. O tempo é, na verdade, uma metáfora para pensar todas as relações existentes, é uma das imagens que se destaca na leitura de Ludmer para pensar a fabricação do/no presente.

Nessa ordem, dispor os acontecimentos (ou a leitura deles) num regime “en sincro” é compreender os diferentes discursos produtores de sentido em relação de

igualdade, sem hierarquizá-los. Parece simples, mas o percurso das correntes críticas literárias indica outro movimento, o de hierarquias de certas abordagens em relação a outras. Numa tradição teórica diacrônica, “o que vem depois” pode invalidar, recusar ou absorver o que veio antes. Contudo, corre-se o risco de traços constitutivos de determinadas correntes teóricas serem encobertos na preservação da “autonomia” de correntes “supervalorizadas”, de acordo com um sistema classificatório das diferenças. De certo modo, cria-se um mesmo fechamento em si ou “narcisismo teórico”, como cita Pêcheux (2008, p. 46), ao refletir sobre a trajetória da ciência estruturalista.

Nessa perspectiva, a proposta de uma leitura “en sincro” talvez seja mostrar que as temporalidades, e as materialidades que as representam, não cessam e retornam, elas simplesmente continuam sendo produzidas ao mesmo tempo, nesse sentido, a produção “atual” de certa forma “convive” com a produção do passado. É justamente nessa relação de superposição, como camadas que dão “densidade” à ideia de tempo, que essas temporalidades, inscritas em diferentes práticas – territoriais e simbólicas – ganham sentido, e não num sistema de valores dado a priori, fixadas como um “antes” e um “depois”. Tudo o que afeta essa relação é provisório, constituindo-se assim por uma “[...] movilidad de puntos de vista y a la proliferación de posiciones imaginarias de lectura.” (LUDMER, 2005, [s.p.]).

Tudo indica que esse modo de leitura apresentado pela metáfora “en sincro” constitui um modo muito mais amplo que o da leitura puramente literária³⁸, exatamente porque joga com o sentido do que é literatura, do que é crítica literária e de um modo global sobre o que é ou o que produz o presente, o sentido, enfim, nos espaços simbólicos, físicos, afetivos e discursivos em que assumimos essa posição misteriosa e inquietante de leitor.

Até aqui compreendemos metáfora “en sincro” como um deslizamento de sentidos. Porém, se de um lado essa metáfora parece estranha e distante na materialidade discursiva; de outro, ela se torna familiar, na medida em que mobiliza sentidos e relações que já conhecemos, ouvimos ou lemos, como a noção de “sincronia” e a relação com a prática dos estudos culturais. Para entender essas “relações de sentido”, o próximo capítulo se lança a reconstruir as condições de aparecimento da metáfora de leitura.

³⁸ Retomamos com frequência essa questão neste estudo.

3 CAPÍTULO 2 – AQUÍ AMÉRICA LATINA: AS CONDIÇÕES DE APARECIMENTO DA METÁFORA

Este capítulo destina-se a investigar o confronto de formações discursivas que torna possível a constituição da metáfora “en sincro”, uma vez que ela é determinada historicamente. O modo como essas formações se deslocam no deslizamento metafórico pode implicar “o retorno do idêntico sob outras formas”, segundo Gadet e Pêcheux (2003, p. 55). Dessa forma, uma tarefa deste capítulo será investigar a relação da metáfora com sentidos já formulados, inscritos na memória discursiva – o interdiscurso.

Contudo, se “[...] o laço que une as significações de um texto às suas condições sócio-históricas não é meramente secundário, mas constitutivo das próprias significações [...]” (HAROCHE; PÊCHEUX; HENRY, 2008), precisamos entender as relações entre a metáfora e sua exterioridade. Nesse sentido, é preciso remeter o aparecimento³⁹ de “en sincro” a determinadas “condições históricas”, isto é, a suas “circunstâncias” (contexto ou situação) de enunciação no texto⁴⁰ de Ludmer; aos processos de identificação ou “contra-identificação” desta última com determinadas “filiações” discursivas e aos elementos discursivos e ideológicos que afetam o deslizamento de sentidos e que são apagados na interpelação ideológica da crítica como “responsável” por seu discurso.

Pêcheux (2012, p. 160) ilustra esse processo de reconstrução por uma metáfora do biólogo que “reconstrói conceptualmente o processo de uma doença para intervir sobre ela”. Com base nessa leitura, identificamos um quadro de elementos e situações que contribuem para o aparecimento da metáfora que analisamos: a sincronia; o ano 2000, em Buenos Aires; O *Diário sabático*; e os estudos culturais e a literatura comparada.

Compreendemos, portanto, esses elementos e situações como as “condições de aparecimento” da metáfora “en sincro”. Todavia, essas condições funcionam agregadas a um conjunto maior, ou condição “dominante”, o território – material e

³⁹ O termo “aparecimento” aqui não se refere a algo que surge pela primeira vez, mas àquilo que Pêcheux (2010, p. 168, 2012, p. 160) chama de “condições de aparecimento do discurso”, remetidas a uma série de elementos discursivos, mas, principalmente, ideológicos não-discursivos (como imagens e representações ligadas a práticas, etc.) que constituem o discurso.

⁴⁰ É importante lembrar que estudamos o texto *Aquí América latina: Una especulación* como uma unidade e materialidade discursiva, portanto, investigamos as condições de produção da metáfora inscrita nessa materialidade.

simbólico – da América Latina, especificamente, a sua necessidade de ser denominado, demarcado, “olhado”, pelos estudos críticos. “Aquí América latina”, portanto, dá nome ao livro de Ludmer e também a este capítulo, servindo como condição “vetor” para a constituição da metáfora. Mais que uma “denominação”, “Aquí” pode significar como um grito que sugere processos de “des(re)territorialização”⁴¹ da crítica latino-americana, para usar o(s) vocábulo(s) analisados(s) por Zilá Bernd (1998).

Neste capítulo nos lançamos, primeiramente, a reconstruir as relações de paráfrases constituídas no deslizamento metafórico que mantém tanto “pontos de ancoragem”⁴² quanto “pontos de falha” na possível substituição de sincronia por “en sincro”. Nesses pontos, onde um discurso tem sempre relação com outros, mobilizamos uma dimensão mais ampla: um trajeto que percorre desde os estudos comparados e os estudos sincrônicos, ainda que pareça de forma “linear”, no campo linguístico, a suas “retomadas” e “deslocamentos” nos trabalhos da teoria e da crítica literária.

Porém, as relações com a noção de sincronia não estão fixadas nessa primeira abordagem, mas deslizam e são incorporadas nos demais elementos que constituem as condições de produção da metáfora. Dessa forma, o sentido de sincronia incorpora-se na formulação “Aquí”, no presente de escrita do *Diario*, na forma como as leituras são registradas e “reinscreve-se” na metodologia empregada pelos estudos comparados e culturais latino-americanos (e mesmo em suas “raízes” britânicas). Em suma, o sentido de “sincronia” materializa-se na produção de sentido no presente, como propõe, de fato, a metáfora “en sincro”.

Reconstruir, portanto, as condições determinantes de existência ou aparecimento da metáfora implica, em um segundo momento, delinear o percurso histórico dos sentidos na materialidade discursiva e mapear os deslizos ou deslocamentos metafóricos constituídos nesse processo. Todavia, deixamos essa tarefa para o próximo capítulo.

⁴¹ Como vimos na análise de sequências discursivas, está presente na crítica de Ludmer movimentos como a “desterritorialização” da imagem do crítico, “reterritorialização” do espaço crítico latino-americano, uma vez que este deve ser entendido como um território de mobilidades, e não como um território submisso, subjugado, estereotipado.

⁴² Na AAD-69, Pêcheux (2010, p. 96-97, 125) escreve que esses “pontos” são definidos pelo recorte das metáforas, onde a “ancoragem semântica” é mantida pelos efeitos metafóricos. O autor também chama esses “pontos” de domínios semânticos, assim como as relações de dependência desses domínios.

3.1 SINCRONIA

Nas próximas etapas deste estudo, nosso objetivo é traçar o caminho dos sentidos na construção da metáfora “en sincro”. Antes disso, necessitamos apresentar o quadro das condições que tornam possível o “aparecimento” dessa metáfora. Para entendermos como os deslizamentos metafóricos produzem sentidos sobre a leitura, precisamos compreender os elementos discursivos e não discursivos que determinam o processo sócio-histórico que constitui a metáfora.

O termo sincronia não é atribuído a uma formulação nova (nunca dita ou ouvida), e sim a uma noção já naturalizada; e muitas vezes, por isso, não questionamos a estabilidade de seu sentido. De acordo com o dicionário Houaiss (2009), sincronia é

1. ação ou efeito de sincronizar. 2. estado ou condição de dois ou mais fenômenos ou fatos que ocorrem simultaneamente, relacionados entre si ou não. 3. [informática] ocorrência simultânea ou em ritmo regular e definido. 4. [linguística] estágio de uma língua considerado num momento dado, independentemente de sua evolução histórica.

Do ponto de vista discursivo, o dicionário tem um funcionamento compilador cujo efeito cria a ilusão de completude, unidade de uma língua e domínio dessa unidade pelo falante (PETRI, 2009). Porém, esse instrumento é ao mesmo tempo constituído por uma pluralidade de filiações históricas e ideológicas que representam o posicionamento de seus autores.

Já no texto de Ludmer não nos deparamos com a palavra sincronia, e sim com uma segunda palavra, estranha e aparentemente “nova”, que mantém uma proximidade com a primeira em relação à matéria (forma) linguística. Interpretamos essa “palavra por outra” como a metáfora “en sincro”. Ao contrário do sentido naturalizado de sincronia, que empregamos de modo automático nas situações do cotidiano, e mesmo na linguística, com a metáfora “en sincro” a relação de leitura impõe uma necessidade de interpretação, visto que essa formulação nos perturba a tal ponto que não podemos tomá-la sob uma mera relação de substitubilidade.

Nessa medida, o efeito metafórico não está na substituição em si, mas nos efeitos e relações de sentido que mantêm os possíveis termos substituíveis, “sincronia” e “en sincro”, ligados pela memória discursiva. Pêcheux (1999, p. 52) define essa memória como

[...] aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível.

Com efeito, para compreendermos efeitos e relações de sentido, ou ainda para compreender como o sentido de sincronia constitui-se no deslizamento da metáfora “en sincro”, necessitamos traçar o percurso dos sentidos, os pontos de embaraço e de ligação a uma possível memória discursiva. Pelo resgate dessa memória, é possível analisar o sentido dotado de um caráter material, opaco e não transparente que o torna interpretável ou “legível”, como propõe Pêcheux. Nessa perspectiva, o que está marcado na materialidade linguística de *Aquí América latina* (...) em relação ao que está “ausente”, ou que é dito de uma forma diferente ou estranha, como “en sincro”, funciona como vestígios da memória discursiva, que é ao mesmo tempo presente e ausente, apagada pelo efeito ideológico da interpelação.

A articulação com a memória discursiva na constituição da metáfora “en sincro” é ocultada na identificação-interpelação da crítica, como uma origem estranha, ou melhor, “estranhamente familiar”. Trata-se do efeito da mistura entre absurdo e evidência, como “o retorno do estranho no familiar”, o efeito de “*pré-construído*” no qual “[...] um elemento irrompe no enunciado como se tivesse sido pensado ‘antes, em outro lugar, independentemente’.” (PÊCHEUX, 2009, p. 142, grifo do autor).

Dessa forma, o “estranho” “lógico-linguístico” na metáfora “en sincro” é ao mesmo tempo atravessado por uma “familiaridade” discursiva, uma vez que nenhum sentido se origina no vácuo, mas na rede de articulações possíveis com o interdiscurso, a memória discursiva. Dessa maneira, essa metáfora (se) filia (a) uma rede de sentidos possíveis, e não qualquer sentido, sustentada na memória discursiva. Como vimos, o sentido que melhor se dissimula no fio do discurso ou eixo da formulação, sob efeito de “evidência”, parece ser o de sincronia. A “semelhança” com sincronia não é só formal – sincro/sincronia, mas também simbólica, já que a formulação “en sincro” é proposta como um regime de significação do presente, sustentado por uma atividade leitora sincrônica, por sua

vez, adequada à coexistência de temporalidades (reais e ficcionais) e ao enfraquecimento da noção de fronteira.

Quando investigamos a(s) memória(s) discursiva(s) que sustenta(m) essa metáfora, estamos nos colocando “em posição de ‘entender’ a presença de não-ditos no interior do que é dito” (PÊCHEUX, 2008, p. 44). Os não ditos ou “implícitos” são vestígios de memória, contudo, não estão “depositados” em algum passado, de forma imutável e “oculta”. Segundo Pêcheux (1999, p. 52), uma localização exata desses vestígios não é possível, uma vez que eles assumem sempre a forma do repetível, “sob a forma de retomadas, de remissões e de efeitos de paráfrase”, construindo uma “regularização discursiva”⁴³. Essa regularização não é homogênea, e o “repetível” não é igual ao “mesmo”, mas é suscetível a “pontos de falha”, em que “en sincro” tanto pode sustentar o sentido de sincronia, ou de uma determinada filiação discursiva, quanto deslocar-se por outras regiões do interdiscurso.

Para entendermos como isso funciona no deslizamento metafórico, mobilizamos a SD5:

SD5: Podrían ser categorías imaginarias, territoriales y visibles, como la ‘Exposición’, que quiere igualar lo global y lo universal y para eso **expone de otro modo la historia, en sincro** y fusión. (LUDMER, 2010a, p. 138, grifo nosso).

Nessa sequência, o efeito de transparência do caráter material do sentido dissimula a historicidade constitutiva da metáfora que analisamos. Com isso, a SD5 apresenta “en sincro” como “outro modo” de exposição da história, diferente de modos anteriores. No entanto, o sentido de “en sincro” só tem existência na relação com outros discursos, que podem mobilizar a noção de sincronia, mas também o que “não se diz”, ou “se diz de outro modo”, quando essa noção é enunciada. Nessa relação, uma história contada “en sincro” coloca em movimento, pela memória discursiva, outras possibilidades que constituem outros modos de se contar ou narrar o histórico. Como já abordamos, todo sentido que “transparece” ser originado no discurso onde “aparece”, como natural e justificado em seu contexto, carrega em si uma opacidade.

O que faz os sentidos filiados “en sincro” ilusoriamente se apresentarem naturalizados e evidentes, de acordo com a ideia de originalidade do texto de

⁴³ Pêcheux toma emprestado o termo de Pierre Achard.

Ludmer, é o efeito dos chamados esquecimentos⁴⁴ discursivos, número 1 (ideológico) e número 2 (enunciativo). O esquecimento nº 1 dirige o “teatro da consciência” (“eu vejo”, “eu falo”, “eu penso”), como define Pêcheux (2009, p. 140), ou a “encenação da interpelação”, segundo Althusser (1985, p. 99), e representa uma “zona” inacessível ou inconsciente ao próprio falante. Por esse esquecimento, encobre-se o fato de que o sujeito é sempre efeito de uma interpelação ideológica, e não uma existência autônoma ou “causa de si”, ou, menos ainda, a fonte “originária” do sentido.

Já o esquecimento nº 2 dissimula o traço da memória discursiva no eixo da formulação. Por exemplo, ao se enunciar “en sincro” apagam-se as relações parafrásticas constitutivas do funcionamento metafórico. Nessas relações, o sentido interdito, “não dito”, funciona como “índice potencial” ou espaço virtual do “discurso-outro” presente na formulação. No caso da metáfora “en sincro”, as possíveis relações de paráfrase, por exemplo, a ligação com sincronia como “já dito”, ou com diacronia como “não dito”, permanecem na “zona do ‘rejeitado’” criada pelo esquecimento nº 2. No entanto, essas “reformulações-paráfrases”, mesmo esquecidas, são constitutivas do sentido. Dessa forma, o esquecimento nº 2 opacifica a determinação do interdiscurso sobre a metáfora (constituição de sentido), criando a ilusão de literalidade, a “evidência” entre palavra e significado, ou pensamento e realidade.

De acordo com Pêcheux (2009, p. 141), existe uma articulação entre esses dois esquecimentos. Com o nº 2, o “sujeito do discurso” assume a forma de “sempre já sujeito”, com a qual tem a ilusão de determinar “o sentido” do que fala, pensa ou age. Nas palavras do autor, “[...] todo sujeito ‘seleciona no interior da formação discursiva que o domina formas e sequências que nela se encontram em relação de paráfrase.’” (p. 161). Nessa “falsa-aparência”, a ilusão de autonomia subjetiva, esquece-se o fato de o sentido ser irremediavelmente regulado pelo interdiscurso (PÊCHEUX, 2009, p. 165), portanto, pelo confronto com outros sentidos, produzidos em condições históricas dadas.

Pelos esquecimentos discursivos, os sentidos se colocam como evidentes, resultado do funcionamento ideológico que impõe ao sujeito “a sua ‘realidade’, enquanto sistema de evidências e de significações percebidas” (PÊCHEUX, 2009, p.

⁴⁴ Esquecimentos aqui não significam “distúrbios psicológicos”.

149). Essa relação entre ideologia e evidência é esboçada por Althusser, em *Aparelhos Ideológicos de Estado* (AIE):

Como todas as evidências, inclusive as que fazem com que uma palavra ‘designe uma coisa’ ou ‘possua um significado’ (portanto inclusive as evidências da ‘transparência’ da linguagem), a evidência de que vocês e eu somos sujeitos – e até aí não há problema – é um efeito ideológico, o efeito ideológico elementar. Este é aliás o efeito característico da ideologia – impor (sem parecer fazê-lo, uma vez que se tratam de ‘evidências’) as evidências como evidências, que não podemos deixar de *reconhecer* e diante das quais, inevitável e naturalmente, exclamamos (em voz alta, ou no ‘silêncio da consciência’): ‘é evidente! é exatamente isso! é verdade!’.
(ALTHUSSER, 1985, p. 94-5, grifo do autor).

Na prática não há um primeiro efeito, pois o efeito de interpelação ideológica no discurso e o apagamento (esquecimento nº 1) desse mesmo efeito são simultâneos. Para Henry (2010, p. 35), o “elementar” quer dizer que esse efeito ideológico não é secundário, ou seja, uma consequência de algo anterior, mas está na base do processo de constituição de sentido e sujeito.

Nessas condições, ao investigarmos os modos de exposição históricos, é possível propor uma ligação entre a exposição da história “en sincro” e outro modo de exposição, dessa vez relacionado aos fenômenos da língua, sedimentado na linguística “estrutural”, de Saussure⁴⁵. Sem deixar de ser também histórico, esse modo mobiliza a noção de sincronia, no início do século XX.

Se aproximarmos esses modos, cada um deles assujeitado a determinadas condições históricas de produção e remetido a um certo espaço-temporal “precursor”⁴⁶, a relação que estabelecemos entre eles, ancorada no interdiscurso, torna-se mais significativa. Com efeito, esses dois modos de exposição, um da crítica, e outro da linguística, possuem trajetórias que se entrecruzam na ligação com uma determinada região do interdiscurso, a dos estudos comparados ou comparativistas. Da mesma forma como a metáfora “en sincro”, historicamente, defronta-se com vestígios de uma memória ligada aos estudos culturais, e mais

⁴⁵ A referência ao *corpus* saussuriano é sempre complexa por ser tratar de um material heterogêneo, sobretudo, após alguns manuscritos e outras fontes desse autor, recentemente publicadas, terem aberto veredas nos trabalhos interpretativos do *Curso de Linguística Geral*, obra considerada um “discurso fundador” para a linguística moderna. Contudo, os sentidos postos ali, no Curso e nas demais materialidades, precisam ser confrontados e não devem ser compreendidos como “evidentes”.

⁴⁶ Para a AD há um ponto originário de fabricação do sentido, ou de uma ciência, já que são sempre “efeitos” de formações ideológicas, num processo inconsciente, no qual o sujeito não tem acesso ou controle.

anteriormente aos estudos literários comparados, a abordagem sincrônica da língua, sistematizada por Saussure, reinscreve traços dos estudos comparativos no campo linguístico.

Segundo Cristina Altman (2013, p. 30), na apresentação do *Curso de Linguística Geral – CLG* (1916 [2006]⁴⁷), Saussure apresenta as três fases históricas da linguística: a fase da *Gramática*, da *Filologia* e a da *Gramática Comparada* (GC). Com efeito, uma das condições de aparecimento da linguística moderna, atribuída ao trabalho de Saussure, ganha corpo na crítica ao estudo comparado dos fatos da linguagem. Para Saussure, esses estudos não eram científicos porque não se preocupavam em determinar a natureza da linguagem como um objeto histórico, à medida que eram só comparativos.

De acordo com a consultoria de Ada Natal Rodrigues (1978), em *Textos selecionados: Os pensadores*, para os chamados “comparatistas” do século XIX, a linguística deveria ser “[...] essencialmente histórica e comparativa, de tal modo que os fatos linguísticos não teriam nenhum valor.” Conforme Eliane Silveira (2013, p. 48), a *Gramática Comparada* se ocupava das mudanças das línguas, elegendo como central o estudo da evolução fonética. Entretanto, esse estudo foi acusado de restringir o linguístico a uma perspectiva naturalista, evolucionista. Nesse sentido, “[...] ser só comparativo significava privar-se, de antemão, de qualquer possibilidade de conclusão, só possibilitada pela perspectiva histórica [...]”, como propõe Altman (2013, p. 26-7). Segundo essa autora, por volta de 1875, Saussure se junta aos neogramáticos alemães, grupo que estabelece a “fonologia” e retoma os resultados das comparações em uma perspectiva histórica. Assim, o percurso da linguística moderna começa a se delinear “em direção à sua verdadeira natureza, a um só tempo comparativa e histórica”.

Como aborda Valdir do Nascimento Flores (2013, p. 73, grifo do autor), Saussure defrontou-se com o aspecto “criativo” que constitui a língua, produzindo uma linguística não só de fenômenos isolados, mas de fenômenos como “*relação entre relações*”. Nesse aspecto, as “dicotomias” saussurianas, como diacronia e sincronia, não devem ser entendidas de modo isolado, mas constituídas simultaneamente por um “sistema” de relações que as definem umas às outras (como na metáfora saussuriana do xadrez).

⁴⁷ Obra originalmente publicada em 1916. Usamos neste estudo a edição de 2006 publicada pela Cultrix.

Assim, ao se opor ao ponto de vista restrito dos estudos comparados, a posição de Saussure mobiliza o debate entre sincronia e diacronia. Com a instituição da linguística moderna, a noção de sincronia busca resgatar o aspecto descritivo da língua, seu estado, como uma forma de estudá-la no presente. O motivo de Saussure ter separado o aspecto sincrônico e o aspecto diacrônico para estudá-los não significa que os fatos linguísticos se realizem isoladamente.

De volta à análise da SD5, com efeito, verificamos um esquecimento da memória histórica com a qual nos defrontamos quando Ludmer propõe “en sincro” como outro modo de exposição da história. Nesse sentido, a construção histórica e discursiva desse modo é opacificada pelo efeito de “originalidade” no discurso da crítica. Da mesma forma que o sentido não surge no vácuo, o modo de exposição “en sincro” mobiliza “pontos de ancoragem” com a abordagem sincrônica da língua, sistematizada no trabalho de Saussure. Pela relação de paráfrase, a metáfora “en sincro”, sob a forma do “dito de outro modo”, pode repetir ou deslocar sentidos “já ditos”, portanto, mobilizar a memória discursiva onde se inscreve a noção de sincronia.

A suposta substituição de “sincronia” por “en sincro” não apaga o funcionamento metafórico que a constitui, já que o deslizamento entre uma expressão e outra é constitutivo do sentido. Discursivamente, o contexto de substituição é um lugar provisório para o sentido, e não uma lacuna a ser preenchida de acordo com o desejo do autor (o que ele “quis dizer”). Nesse lugar, como vimos, o esquecimento nº 2 “[...] *cobre exatamente o funcionamento do sujeito do discurso na formação discursiva que o domina, e que é aí, precisamente, que se apoia sua ‘liberdade’ de sujeito-falante.*” (PÊCHEUX, 2009, p. 164, grifo do autor).

Por isso, entendemos que uma substituição, “uma palavra por outra”, um “lapso”, em especial, a metáfora que analisamos, não é uma simples forma de expressão da crítica, ocasional ou intencional, mas a própria forma da discursividade (seu funcionamento), historicamente determinada, de constituir sentidos sobre a leitura, em *Aquí América latina (...)*. Toda substituição, portanto, traz sentidos “esquecidos” e “naturalizados” no efeito de transparência da língua. Contudo, mobilizar a noção de sincronia e redeterminá-la – “en sincro” – não apaga o fato de que algo sempre “fala antes”, em outras condições históricas dadas, e assim o elo com o interdiscurso afeta sempre uma “nova” denominação.

Na próxima sequência discursiva, traçamos uma mobilidade da metáfora em relação à SD anterior. Se na SD5 “en sincro” era proposto como um “outro modo” de expor a história, agora, na SD6, liga-se diretamente à questão da língua, especificamente, das políticas linguísticas latino-americanas.

SD6: Las políticas imperiales de la lengua se hacen nítidas cuando se las pone **en sincro**, con las temporalidades yuxtapuestas y con el pasado en el presente [...] la Real Academia se moderniza e impulsa la Asociación de Academias de la Lengua Española para salvaguardar la unidad del idioma, adopta ahora como lema ‘Unidad en la diversidad’ [...] Si la unidad es la primera regla de la política de la lengua y la primera regla del imperio, la diversidad es la primera regla del mercado. Nas palabras e sitios que postulan la ‘unidad en la diversidad’ y la ‘patria común puede ver se el fenómeno histórico temporal a que llamamos **en sincro**. La RAE habla de la lengua con el mismo lenguaje do viejo imperio español y predica la misma política de los afectos y de la lengua con una patria que ya no es la nacional. (LUDMER, 2010a, p. 191, grifo nosso).

A metáfora (dessa vez sem aspas), aqui, aparece inscrita nas políticas de língua, “[...] cuando se las pone **en sincro**, con las temporalidades yuxtapuestas y con el pasado en el presente [...]”. A partir da leitura de Virno (2007, p. 32), podemos retomar a noção de “potencia mnésica” metaforizada nessa SD, pela relação com “en sincro”. Como propõe o filósofo, “*la lengua*” não num sentido saussuriano mas como “la facultad de lenguaje”, de “*puede hablar*” e “poder-decir”, constitui um “pasado-en-general de los actos de la palabra”, que é sempre “inactual” ou irrealizado, sempre “facultad”, e não “palabra ya dicha” (VIRNO, 2007, p. 38-9).

Nesse sentido, as temporalidades justapostas no presente podem ser relacionadas à memória, matriz desse “passado-en-geral”, funcionando “en sincro”. A memória, “en sincro”, inscreve-se como facultade nas políticas de língua do presente, como a inscrição de um “antes”, constituído por temporalidades passadas, sempre potenciais, da “lenguaje do viejo império” e suas políticas imperialistas, que pregam uma “unidade” linguística. Como temporalidades justapostas, elas tomam a forma do “recuerdo del presente”, nas políticas da *Real Academia Española*, por meio da ideia de “la unidad en la diversidad” (SD6), aludindo à coexistência das “políticas de língua”, no entrecruzamento das temporalidades do passado e do presente, que, antes de mais nada, é um modo de ler essas mesmas temporalidades “en sincro”, e não numa perspectiva evolutiva.

De acordo com Virno (2007, p. 35), “[...] o presente recordado es virtual: potencia que coexiste com o acto (percebido), sin anularse.” O virtual assume a

forma de um “antes” e propõe o presente como “recuerdo”⁴⁸ ao pôr-se em relação simultânea a um “luego”, o tempo “actual” da inscrição da “diversidade”, constitutiva das políticas de mercado, numa “patria que ya no es nacional” (SD6). Nesse aspecto, para Virno (2007, p. 34), “antes” e “luego” não são determinados cronologicamente, em que o primeiro precede o segundo, mas como um passado sem data, concomitante ao presente, como “la inagotable potencialidade de la lengua” (p. 36).

Além das políticas imperiais, coexistem políticas “afetivas” da língua, nas quais a “patria subjetiva” do emigrante já não é mais a nação, e sim o território da língua, como também “políticas económicas da globalización”, nas quais a língua se torna um produto, mas também um meio de produção (LUDMER, 2010a, p. 187, 190-191). Desse modo, essas políticas, e as temporalidades nas quais se revestem, não podem ser tomadas “isoladamente”, ou como precedentes e sucessivas, já que “aparecem” sincronizadas e ganham sentido nesse modo de (co)existência.

Além das reflexões de Virno, tal modo de relacionar o presente e o passado tem sua historicidade também no trabalho de Saussure, que já questionava essa ligação inerente ao fenômeno linguístico. Contudo, a recepção das ideias desse linguista é atravessada por muitos gestos de leitura, a começar pelo gesto interpretativo dos organizadores do *Curso de Linguística Geral*, Albert Sechehaye e Charles Bally. Nesse sentido, a disposição dos capítulos do *Curso* é resultado de uma “relação” desses autores com o texto de Saussure, a qual, como descreve Link, não é unicamente descrição ou interpretação, mas um gesto que “pontua novamente” a série de sentidos do texto, ou, ainda, conforme a AD, pelo “confronto” de formações discursivas com o qual se constitui a “função-autor”⁴⁹, que se realiza, segundo Orlandi (2007, p. 69), “[...] toda vez que o produtor da linguagem se representa na origem, produzindo um texto com unidade, coerência, progressão, não-contradição e fim.”

Outra questão que afeta as interpretações do trabalho saussuriano são as leituras reducionistas do seu *Curso* no tocante às suas polemizadas dicotomias, a

⁴⁸ “El recuerdo del presente” se identifica com o *déjà-vu*, nas palavras de Virno (2007, p. 41-2): “donde lo virtual aflora con absoluta nitidez al lado de lo actual puede ocurrir que se lo intecambie ilusoriamente por algo ya visto”, causando um “falso reconocimiento”.

⁴⁹ Segundo Pêcheux (2009, p. 198, grifo do autor), “[...] todo sujeito é constitutivamente *colocado como autor* de e responsável por seus atos (por suas ‘condutas’ e por suas ‘palavras’), em cada prática em que se inscreve; e isso pela determinação do complexo das formações ideológicas (e, em particular, das formações discursivas) no qual é interpelado em ‘sujeito responsável’.”

começar pela separação entre língua e fala, e diacronia e sincronia como a suposta “exclusão” da história. Divisões metodológicas necessárias, aliás, para a abordagem de um ponto de vista específico sobre e para a delimitação do objeto de estudo da linguística – a língua.

Dessa forma, Saussure estabeleceu uma dependência constitutiva entre o *estado* (que remete a um determinado estado atual da língua) e o *acontecimento* (a sucessão de estados numa perspectiva histórica), em suas anotações publicadas nos *Escritos de linguística geral (ELG)*, sem privilegiar um modo em detrimento do outro. O autor se posiciona criticamente em relação às práticas que traçavam uma distinção entre esses dois modos de abordagem da língua:

Por que, entre os cento e um princípios de distinção possíveis em linguística, atribuir uma importância particular àquele que separa o estado do acontecimento, o acontecimento do estado? Ou melhor, como não é evidente que tudo o que existe no estado está contido, de antemão, no acontecimento: se existe em algum lugar *gestus* (estado), é por que o acontecimento tinha feito de **gesō gerō*? Estado ou acontecimento lhe são coisas indiferentes, ou melhor, nem mesmo distintas, nem mesmo mencionadas, em algum lugar, como tendo um valor independente. (SAUSSURE, 2002, p. 193).

Desse modo, entendemos a metáfora “en sincro” não como um ponto de partida, tampouco previamente localizável, mas constituída num possível “ponto de ancoragem” ligado às condições históricas de produção da linguística estrutural, sobretudo, quanto à relação dialética de sincronia e diacronia, e não como uma dicotomia reducionista. Gadet e Pêcheux (2003, p. 55) ressaltam na obra de Saussure um gesto crítico sobre a relação entre real e equívoco inscrita em toda língua, como aquilo que faz com que um segmento possa ser ele mesmo e ao mesmo tempo outro, por meio da “[...] metáfora, pelos deslizamentos do lapso e do jogo de palavras, e do bom relacionamento entre os efeitos discursivos.”

Por “relação dialética”, lançamo-nos a outras retomadas e deslocamentos ligados à memória discursiva constitutiva da metáfora. Lembramos, conforme Pêcheux (1999, p. 52), que a memória como a definimos não é um “fundo de gaveta”, onde se guardam os registros, conservados e amarelados com a passagem do tempo, mas “é sempre suscetível de ruir sob o peso do acontecimento discursivo novo”. Seguimos, portanto, delineando o trajeto da memória que torna possível o “aparecimento” da metáfora “en sincro”. Nesse trabalho, o sentido de sincronia vem deslizando por formações discursivas, e algumas dessas, como vimos, podem servir

de “matéria-prima”⁵⁰ para a formulação da metáfora em *Aquí América latina*. Contudo, a discursividade dessa “matéria” “se esvanece” aos olhos da crítica quando ela “enuncia” “en sincro”.

Nessa ordem, o sentido de sincronia tem passagem também nas reflexões de Roman Jakobson. O trabalho desse autor, também linguista, propõe um deslocamento da questão da sincronia do campo estritamente linguístico para o campo dos estudos literários, contudo, sem romper ligação com aquele primeiro campo. Para o autor, um dos grandes erros associados a essa questão foi a separação acentuada entre sincronia e diacronia atribuída às dicotomias saussurianas e, como suas correspondentes, às dicotomias estático e dinâmico. Jakobson afirma a não identificação entre essas dicotomias, na medida em que sincronia não significa estático, ponto de vista, aliás, reforçado nas próprias redescobertas do *corpus* saussuriano.

Se para Jakobson o estático é mais um problema diacrônico, a questão do movimento inscreve-se no domínio da sincronia. O sentido de sincronia, dessa forma, identifica-se mais como movimento que como reunião de quadros estáticos. O autor indica a sincronia no movimento da imagem cinematográfica: “Se, no cinema, eu lhes perguntar o que estão vendo num dado momento da tela, os senhores não verão algo estático, verão cavalos a correr, pessoas a andar e outros movimentos.” (JAKOBSON, 2010, p. 25). Logo, a imagem cinematográfica é interpretada em seu efeito de movimento, e não como uma sucessão de imagens estáticas capturadas isoladamente.

A grande preocupação de Jakobson (2010, p. 152) ao longo de *Linguística e Comunicação* é, sem dúvida, estreitar a relação entre poética e linguística. Para ele, “traços poéticos” pertencem, ainda, a teoria dos signos, e o estudo desses traços não deve ser uma exclusividade da literatura, mas, também, um direito e um dever da linguística. Nesse sentido, ao final do texto o autor estabelece uma relação de “interdependência” entre linguística e poética, em especial, entre o linguista e o especialista em literatura:

Todos nós que estamos aqui, todavia, compreendemos definitivamente que um linguista surdo à função poética da linguagem e um especialista em

⁵⁰ De acordo com Pêcheux e Fuchs (2010, p. 168), há uma defasagem entre uma e outra formação discursiva, a primeira servindo de algum modo de matéria-prima representacional para a segunda, como se a discursividade dessa “matéria-prima” se esvanecesse aos olhos do sujeito falante.

literatura indiferente aos problemas linguísticos e ignorante dos métodos linguísticos são, um e outro, flagrantes anacronismos. (JAKOBSON, 2010, p. 207).

Partindo dessa relação, Jakobson formula o que denominou de Poética sincrônica, destacando duas perspectivas sobre seu objeto de estudo, à semelhança de Saussure⁵¹: o ponto de vista sincrônico e o ponto de vista diacrônico. Para Jakobson, com efeito, a Poética é constituída simultaneamente por esses dois modos de abordagem dos fenômenos literários. Nas palavras do autor:

A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida. Assim, por exemplo, Shakespeare, de um lado, e Donne, Marvell, Keats e Emily Dickinson, de outro, constituem presenças vivas no atual mundo poético da língua inglesa, ao passo que as obras de James Thomson e Longfellow não pertencem, no momento, ao número dos valores artísticos viáveis. A escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos. (JAKOBSON, 2010, p. 154).

Para Jakobson (2010, p. 154), “[...] uma poética histórica ou uma história da linguagem verdadeiramente abrangente é uma superestrutura a ser edificada sobre uma série de descrições sincrônicas sucessíveis.” Nessa perspectiva, não há como apartar o estudo sincrônico do estudo diacrônico, ou o contrário, tanto em relação à língua quanto à poética.

A noção de Poética sincrônica, elaborada por Jakobson, é retomada por Haroldo de Campos (1969, p. 215), em *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. Com a Poética, Campos reforça a relação dialética entre sincronia e diacronia, em especial, para discutir o comportamento do crítico literário. O autor, nesse sentido, propõe dois modos de abordar o fenômeno literário:

O critério histórico, que se poderia chamar *diacrônico*, e o critério estético-criativo, que se poderia denominar *sincrônico*, a partir de uma livre manipulação da famosa dicotomia saussuriana, retomada mais recentemente pela crítica estruturalista. (CAMPOS, 1969, p. 205).

Para ilustrar esses modos, Campos (1969, p. 206) diferencia dois tipos de crítico literário. O primeiro, o crítico de mentalidade diacrônica, somente descreve os

⁵¹ Lembramos a afinidade de Jakobson pelo linguista Charles Sanders Peirce, conforme este deve ser considerado, segundo aquele, como “[...] o autêntico e intrépido precursor da linguística estrutural, [que] estabeleceu o caráter semântico da linguística.” (JAKOBSON, 2010, p. 30).

acontecimentos literários no eixo temporal e “aceita a ‘média’ evolutiva da tradição, o gráfico já historicizado” da “evolução literária”, reproduzindo-o. Tal gráfico determina a posição de autores em períodos históricos e literários já definidos, impondo à crítica uma linearização dos acontecimentos e elegendo alguns deles como mais importantes que outros, ou seja, organizando-os hierarquicamente. Esse crítico, desse modo, permanece “petrificado” à tradição, repetindo o ciclo vicioso dela, sem prestar atenção a formas e valores estéticos “atuais” e ao quadro sincrônico onde se manifestam as obras do presente.

Já o segundo tipo, o crítico de visada sincrônica, não se interessa pelo “horizonte abarcante e esteticamente indiferente da visão diacrônica”, mas se inscreve no interior dessa visão para explorar a “renovação de formas” literárias. A preocupação fundamental desse crítico é capturar o que “permanece” “vivo” na tradição histórica, mas também “entender” por que uma obra “perdura” para “além” de seu tempo de enunciação. Para tanto, torna-se imprescindível à leitura crítica uma “empatia”⁵² entre as dimensões diacrônica e sincrônica.

Nesse sentido, Campos (1969, p. 213) entende o conceito de poética sincrônica por meio de uma reformulação da “poética diacrônica”, proposta por Genette. Tal reformulação consiste na “[...] colocação em perspectiva diacrônica (histórico-evolutiva) de quadros sincrônicos sucessivos.” Com efeito, a poética sincrônica, ou a poética diacrônica reformulada, trabalha com ao menos duas temporalidades – “a atual e a da obra analisada” (p. 216). Para tanto, os cortes sincrônicos consideram “[...] não apenas o ‘presente de criação’ (a produção literária de uma dada época), mas também o seu ‘presente de cultura’ (a tradição que nela permaneceu viva, as revisões de autores, a escolha e interpretação de clássicos).” (p. 213).

Isso ocorre por uma relação dialética entre sincronia e diacronia, como explica Campos (1969, p. 215):

a) a operação sincrônica se realiza contra um pano de fundo diacrônico, isto é, incide sobre os dados levantados pela visada histórica, dando-lhes relevo crítico-estético-atual; b) a partir de cortes sincrônicos sucessivos é possível fazer um traçado diacrônico renovado da herança literária (uma *Antologia*

⁵² Campos (1969, p. 215) discute a poética sincrônica com outro crítico, Anatol Rosenfeld, segundo o qual os limites de uma “empatia histórica” da poética, por mais sincrônica que seja, devem sempre “manter aberto um horizonte ‘diacrônico’”, ou seja, o tempo de enunciação de uma obra, evitando, assim, que ela seja entendida como um todo “fechado” lido exclusivamente do ponto de vista de estéticas do presente.

da Poesia Brasileira de Invenção, por exemplo, considerando nossa evolução poética desde as origens até o presente, mas perfilando-a de acordo com intervenções sincrônicas, estaria neste caso).

De acordo com Campos, a poética sincrônica insere-se na história e opera com valores relativos, e não valores fixados de antemão. Com efeito, toda abordagem histórica ou diacrônica é atravessada por um elemento sincrônico que assume a forma de “tábua de valor”. A sincronia, dessa forma, está presente na “renovação de formas” de uma tradição diacrônica, por meio da atitude do crítico literário de escolher, aceitar ou recusar formas literárias canonizadas. Na revisão dessas formas, cabe ao crítico recusar um quadro sincrônico já historicizado como herança fixa, por exemplo, a velha distinção entre “poetas ‘maiores’” e “poetas ‘menores’”, herdada do Romantismo.

À medida que a poética sincrônica opera sobre um “horizonte diacrônico” infinitamente aberto, ela está “imperativamente vinculada a necessidades criativas do presente”. Nessa perspectiva, podemos entender o crítico como alguém que “cria” uma própria tradição ao resgatar “o que há de vivo e ativo no passado literário” (CAMPOS, 1969, p. 154). A criação como “vetor” da crítica e como tarefa de uma poética sincrônica, portanto, pode ser verificada, segundo Campos, no trabalho de Erza Pound, sobretudo, em *ABC of Reading (ABC da literatura)*, publicado em 1934.

No prefácio do *ABC* (tradução brasileira), conforme Augusto de Campos (1989, p. 9)⁵³, Erza Pound foi “[...] ratificado pelos poetas e pelos interessados em poesia (a do passado, inclusive) como coisa viva e não como ritual mortuário [...]”, segundo o prefácio escrito por Augusto de Campos. Nessa obra, Pound ([1989 ou 1990], p. 50) se dispõe a elaborar uma lista de livros de acordo com um critério, como ele mesmo explica: “[...] dispus-me a elaborar uma lista dos livros que ainda sou capaz de reler, que ponho sobre a escrivaninha e volto a percorrer de quando em quando.”

Nesse aspecto, a lista de Pound se propõe a resgatar a “parcela” viva dos textos literários, partindo de um gesto essencial, ler os textos no presente, e não partir de julgamentos a priori. Para o autor:

Um clássico é clássico não porque esteja conforme certas regras estruturais ou se ajuste a determinadas definições (das quais o autor clássico

⁵³ Tradutor do *ABC of Reading (ABC da literatura)*, autor do prefácio dessa obra e irmão de Haroldo de Campos.

provavelmente jamais teve conhecimento. Ele é clássico devido a uma certa juventude eterna e irreprimível. ([1989 ou 1990], p. 22).

Pound ([1989 ou 1990], p. 55) afirma, nesse aspecto, que “[...] a vida de uma obra de arte é algo que simplesmente não pode ser encerrado e enterrado num caixão.” Por meio dessa relação metaforizada, entendemos que o “caixão” pode representar a forma, ou o período histórico do “presente de produção” de uma obra, o tempo no qual ela foi enunciada pela primeira vez. Para tanto, Pound propõe o crítico literário como alguém que faz suas próprias leituras e escolhas, uma vez que não existem “medidas” iguais para dois leitores. De acordo com autor, quando se acredita cegamente que “os melhores poemas são aqueles conhecidos da crítica” (p. 45), corre-se o risco de repetir “falsos ensinamentos. Nesse sentido:

O crítico que não tira suas próprias conclusões, a propósito das medições que ele mesmo fez, não é digno de confiança. Ele não é um medidor mas um repetidor das conclusões de outros homens. (POUND, [1989 ou 1990], p. 33).

De outro lado, o “crítico honesto”, digno de confiança, deve estar apto a “encontrar” e a “reconhecer” o que merece ser lido na produção contemporânea, mas também a “rebaixar de posto uma obra do passado quando uma nova a supera”, como define Pound ([1989 ou 1990], p. 83). Como entendemos aqui, o autor propõe que há obras literárias cujo valor é maior em relação a outras, como também existem leituras “dignas” dessas obras, enquanto outras leituras são “não dignas”. Dessa maneira, podemos identificar uma oposição entre uma crítica “autêntica”, “honesto” e “eficiente” e uma crítica ultrapassada e repetitiva.

Próximo ao trabalho de Pound, que via a tradução como uma “forma-criativa de reinventar a tradição”, como aborda Campos (1969, p. 97), o gesto de Ludmer também pode ser compreendido uma “forma-criativa” de propor um instrumento de leitura da crítica. Ludmer também apresenta sua “lista”, os romances que lê no ano 2000 (ficções nocturnas), para pensar a produção do presente.

Todavia, as reflexões de Pound e de Campos são circunscritas ao campo da crítica literária, em especial, como uma recusa do modelo de crítica “clássico”, fundamentado numa tradição literária petrificada. Nesse aspecto, Campos entende esse modelo como um “discurso de beira-túmulo” (1969, p. 52), formado por boa parte dos críticos que cuidam

[...] para que nenhum oxigênio de vida, nenhuma dissonância de invenção, perturbe o ar ázimo e a paz de nafta de seus columbários cumpridamente etiquetados, classificados e inanizados, que são as obras de arte ‘reconhecidas’: para eles, o presente artístico só conta na medida em que possa ser, rapidamente, mumificado em passado. (CAMPOS, 1969, p. 52).

Ludmer compartilha o sentimento fúnebre em relação à crítica literária “clássica”, contudo, propõe também a “morte” das esferas autônomas, tanto no campo crítico quanto literário, como também histórico. Contudo, à diferença de Pound e de Campos, a crítica argentina rompe com a ideia de uma crítica exclusivamente literária, conforme não compactua com a ideia de uma crítica “honestas”, e questiona a noção de “autonomia” presente na ideia de uma “função” da crítica: “Ya no hablaría hoy de ‘la función del crítico’, ya no creo en eso, si es que alguna vez creí. El problema actual sería para mí cómo hacer resistencia con y en una crítica que ya no sería solamente ‘literaria’.” (LUDMER, 2005, [s.p.]).

De acordo com esse posicionamento de Ludmer, circula em seus textos (2010a, p. 150-1) a formulação “posautonomía”, que traz à discussão a dissolução das esferas autônomas, como a crítica literária e a própria literatura. A partir daí, Ludmer elabora a noção “literaturas posautónomas” como literaturas “desdiferenciadoras”, isto é, que não se diferenciam de outras esferas, políticas, sociais, econômicas, entre outras. A “posautonomía” ganha força, portanto, na metáfora de leitura “en sincro”, ao propor uma crítica para além da literatura, numa relação ambivalente com os outros meios, como a TV, o jornalismo, a literatura, a política, a internet, o cinema, a música, etc.

Para Ludmer, o passado está inscrito no presente; e o presente aponta para o passado. Isso se manifesta no modo de leitura “en sincro” que ela propõe em seu diário. Dessa forma, a crítica é apresentada como um modo de leitura entre os demais, não há supremacia de um modo sobre outro, ou mesmo distinção, como uma crítica “puramente” literária, intocada, “especializada” e fossilizada no tempo. Por conseguinte, toda leitura é sempre afetada por outros meios de produção de sentido. Nesse aspecto, as leituras anteriores (diacrônicas) da crítica coexistem com suas formas contemporâneas (sincrônicas), assim como as literaturas do passado

convivem com as do presente e se relacionam simultaneamente com leituras “não literárias”⁵⁴.

As mudanças no interior desses campos deslocam a noção de fronteira e apontam para “[...] un proyecto de apertura, un deseo de dejar de ser una crítica solamente literaria.” (LUDMER, 1990, [s.p.]). Assim, uma crítica “donde puedan leerse a la vez dos planos” põem autores, leitores e textos em posição de igualdade e recusa hierarquias, algumas dissimuladas em dicotomias, como aquelas que diferenciam literatura boa e má, ou literatura e não literatura. Na *Revista Espacio de crítica y construcción* (1990)⁵⁵, Ludmer escreve como vê a crítica:

Para mí, la crítica es un tratado de técnicas y una fábrica de ideas [...] creo en una crítica usable, práctica y transmisible, y también en una crítica donde puedan leerse a la vez otros planos, otras referencias o, para decirlo otra vez, donde pueda leerse ese más allá o más de acá de la literatura. (LUDMER, 1990, [s.p.]).

Nessa mesma revista, Ludmer relaciona as mudanças da crítica com “una relación específica entre ‘literatura’ y ‘vida’”. Toda vez que essa relação muda, a crítica é mobilizada pelos “medios”. Surge desse “llamado” outra conexão entre crítica e “médios”. Por meio dessa relação, a crítica pode ser entendida como um espaço de mediação entre esses dois aspectos, “que relaciona literaturas y vidas”. Conforme lemos, Ludmer já “especulava” em torno de um projeto de formação de futuros críticos e, assim, de leitores “en sincro”, para os quais a leitura de textos literários é sincronizada com a leitura da vida e de seus aspectos (político, social, lemos em *Aquí América latina: Una especulación*, onde a leitura “en sincro” ultrapassa os confins literários e críticos.

Nesse sentido, a questão do valor do texto, presente no ABC de Pound e na poética sincrônica de Jakobson, retomada por Campos, ao propor uma crítica “sincrônica”, constitui a memória da metáfora “en sincro”. Inscreve-se aí a tomada de posição de Ludmer que a constitui como crítica e ao mesmo tempo determina o aparecimento da metáfora. A posição ocupada por Ludmer é, dessa forma, um gesto interpretativo sobre uma tradição dos estudos críticos (e) literários, pois realiza escolhas e questiona o modo leitura no interior dessa tradição, sobretudo, em

⁵⁴ Para Ludmer não há essa diferença, não importa saber se um texto é ou não literário. A literatura assim como outros discursos são entendidos como “meios” igualitários de fabricação do presente, instrumentos da *fábrica de realidad* (2010, p. 10); a realidade é sempre fabricada por esses meios.

⁵⁵ Nessa revista, Ludmer responde um questionário cujo tema é “a crítica”.

relação a sua hierarquia, sua imposição como um valor dado *a priori*, naturalizado nos estudos críticos e legitimado. As leituras dessa crítica, portanto, operam em um presente “sincrônico” que joga com uma tradição diacrônica, reformulando-a, por meio de um confronto com o “já dito”, a memória discursiva.

Assim, a constituição da metáfora e o discurso (n) o qual ela (se) constitui guarda uma relação de memória de sentidos com o percurso/deslocamento da noção de sincronia. Nesse funcionamento, o modo como se *redenomina* sincronia por “en sincro”, inserindo seu gesto no simbólico, deslocando o sentido, parece apontar para a leitura como *relação*, no sentido que Link (2002, p. 28-9, grifo nosso) propõe, em que há uma “[...] correlação de séries de sentido (a ordem dos signos está no objeto, a *redenominação* é uma operação do sujeito).”

Por ora, compreendemos a constituição metafórica “en sincro” num espaço que resgata uma memória sincrônica, construída num movimento historicamente determinado, um efeito do interdiscurso, em que a noção de sincronia pode ser, como nas palavras de Campos (1969, p. 217), “afetada pela resposta do homem concreto, situado num momento definido da evolução literária (diacrônica) de seu país e de sua língua”.

Traçamos, assim, historicamente, o percurso da questão da sincronia reformulado e *redenominado* pela metáfora “en sincro”. Com isso queremos dizer que certos sentidos constitutivos dessa metáfora se ancoram no deslizamento histórico dos sentidos sobre a noção de sincronia materializados nos trabalhos teóricos de Saussure, Jakobson e Campos, e também de Pound, sem que essas filiações de sentido, como memórias discursivas, representem categoricamente o ponto de partida ou a “origem” de uma leitura “en sincro”.

3.2 O ANO 2000, O RETORNO A BUENOS AIRES, ARGENTINA

Uma das condições que afetam o aparecimento da metáfora “en sincro” é o retorno de Ludmer a Buenos Aires, no ano 2000, devido a uma licença sabática da Universidade de Yale, onde lecionava nos Estado Unidos, desde 1992. No *Diário sabático*, o ano 2000 é proposto como o ano ideal para a especulação, pois simboliza a sobreposição e a fusão de temporalidades passadas e futuras, um dos pontos centrais na articulação da metáfora de leitura.

Durante esse período, Ludmer se dedicou à leitura de romances aparecidos entre março e novembro na Argentina. Enquanto lia os romances e escrevia sobre eles em seu *Diario*, a crítica os denominava “teorias del tiempo”, mais tarde os redenominando *Las ficciones nocturnas*. Como o tempo futuro das utopias do passado, o ano 2000 carrega o mistério do presente e traz à memória coletiva todas as ficções e teorias sobre o *bug* do milênio e a pane nos sistemas computacionais.

Ao fim de *História Contemporânea da Argentina*, Luis Alberto Romero (2006, p. 281) apresenta uma conjuntura econômica e histórica do ano 2000 argentino:

O país de 2000 se parece muito pouco com aquele que, em 1916, constituiu um sistema político democrático que coroava a expansão de sua economia e de sua sociedade, ou com aquele outro que, por volta de 1945, associou o crescimento de seu mercado interno à promoção pelo Estado da justiça social. Em relação às suas expectativas, ilusões e utopias, também não se parece com o que, no início da década de 60, se iludiu com a modernização e vislumbrou um futuro promissor. No ano 2000, a perspectiva da nova Argentina apresenta a incerteza de um futuro difícil, o ressurgimento de alguns dos traços negativos de seu passado, mas também o funcionamento eficiente de um sistema político democrático.

Conforme o estudo de Romero (2006), “o país de 2000” vive uma crise geral acentuada pela globalização, neoliberalismo e salto tecnológico, com o *aparecimento* do “novo” em substituição ao velho. Essas condições geram uma atmosfera de incertezas, desemprego e miséria. A evidência da eterna e crescente dívida externa torna a Argentina cada vez mais vulnerável.

Para refletirmos sobre os territórios da cultura latino-americana – e as transformações e processos que os afetam –, a fim de compreender a relação da crítica de Ludmer com a metrópole argentina, recorreremos ao antropólogo e ensaísta argentino Néstor García Canclini (2011, p. 301), cujo trabalho destaca-se nos estudos culturais na América Latina, pesquisando aspectos como a hibridação cultural, o consumo de bens culturais. De acordo com esse autor, na vida urbana “os interesses mercantis cruzam-se com os históricos [e tradicionais], estéticos e comunicacionais”, nesse aspecto, em vez de uma simples substituição, encontramos um entrecruzamento entre o novo e o velho. Nessa conjuntura, Ludmer retorna a Buenos Aires e reflete sobre todas essas condições que afetam sua relação com o espaço urbano.

As reflexões de Ludmer são interpeladas ideologicamente por uma série de transformações sociais, que afetam, acima de tudo, a relação das pessoas com o

tempo e o espaço. Essas transformações, em grande parte, tecnológicas, podem ser descritas de acordo com Stuart Hall (1999, p. 67) como “[...] um complexo de processos e forças de mudança, que, por conveniência, pode ser sintetizado sob o termo ‘globalização’.” Para o autor, um dos aspectos principais desse complexo é a “compressão de distâncias e de escalas temporais”, sobretudo, na representação das identidades culturais e no atravessamento de fronteiras nacionais, resultando em subjetividades fragmentadas localizadas em combinações de espaço-tempo simbólicas.

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – despojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem ‘flutuar livremente’. (HALL, 1999, p. 75, grifo do autor).

Ludmer vê no sistema da globalização o apagamento de certas fronteiras e ao mesmo tempo a construção de outras, como a da exclusão social marcada na imagem dos “piqueteros”; estes se encontram num “dentroafuera” da sociedade: estão dentro da cidade e sujeitos às suas regras, mas também fora do trabalho e excluídos socialmente. Inscrita nas práticas desse processo, a crítica reflete sobre a construção das “identidades” pós-modernas, reorganizando-as em identidades temporais e territoriais. Essas transformações acompanham mudanças culturais e afetam a constituição discursiva, constituindo a exterioridade inscrita no próprio discurso. A reorganização do texto crítico incorpora tal exterioridade, o que afeta a construção de um modo de leitura cujos instrumentos apagam as divisões e categorias autônomas que representavam o mundo polarizado. Ludmer (2010a, p. 11), assim, não diferencia formas ou gêneros narrativos (diário, romance, jornal, documentário, séries de TV, programas de auditório); todos são meios da “fábrica de realidade”.

No *Diario sabático*, (“Domingo 28 de maio”), Ludmer registra: “Estaba en Buenos Aires el año 2000, un año clave para él género especulativo.” Antes disso, no registro anterior (“Jueves 25 de mayo”), ela propõe metaforicamente seu retorno à cidade: “A las aves migratorias se les desarrolla un agudo sentido del tiempo porque vuelan de un presente a otro y lo primero que perciben cuando llegan es el recuerdo del otro presente. Entro en la ciudad vacía.” (LUDMER, 2010a, p. 23).

Nessa nota, que por sinal abre o *Diario*, o “voo” metaforiza a relação de Ludmer com a exterioridade que a constitui, de fato, como uma “leitora” que se desloca, viaja, retorna, “migra” para diferentes lugares. O registro traz expressões eufóricas, a primeira escrita em inglês, as outras, em espanhol. “Wellcome back!”, sem dúvida, marca o retorno de Ludmer a sua “naturalidade” argentina; o ponto de exclamação, talvez, sugira a euforia ou alegria do reencontro, e ao mesmo tempo um “estranhamento”, pois a língua inglesa representa o estranho, o “forasteiro”, ainda mais num livro que se intitula “Aquí América latina”. Por outro lado, “Pertencia, familiaridad” e “¡Felicidad!”, escritas em espanhol, simbolizam e reforçam tanto pela língua quanto pelas palavras esse retorno. Essa proximidade do inglês com o espanhol, nesse caso, pode indicar o “entrelugar” da leitura metaforizada por Ludmer, no sentido simbólico, ligado à tarefa crítica, ou à língua, mas também no sentido empírico, já que Ludmer recém retorna a Buenos Aires, ainda ligada, portanto, ao espaço territorial norte-americano, onde residiu e lecionou por 12 anos.

Numa entrevista⁵⁶ a Flora Sússekind, em 2004, Ludmer relata que desde sua transferência à Universidade de Yale, em 1991 ou 1992⁵⁷, começou a ler intensamente a literatura (e a vida) latino-americana e a refletir sobre ela, interrogando-se sobre o que aconteceria se houvesse uma mudança no tipo e na forma de circulação cultural, sobretudo, do livro como tradicional aparato físico (LUDMER, 2004). Em outra entrevista, a Diego Peller, em 2009, a crítica propõe o ato de se deslocar fisicamente como necessário ao gesto reflexivo (e crítico) enquanto um deslocamento simbólico para poder “ver” (compreender) a situação latino-americana. Nesse deslocamento empírico, o trabalho crítico ganha forma e atualiza-se, ganhando, assim, visibilidade para Ludmer:

Por suerte yo pude percibir a la Argentina en Latinoamérica porque me fui [...] Es una literatura latinoamericana, tercermundista como cualquier otra [...] Y vas a otros países latinoamericanos y podés ver tranquilamente los parentescos, las similitudes, las hermandades y las historias comunes. Sí. Tenés que salir para poder verlo. (LUDMER, 2009b, [s.p.]).

⁵⁶ Nessa entrevista, depois da experiência do período sabático, Ludmer considera a possibilidade de afastar-se da universidade americana e retornar a Buenos Aires, o que se efetivou no ano subsequente, em 2005. No *blog* de Ludmer, essa entrevista está transcrita em português.

⁵⁷ Conforme informações biográficas retiradas de seu *blog*, Ludmer transfere-se da Argentina para a Universidade de Yale em 1991; de acordo com Sússekind (entrevista que citamos), essa transferência ocorre em 1992.

Do ponto de vista discursivo, essa visibilidade adquirida no deslocamento territorial mencionada pela crítica, na entrevista a Peller, produz ilusoriamente um efeito de distanciamento entre sujeito e objeto, que se desdobra na ideia de uma relação de “transparência” entre Ludmer e sua produção crítica, na qual a primeira, “por sorte”, ao se distanciar de seu “objeto”, o espaço latino-americano, pôde ter uma visão mais clara sobre ele.

Ao ressaltar em tantas entrevistas a necessidade de mudar de um lugar para outro, como uma forma de repensar o trabalho crítico, o texto de Ludmer incorpora uma “exterioridade constitutiva”⁵⁸, como “condições históricas” que o/a afetam. Essas condições afetam dois aspectos, tanto Ludmer, no sentido empírico, como sua produção crítica. Interessa-nos, aqui, o segundo aspecto, o modo como essas condições são inscritas, discursivamente, quando Ludmer assume diferentes posições em seu texto. A “historicidade” dos sentidos constituídos ali, nessas posições, não é uma relação “clara” entre língua e história, mas atravessada por relações de força e sentido identificadas nas “filiações históricas”, nas quais se inscreve a crítica.

A partir disso, o primeiro aspecto, o deslocamento espaço-temporal, reinscreve-se no trabalho dessa crítica, porém, de um modo complexo. Cronologicamente, as idas e vindas podem ser ordenadas da seguinte forma: a transferência aos EUA, em 1992 (ou 1991); o retorno temporário a Buenos Aires, em 2000 (período sabático); seguido da volta ao trabalho em Yale; e por um segundo retorno à metrópole argentina, dessa vez, por um tempo indeterminado, em 2005.

Contudo, esse deslocamento é ainda constituído por defasagens, que definem as dimensões culturais, políticas, econômicas, literárias, e críticas, que constituem a diferença entre um lugar em relação a outro. Com efeito, Ludmer traz em sua trajetória, e sobretudo ao retornar a Buenos Aires, a experiência de viver (e sobreviver), por mais de uma década, numa cultura essencialmente capitalista⁵⁹,

⁵⁸ A “exterioridade constitutiva” não deve ser entendida como o “reflexo” da realidade no texto, ou como uma relação de causa e efeito, mas como uma relação complexa pela qual um texto é constituído por outros textos (ORLANDI, 2007, p. 54), outros discursos, que determinam suas “condições de aparecimento”, como elabora Pêcheux (2012).

⁵⁹ Em entrevista a Guillermo Saavedra (2000, [s.p.]), Ludmer escreve sobre a cultura norte-americana e sua relação com o capital: “un chico nace y se le abre una cuenta en el banco para cuando vaya a la universidad. Es que, cuando el capitalismo funciona, el futuro es fundamental. Mi experiencia en los Estados Unidos significó, sobre todo, hundirme en el capitalismo. A veces creo que, si nunca hubiese salido de la Argentina, no habría descubierto el capitalismo”.

cuja ligação com o capital é que define uma “referencia permanente” a um futuro norte-americano.

Outra condição que marca esse percurso pode ser entendida como uma relação “entrelínguas”, vivenciada pela crítica. Além do ensino de literatura latino-americana, ministrado por Ludmer – em espanhol – na Universidade de Yale, ou seja, no território estranho da língua do outro, a volta para Buenos Aires marca um reencontro com outra dimensão do espanhol, com a língua familiar, não apenas na escrita do *Diario*, mas lida nos jornais locais, escutada nas ruas, nos meios de comunicação, presente nas conversas e reencontros de Ludmer com outros escritores latino-americanos.

Questionada por Haydu⁶⁰ sobre algum traço central das “nuevas escrituras” que analisa, Ludmer propõe no apagamento de fronteiras literárias o modo como as escrituras do 2000 convivem com “las anteriores” como uma singularidade da conjuntura crítica (literária) do presente. Por mais de uma vez na entrevista, a crítica argentina apresenta como foco de seu interesse o encontro de diferentes temporalidades, que “[...] están superpuestas, son simultáneas, están ‘en sincro’ y ‘en fusión’, y son uno de los modos de ‘construir presente’ o ‘realidad’.” (LUDMER, 2005, [s.p.]).

O ano 2000 constitui, assim, um marco na virada do milênio, portanto, um fascínio da imaginação coletiva como um centro de especulações. Historicamente, tudo que gira em torno das temporalidades referentes a esse ano constitui um interesse da humanidade, por muito tempo centralizado nas teorias do fim do mundo, como a interpretação do calendário Maia e de suas profecias. Todo esse jogo de especulações incorpora-se ao efeito metafórico de “en sincro” e constitui a historicidade dessa metáfora, apresentada pela crítica como um modo de leitura dominante no ano 2000.

Nem Borges escapou ao fascínio representativo desse ano responsável pela construção de muitos imaginários sociais, políticos, culturais, como retoma Link. Em *Como se lê e outras intervenções críticas*, este autor retoma o desafio borgiano lançado em 1951: “[...] se me fosse dado ler qualquer página atual – esta como seria lida no ano 2000, eu saberia como será a literatura do ano 2000.” (BORGES, 1999 apud LINK, 2002, p. 17). Assim como Link (2002, p. 18) imaginou (e incluiu-se em)

⁶⁰ Entrevista citada no primeiro capítulo.

“[...] uma comunidade de leitores obcecados por responder a pergunta formulada por Borges, *como se lê no ano 2000* [...]”, Ludmer também é interpelada pelo desafio desse escritor. É nesse tempo, o ano 2000, que a crítica formula “en sincro” como um instrumento de leitura da “fábrica de realidad” para “tentar dar conta de uma máquina de ler: *como se lê*” (LINK, 2000, p. 18). Para Ludmer (2010a, p. 154), o ano 2000 difere dos anos de 1960 e 1970, conforme marca uma instabilidade das identidades literárias, produzida por “regimes de significación” que põem em jogo as “autonomias literárias”, constituindo outro modo de ler essas mesmas identidades.

É contagioso o movimento de especulações sobre o fim do milênio, e com ele a produção de imagens utópicas em relação ao futuro. Entre essas especulações, uma delas diz respeito ao destino da leitura tradicional cujo suporte é o livro impresso. A pauta contemporânea gira em torno da revolução informática, das tecnologias da comunicação, e questiona por toda parte se essa revolução trará ou não a morte do livro e/ou o fim da literatura. Como indaga Susana Reisz⁶¹, “[...] la revolución informática não traerá consigo la muerte de los libros sino su supervivencia en un medio diferente. Un medio más seguro, más accesible, ‘virtualmente’ imperecedero.” A autora compara o presente, cuja acessibilidade crescente aos meios e informações, possibilitada pelas transformações tecnológicas, é cada vez mais intensa, com o tempo da disputa dos poucos livros existentes nas bibliotecas, quando as máquinas copiadoras eram praticamente desconhecidas.

Nas entrevistas e diálogos sobre a produção crítica, sobretudo, o acontecimento do ano 2000, a crítica apresenta uma linha de pensamento próxima à de Reisz. Num trabalho recente denominado *Lo que viene Después*, Ludmer retoma essa discussão: “Las tabletas y libros electrónicos implican otros modos de distribución y circulación de la literatura. Y otra tecnología y soportes de la escritura cambian no solo la producción del libro y la lectura sino la cultura misma.” Para a crítica, essas mudanças não apontam o fim da leitura ou da literatura, mas uma reorganização de suas formas, no aspecto privado e público. Desde a relação privada do leitor com o texto aos modos de circulação do livro, o que implica uma nova concepção da literatura e da leitura.

⁶¹ *Encuesta* é uma sessão na *Revista de crítica literaria y de cultura – Journal of Literary criticism and culture*. Por sugestão dos leitores da revista, a técnica (encuesta) consiste na compilação de algumas perguntas sobre determinado tema, seguida das respostas de alguns colaboradores da publicação. O tema da edição a qual Reisz colabora com suas respostas é “El fin del siglo” (n. 2, jan. 2001).

Na reconstrução das condições de aparecimento da metáfora de leitura, buscamos ressaltar o fascínio em torno do ano 2000, referente à transição milenar e à insegurança ao desconhecido, culminando na massa de ficções, teorias e utopias para dar conta dessa “passagem” histórica. Por outro lado, destacamos, também, o deslocamento espaço-temporal do sujeito empírico, que “voa” de um cenário norte-americano puramente capitalista à realidade argentina em meio a uma crise econômica, política e cultural. Nesse movimento, retornam também à memória outras crises e conjunturas sócio-históricas, que afetam (e irrompem) discursivamente como um efeito do já dito (interdiscurso) na produção crítica de Ludmer.

Nessa perspectiva, todos esses aspectos ligados ao ano 2000 constituem o discurso do ponto de vista das formações imaginárias; portanto, suas condições de aparecimento inscritas na materialidade discursiva de *Aquí América latina (...)*. Tais condições culminam para a construção de modos de ler e de definir uma crítica possível, conforme propõe Ludmer em *Temporalidades del presente*:

En el año 2000, en Buenos Aires, me entregué al género del presente porque a la mañana leía los diarios y a la tarde escribía un diario de lecturas. Me puse a oír cómo hablaba el utópico, futurista y también milenarista año 2000 en una ciudad latinoamericana. Era la frontera entre siglos y milenios, y también el momento en que las temporalidades anteriores pusieron un sitio. Entonces comencé a registrar ‘en tiempo presente’ la travesía del futuro hacia el pasado del 2000: a registrar la experiencia del presente. Qué materiales del 2000 usará la historia? Registrar un presente era ya imaginar los modos de leerlo y definir una crítica posible. (LUDMER, 2002, p. 91).

O modo de registrar esse presente toma a forma do *Diario de lecturas*, que materializa a *relação* da crítica com as *séries* de sentido do ano 2000. Essa relação vem ainda metaforizada na imagem da viagem: “La meta del viaje: las temporalidades de Buenos Aires año 2000 en la fabrica del presente.” (LUDMER, 2010a, p. 35).

Passamos, agora, a aprofundar essa relação “metaforizada”, que articula o *Diario*, o tempo e o espaço mobilizados no “deslocamento” territorial e crítico do sujeito.

3.3 EL DIARIO SABÁTICO

Antes de finalizar seu trabalho e denominá-lo *Aquí América latina: Una especulación*, Ludmer o definiu como “[una serie de notas, o un libro hecho de notas, o un diario]”⁶². Desse modo, a experiência da crítica no ano 2000, na Argentina, é marcada por uma prática de leitura e escrita intensa, em seu diário. A escolha dessa forma ou *gênero* mobiliza uma questão metodológica, a saber, “como” apresentar suas leituras. Com base nas entrevistas concedidas por Ludmer, a escrita de *El Diario sabático*, diário de leituras, antecede a escrita de seu livro, pois concerne ao período sabático (da Universidade de Yale) e, portanto, ao retorno da crítica a Buenos Aires, em 2000. Embora o livro seja escrito durante essa época, ele só é publicado (tornado público) em 2010. Portanto, há nessa transição da escrita privada do diário à publicação de *Aquí América latina (...)* um intervalo de aproximadamente dez anos. O *Diario sabático*, logo, constitui a própria metáfora do “coágulo del tiempo” no interior do livro, metáfora, aliás, formulada pela crítica para se referir aos romances lidos no ano 2000.

O foco das anotações no *Diario* é explorar “el misterio del tiempo otro” (LUDMER, 2010a, p. 31) em Buenos Aires, no ano 2000, como uma fusão de temporalidades em movimento, que constituem um regime de sentido simultaneamente temporal e territorial, que só pode ser acessado “en sincro”. Nesse aspecto, o *Diario* funciona como uma imagem do ano 2000 argentino, que marca a fusão do passado ao presente. O *Diario* é, portanto, uma forma material de representar um tempo presente, circular e fragmentado que já não pode ser explicado linearmente.

Na leitura “en sincro”, identificamos uma conexão de gestos operados por Ludmer. Dois deles, a leitura de obras literárias (à noite) e a leitura de jornais locais (de manhã), além das séries, programas e noticiários televisivos assistidos pela crítica, são condensados num terceiro: a escrita do *Diario* (à tarde). Com base nessas leituras, aparentemente organizadas e diferenciadas temporalmente em literárias (noturnas) e não literárias (diurnas), cada uma delas destinada a ocupar uma parcela do tempo da crítica, este último registra suas impressões no *Diario sabático*. No entanto, essas anotações rompem com a suposta “divisão”, pois se

⁶² A marcação entre colchetes pertence à entrevista feita por Susana Haydu, em 2005. O efeito de sentido na materialidade discursiva decorrente dessa marcação linguística pode ser um trabalho de interpretação, no sentido da AD, da imagem do entrevistador sobre o entrevistado, afetada pela exterioridade constitutiva da entrevista. Imaginando as circunstâncias da enunciação, essa marcação pode significar uma hesitação, entonação na fala da crítica, abrindo derivas de sentido no dizer dela.

misturam, oscilam e alternam-se sem seguir uma ordem linear, sobretudo, na segunda parte do *Diario*, onde são registrados os encontros com amigos, as peças de teatro assistidas, os acontecimentos relevantes do ano, noticiados na TV, nos jornais, de modo sincronizado com o registro das leituras dos romances. Desse modo, apagam-se divisões temporais que antes pareciam organizar a reflexão da crítica.

Nesse sentido, lemos no *Diario sabático* sobre uma manifestação social transmitida pela TV:

Veo por televisión la marcha contra el ajuste y el FMI: 40.000 personas. Hugo Moyano, el dirigente de la Confederación General del Trabajo, pone en paralelo la “dictadura militar” pasada con la actual “dictadura económica” y amenaza con la “desobediencia civil”. (LUDMER, 2010a, p. 32).

Se tomarmos a forma diário como um gênero, segundo a definição de Link (2002, p. 67, grifo do autor), como um meio de “organizar a experiência das massas, sua ‘vida cotidiana’” e garantir a “*legibilidade da vida*”, o *Diario* de Ludmer passa a ser um meio de materializar a reflexão crítica de Ludmer e, portanto, está ligado às condições de aparecimento da metáfora “en sincro”. O *Diario* representa a materialização dessas condições inscritas no texto, mas também mobiliza uma memória ligada a sua forma, uma vez que, embora seja um gênero do presente, apresenta uma historicidade.

Na proposição de Link (2002, p. 67), “[...] cada gênero viria a organizar uma parcela da vida, garantir uma leitura dessa parcela, organizar a experiência (das multidões) em relação a um tópico ou aspecto da vida.” Essa lógica parece aproximar-se ao gesto daquele que escreve em um diário, pois este também organiza as “leituras” do/no presente em “parcelas” diárias. Link discute a relação entre *Gêneros* (título do ensaio) e a produção cultural partindo de um relato pessoal, que poderia muito bem “pertencer” ao diário dele: “Numa dessas intoleráveis tardes de garoa procurávamos, meus filhos e eu [...] um filme.” Nesse contexto, ao comentar sobre um filme de Kusturica vencedor do festival de *Cannes*, o autor descreve a insistência dos filhos em reclamar “‘É de quê gênero’, ‘A que gênero pertence’”, o que o leva a uma reflexão sobre o tema (LINK, 2002, p. 61, 64, 67).

Link (2002, p. 66) define gêneros como padrões de reconhecimento cultural e modelos de identidade ao entendê-los como uma recorrência de certas formas que, impulsionada pela indústria cultural, permite sua generalização. Discursivamente, a

noção de “identidade” é entendida como “identificação”, pois não se refere a uma posição subjetiva fixa, e sim à mobilidade de posições do sujeito no discurso. Com efeito, no texto de Ludmer não há uma identidade “plena” e homogênea da crítica, mas diversas identificações filiadas em posições inscritas em seu dizer, que metaforizam a leitura (*relação*) dos textos e outras discursividades⁶³: “yo viajera”, “agitadora del tiempo”, “yo pájaro”, “el otro yo”, entre outras. Todas essas identificações constituem simultaneamente a posição (ou efeito) de autoria no/do texto. No *Diario*, a crítica apresenta-se, primeiramente, como “yo pájaro” e desloca-se a outras posições; contudo, ao final dos registros, ele retorna à posição inicial, “volver a ser pájaro”.

Desse modo, lemos no *Diario* a inscrição da exterioridade não como reflexo da “realidade” no texto; e sim como define Pêcheux e Fuchs (2010, p. 177, grifo dos autores):

[...] uma formação discursiva é constituída-margeada pelo que lhe é exterior, logo *por aquilo que aí é estritamente não formulável, já que a determina* [...] essa exterioridade constitutiva em nenhum caso poderia ser confundida com o espaço subjetivo da enunciação, espaço imaginário que assegura ao sujeito falante seus deslocamentos no interior do reformulável.

Como propõem os autores, a exterioridade constitutiva não é algo controlável ou definida pelo sujeito, mas algo que o determina ideologicamente de modo inconsciente, portanto, não transparente, pelo trabalho dos esquecimentos discursivos nº 1 e nº 2. Nesse aspecto, a exterioridade ultrapassa o contexto situacional dos interlocutores e mobiliza o sócio-histórico na articulação com o interdiscurso, na qual os sentidos exteriores são naturalizados na discursividade pelo funcionamento ideológico inscrito no interior de uma dada formação discursiva.

Nessa perspectiva, Link e Ludmer possuem pontos de vista distintos em relação à produção de formas ou gêneros do presente. Enquanto esta não avalia negativamente o que compreende como uma crise da leitura de obras – puramente – literárias, aquele compreende a situação atual como desesperadora, pois vê o público cada vez mais distanciado da “*literatura de verdade*” (LINK, 2002, p. 133, grifo do autor).

⁶³ A discursividade é o modo de constituição de sentidos inscrito em diversas materialidades, como um filme, um romance, uma conversa, uma peça teatral, entre outras. O texto não é uma unidade fechada, mas atravessado por relações discursivas que o remetem não somente a outros textos (textualidade), mas a outros discursos (ORLANDI, 2012, p. 70).

De acordo com o estudo de Link, há um debate surdo entre arte e cultura de massa que domina o final do século XX. Nesse contexto, o autor identifica a hegemonia da cultura industrial cujo funcionamento é a base da repetição. No entanto, no trabalho de Ludmer essa discussão ganha outra dimensão, pois a crítica preocupa-se em reorganizar as leituras do/no presente sem diferenciá-las ou hierarquizá-las. Nessa perspectiva, os gêneros e tudo o que circula, inclusive o ar que se respira, são fabricados pela mesma “fábrica de realidade”, conceito constituído no discurso da crítica. A distinção entre “gêneros” “bons” ou “ruins”, ou ainda se literários ou não, é o que menos importa à Ludmer, pois ela reconhece todos como modos igualitários de produção do presente, livrando-os de hierarquias e diferenças de valor. Esse ponto de vista é ressaltado na entrevista a Haydu:

En síntesis: ha cambiado mi idea de la literatura y de la crítica. Y aunque puedo leer con mucho placer ensayos o crítica ‘puramente literaria’ [de autor y/o texto], ya no practico esas formas. Por eso en este momento tengo una relación ambigua [para llamarla de algún modo] con la literatura. Trabajo y no trabajo con y en la literatura o con la lógica de ‘la literatura’ [...] Trabajo con la literatura y en Argentina y América latina pero no quiero leer ‘literatura nacional’, y tampoco, quizás, ‘literatura’. La literatura me sirve para pensar el Sistema o el Mundo: desde allí puedo ver algo de la cultura, del derecho, de la economía, la política y hasta de la sexualidad. (LUDMER, 2005, [s.p.]).

Com efeito, localizamos esse distanciamento em relação à crítica “clássica” ou “puramente literaria” marcado na fala de Ludmer numa entrevista, em 2009, a Silvina Frieri. Nessa entrevista, a crítica reflete sobre a crítica e seus modos de circulação. Ao ser questionada sobre a estabilidade do discurso crítico, a resposta de Ludmer res(soa) como uma forma de apresentar (e justificar) seu modo de leitura e, ao mesmo tempo, marca o deslocamento inscrito em seu gesto crítico em relação a práticas anteriores:

[...] la crítica se vuelve provisoria; por eso digo que no hago más crítica, que hago otra cosa. Esa reflexión crítica de los '60 o '70, que pretendía ser filosófica y teórica, tampoco se produce más. Todo va junto: se lee menos, se edita menos, hay otro tipo de circulación. La literatura y la crítica perdieron lectores. (LUDMER, 2009a, [s.p.]).

O que nos chama a atenção nessa resposta a Haydu é o modo como Ludmer se movimenta para ocupar um lugar na produção crítica do presente. O gesto da crítica marca um afastamento em relação à prática tradicional da crítica literária;

porém, sem se desligar por completo dela. Nesse movimento, os conceitos criados por Ludmer e apresentados em *Aquí América latina (...)*, apesar do estranhamento que causam no processo de leitura, não se definem materialmente como categorias “novas”, mas como categorias que afetam, reorganizam e reformulam outras já existentes.

A posição inquietante de leitor nos leva a questionar: se não é crítica o que o Ludmer propõe, e sim outra coisa, como explicar essa prática? Que gesto é esse que se destitui da especificidade pela não identificação a um modo de leitura crítico já legitimado? Essas questões nos levam a tentar compreender a crítica segundo Ludmer como uma prática provisória, uma vez que os leitores que a ela se filiam também o são. Nesse sentido, assim como a literatura muda, os pontos de vista da (e sobre a) crítica literária também devem mudar. No entanto, não se trata de uma relação de causa e efeito, mas da necessidade de um efeito de sincronia entre produção literária e produção crítica.

O gesto de designar o trabalho de leitura (crítica) por “otra cosa”, recusando o nome “crítica”, assinala uma insatisfação de Ludmer com uma prática tradicional, abrindo a possibilidade para que esta seja não somente redenominada, mas também ressignificada. Segundo Scherer, Petri e Martins (2013, p. 30), “[...] é como se para designar o novo, o diferente, fosse preciso nomear de outra forma.” Essa outra forma de nomear, morfologicamente formada por um artigo indefinido e um substantivo comum, propõe um modo de leitura da crítica ainda não definido. Isso mobiliza o processo de (re)construção de categorias e instrumentos críticos no trabalho da crítica.

Desse modo, categorias já existentes, como ficção, realidade, e suas divisões, como discurso midiático, político, literário, entre outras, são reformuladas e incorporadas à noção de “fábrica de realidad”. Para ilustrar o funcionamento dessa noção, a crítica propõe “regimes de significación”, destacando dois modos: “en sincro” e “exposición universal”. Para Ludmer (2004)⁶⁴, esses regimes são “[...] máquinas formais de produzir presente, de apagar fronteiras e de reforçá-las ao mesmo tempo.” Para nós, um desses regimes, a exposición universal, funciona como um modo de “especulación” do outro, como um modo de ler “en sincro”.

⁶⁴ Entrevista a Flora Sússekind.

Nesse sentido, podemos ler “en sincro” um texto de Osman Lins (2005), *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, para pensar esse modo de leitura. Na forma de diário, essa obra se constitui entre ficção e crítica, sendo uma espécie de “ensaio” crítico em forma de ficção, ou uma “ficção” e ensaio, já que não há como negar esses dois modos de produção de sentido no texto de Lins. O narrador, um professor secundário, decide escrever sobre o livro de sua falecida amante, Julia Marquezim Enone. O livro dela é um romance inédito⁶⁵, que dá nome ao romance de Lins. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é, assim, o livro de Julia, sobre o qual o narrador se propõe a produzir um ensaio. Para isso, propõe outra forma e não modelo de ensaio literário tradicional, aquele que segue uma convenção, com o intuito de garantir “autoridade”, construindo-se no relato de um narrador oculto. Segundo o narrador:

O ensaísta nunca se dirige a nós em um tempo e um lugar definidos: intemporal e como abstrato, só nos revela de si, mediante o artil de um texto que de certo modo oculta e portanto nos ilude, suas leituras (sempre estimáveis) e seus conceitos (jamais inconclusos). (LINS, 2005, p. 14).

Buscando outro rumo, o narrador apresenta um “ensaio entre íntimo e público” (p. 14), construindo-o na forma de um diário.

Quero um ensaio, onde, abdicando da imunidade ao tempo e, em consequência, da imunidade à surpresa e à hesitação, eu estabeleça com o leitor – ou cúmplice – um convívio mais leal. Que outra opção, neste caso, impõe-se mais naturalmente que o diário? (LINS, 2005, p. 14).

É também por isso que o narrador decide não indicar as páginas do romance de Julia, alegando que

[...] a exatidão nesses casos expressa uma gentileza do escritor e sobretudo do empenho de merecer fé. O ensaísta, mesmo quando severo com o mundo, aspira à consideração geral. Honrarei a memória da mulher que amei se esclarecer que não quero ser acreditado e que a consideração geral, a mim, obscuro professor secundário, me deixa indiferente.

Na trama do romance de Lins, o narrador ocupa, ao mesmo tempo, as posições de professor, escritor, leitor e crítico. Todas elas indicam uma relação, de

⁶⁵ “No caso especial de Julia Marquezim Enone, o texto a ser apreciado, é verdade, não chegou a ser impresso. Pode-se discutir por isto o seu caráter de bem (ou mal) público. Circunscrito ainda aos originais, não franqueado, portanto, a quem deseje e possa ter consigo, já pertence a todos?” (LINS, 2005, p. 8).

certo modo, com um isolamento, contudo, para o narrador escrever é precisamente uma forma de “iludir” a solidão, como comenta em seu diário (*10 de setembro*).

O trabalho do escritor incita-o a isolar-se. Todas as formas de convivência lhe são familiares, mas vem o dia em que ele fecha a porta e é aí, quando parece cortar as ligações com todos e, inclusive, versa uma linguagem pouco habitual, que ele se une aos demais. (LINS, 2005, p. 196).

Para entender o autor que escreve um diário, como o narrador do livro de Osman Lins, e, sobretudo, Ludmer, retomamos a imagem do escritor como um “segregado voluntário”. Nesse aspecto, Sússekind, ao entrevistar Ludmer (2004), diz que a crítica, como outros intelectuais, vive numa “espécie de exílio voluntário”. Sabemos que relação entre exílio e literatura é historicamente tensa, principalmente quando retomamos a questão política e os regimes autoritários, mas entre exílio e crítica essa relação torna-se fundamental no trabalho de Ludmer. Segundo a crítica (2004), “o que o exílio faz a um argentino é latino americanizá-lo”. Desse modo, ela propõe o exílio como um distanciamento necessário, como uma forma de leitura, ou, talvez, reconhecimento, de si mesmo, como latino-americana.

O “exílio voluntário” pode ser uma forma de compreender a relação de Ludmer com a crítica, ligada ao deslocamento territorial, e, dessa forma, as condições de aparecimento da metáfora “en sincro”. Numa outra entrevista, dessa vez a Susana Haydu, Ludmer propõe o deslocamento como uma espécie de motor necessário à produção crítica. Além do exílio, e a relação entre o estranho e o familiar, a mudança de lugar mobiliza o gesto de “peregrinar”⁶⁶. Segundo Ludmer (2004), a transferência⁶⁷ para os EUA, e o trabalho de professora, assim, propõem uma “exploração”, uma “aventura”, não só territorial, mas simbólica.

Com efeito, na expressão “exílio voluntário”, além da relação com a memória da ditadura, é possível um outro tipo de relação, a da leitura com uma determinada forma ou gênero, como o diário. Assim, podemos pensar a forma dos textos de Lins e Ludmer, e suas diferentes dimensões relacionadas ao exílio. Para Ludmer, o exílio inscreve-se na distância territorial e simbólica em relação ao espaço latino-

⁶⁶ Veremos como isso é incorporado no funcionamento metafórico no capítulo 3.

⁶⁷ Segundo as informações biográficas disponibilizadas no blog pessoal da crítica, ela integrou o corpo docente da *Universidad de las catacumbas*, nos anos da ditadura, 1976-1983, ao mesmo tempo em que lecionava teoria literária em sua casa e constantemente deslocava-se aos EUA como *visiting professor*. Em 1991, ou 1992, Ludmer se transferiu para os Estados Unidos, para trabalhar na Universidade de Yale. Lá lecionou literatura latino-americana, em espanhol.

americano, como uma forma de compreender esse mesmo território e suas temporalidades. Já no texto de Lins, o exílio, na imagem do escritor solitário, pode ser lido como um “convívio”, nesse sentido, do autor ou leitor com o texto.

Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, o narrador compromete-se profundamente com o romance de sua amante a ponto de relegar o trabalho de professor a um segundo plano para se dedicar à leitura do livro. Com isso, o narrador perde a noção espaço-temporal, pois passa a viver o tempo inscrito na ficção.

[...] alegando pudor da verdade, agravamento do problema ocular, entreguei quase metade das aulas. Há quantos dias? Dois? Quatro? Não consigo recordar com exatidão, falta imperdoável num diário ou imitação do gênero. É como se o tempo do romance, tão vacilante quanto o seu espaço, me influenciasse. Entrego-me, agora mais decididamente, ao meu livro – do qual me fiz servidor. (LINS, 2005, p. 200).

Do ponto de vista de Ludmer (2010a, p. 87), “[...] las ficciones do ano 2000 insisten todo el tiempo en decir ‘soy literatura’ y representán casi siempre algún escritor o alguien que escribe en su interior.” O romance de Lins, nesse sentido, pode manter traços de um “sistema autônomo”, pois exhibe internamente marcas de pertencimento à literatura, como o narrador que lê o romance de Julia e, ao mesmo tempo, escreve um ensaio deste, analisando suas categorias, propondo, logo, uma leitura “crítica” da obra. Dessa forma, o “procedimento” de discutir marcas literárias no interior da própria literatura parece, segundo a crítica, “remarcar a autonomía literária en un momento en que esa autonomía es amenazada” (p. 87). O gesto de salvaguardar a autonomia literária, por uma a “autorreferência” da literatura, “evidencia”⁶⁸, em outro aspecto, um declínio da autonomia, uma crise dos textos “puramente” literários. O romance de Lins, nesse jogo ambivalente, de um lado, exhibe marcas literárias e, por outro, a forma como lê essas marcas propõe outra *relação* com a literatura, ou com a crítica. A narrativa parece, dessa forma, pender mais para o lado da crise que para o lado da autonomia, pois “registra” a relação cada vez mais difícil de diferenciar ficção e crítica.

No diário, o narrador escreve um ensaio sobre livro de Julia, o modo como envolve-se com sua protagonista, como sobre o relacionamento que tivera com a

⁶⁸ Em entrevista a Diego Peller, escreve Ludmer (2009a): “Cuantas más marcas literarias – como en Bolaño, que llega a saturar y por eso gusta tanto acá, porque es lo borgeano llevado a su extremo—, cuanta más carga de ‘literatura’, más evidencia de que ya no hay una plena autonomía”.

autora, outrora sua amante. Dessa forma, ele acaba oscilando, dentro da ficção, entre a leitura da ficção e a leitura da vida. A forma como o narrador se constitui, ali, é muito semelhante ao modo como a crítica se apresenta no *Diário sabático*. Nesse sentido, o narrador de Lins também registra em seu diário “fragmentos” de leituras, especificamente, do livro de Julia; outras vezes, anota um documentário que assistiu; cita outros autores; sintetiza e transcreve matérias dos jornais (sobre assuntos sociais, políticos, culturais...); recorda acontecimentos; narra viagens que realiza e descreve sensações de lugares.

Assim, lemos no registro de *26 de julho* sobre o livro de Julia: “Maria de França evolui de doméstica a operária de fábrica, voltando a cupar, com a mãe doente, o seu quarto de subúrbio” (LINS, 2000, p. 21). E, em 27 de Julho, seguem as anotações sobre a vida da personagem: “Ela, na fábrica de tecidos, chora de alegria quando assina pela primeira – e última – vez o recibo: demitem-na a seguir, para não completar o chamado “período de carência”. O fato é decisivo para a tecelã e para o livro” (p. 22).

Algumas páginas adiante, lemos, no registro de *8 de agosto*, a referência a um decreto, motivado pela expressão “período de carência”, lido pelo narrador no texto de Julia:

A expressão “período de carência” indica o intervalo entre a total ausência de um direito e seu exercício [...] O decreto 72.771, de 6/9/1973, publicado em suplemento ao número 173 do *Diário Oficial da União*, de 10/9/1973, estabelece no artigo 41 a carência de doze contribuições mensais para que o sistema previdenciário estude a concessão de: auxílio doença, aposentadoria por invalidez, pensão por morte, auxílio reclusão [...] (LINS, 2000, p. 23, grifo do autor).

Em *2 de setembro*, encontramos um fragmento de jornal:

Os recursos que o Instituto Nacional de Previdência Social (INPS) dedica à assistência médica são insuficientes, e suas diárias hospitalares vêm diminuindo em relação ao custo médio do paciente-dia [...] 48 hospitais brasileiros fecharam suas portas nos últimos dois anos, entre eles o Hospital Boa Esperança, de Itapeverica [...] (Da reportagem publicada em 21/1/1970 no jornal *O Estado de S. Paulo*. Recorte encontrado entre os papéis de J. M. E.). (LINS, 2000, p. 30)

De outro ponto de vista, no *Diário sabático*, Ludmer (2010a, p. 43) lê as ficções do ano 2000 como coágulos de tempo, porque elas “subjetivizam” a experiência temporal. Similarmente, o narrador de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*

“entrega-se” ao romance de Julia, de tal modo que se deixa influenciar pelo tempo e espaço, vacilantes, da narrativa. Por isso, podemos entender a experiência de leitura desse narrador como um modo de subjetivar o tempo, tornando-o íntimo. A obra de Julia exerce sobre o narrador um certo domínio, isso o faz temer o fim do convívio com a narrativa, cuja forma, além da leitura do texto, é também a escrita do diário, como lemos num de seus registros (16 de setembro):

Quando darei por concluída essas anotações? [...] mas o temor de afinal interromper este convívio com a *Rainha dos Cárceres da Grécia* e, que não é, sabemos, apenas um convívio com um romance, insinua questões novas. Vou afastando-as, e apesar de temer o fim da obra, quando ignoro o que será de mim e o que farei de meus dias solitários, ela domina-me [...] Por isso, contra meu desejo, alegando [...] agravamento do problema ocular, entreguei quase metade das aulas. Há quantos dias? Dois? Quatro? Não consigo recordar com exatidão, falta imperdoável num diário ou imitação do gênero. É como se o tempo do romance, tão vacilante quanto seu espaço, me influenciasse. Entrego-me, agora mais decididamente, ao meu livro – do qual me fiz servidor. (LINS, 2005, p. 200).

O livro de Lins ainda é construído por traços da diferença entre realidade e ficção, traços que a obra de Ludmer faz questão de “borrar”. O narrador, que teme o fim da leitura do texto de Julia, com o fim das anotações no diário, parece propor o diário (e a leitura) inscritos num tempo à parte, distanciado ou “isolado” da vida cotidiana, das tarefas profissionais, ligadas à docência, tanto que ele se desfaz de suas aulas para vivenciar intensamente o convívio com o texto, a leitura, mais ou menos como Ludmer, que se dedica à escrita de seu diário, afastando-se do trabalho, num tempo “sabático”.

Contudo, Ludmer não toma o tempo do diário como algo “isolado” em relação a outros aspectos, ou temporalidades, do cotidiano, e sim um tempo inscrito numa sincronia com esses aspectos. Nesse sentido, Ludmer (2010a) lê “en sincro” tanto o tempo subjetivado das ficções como o tempo empírico inscrito nos passeios, sem distinção, pois não se trata da vida, como uma realidade histórica, separada da ficção, mas de uma “realidadfición”⁶⁹.

No entanto, ao mesmo tempo que o diário, assim, assemelha-se à imagem de um lugar de “refúgio”, em que é possível ao narrador de Lins um “encontro” com si mesmo, um isolamento do mundo que é na verdade “convivência” pura, ele – o

⁶⁹ Uma realidade, como propõe a crítica, que não se refere à realidade histórica do pensamento realista (LUDMER, 2010a, p. 151), pois não é uma realidade separada da ficção, e sim essas duas ordens temporais ao mesmo tempo – “en sincro”.

diário – é também lugar onde a escritura (e, aqui, podemos pensar a relação entre ensaio e diário) pode se fazer “ambígua”, entre íntima e pública, ora criando ora sendo “criação”, ou, talvez, ficção. Lemos isso, indiretamente, no modo como o narrador se define a seguir:

Sou uma aranha cuspiendo minha teia. Mas, fonte da teia, fiz-me ambíguo (o ‘eu’ da escrita é uma cápsula cava) e nada proíbe-me de escrever – o que pode ou não ser falso – que, simultaneamente, teço a teia e me teço a mim [...] posso emergir criador como criado. (LINS, 2005, p. 211).

Já no *Diário sabático*, não só a relação entre ensaio e escrita pessoal é posta em tensão, sendo uma relação simultânea, sem distinções ou hierarquias, como qualquer forma de pensar dicotomizada. Nesse sentido, a noção de literatura, ou de crítica, despojada de sua autonomia, é, para Ludmer, um discurso como outro qualquer, em que está em jogo não um valor, mas o fato mesmo de que tal forma produz sentido. Assim, as formas da arte culta, cujo valor é prestigiado pela tradição crítica, e da cultura de massa, incluindo os acontecimentos sociais, políticos e até naturais, são expostas universalmente⁷⁰ no espaço público, lidos “en sincro”, próximo ao que Ludmer responde nesta entrevista:

Por eso para mí, hoy, no hay literatura buena o mala. La tomo como ‘un medio’. Leo todo lo que ‘me divierte’ o ‘entretiene’, y considero ‘literatura’ todo lo que se produce como tal, sin niveles altos ni bajos [...] la literatura pierde su unidad y su autonomía, y como las salas de cine, se pone en el shopping, se pluraliza, se fragmenta, se dispersa según diversos espectadores-lectores, y se fusiona, por así decirlo, con otras imágenes y prácticas [...] Las ‘literaturas’ formarían un campo mucho mayor, real-virtual, el de la imaginación pública: todo lo que se produce y circula, y nos penetra y es social y privado y público y ‘real’; todo lo que vemos y recibimos y nos rodea y se hace destino: ideas, ficciones, imágenes, memoria, acontecimientos. Es allí, en el campo de la imaginación pública, donde puedo leer la literatura como fabricadora o productora de modos de imaginar, de decir y pensar, y sobre todo de significar, que producen presente. (LUDMER, 2005, [s.p.]).

A crítica registra sincronicamente o que lê⁷¹, tanto num sentido simbólico como “formal”, ou seja, ela dispõe as leituras dos “meios” (literatura, crítica, sociologia, política, mídia, etc.), e não só meios, mas tudo que “circula para um

⁷⁰ Ver essa relação no capítulo 3.

⁷¹ Propomos “ler”, aqui, num sentido amplo, de relação com o mundo, podendo significar também ouvir, ver, entre outras formas de “relação” com o outro.

sujeito”⁷² (conversar com alguém, caminhar pela rua...), ao mobilizá-los num mesmo espaço, a escrita do diário, com isso ela também não separa registros da “realidade” de registros “ficcionais”, relativos à leitura dos romances. De certo modo, Ludmer (2010a) propõe que em quase todos esses meios existem formas da realidade e da ficção, sendo, portanto, formas “desdiferenciadas”⁷³.

Nesse sentido, o diário coloca em jogo os vínculos entre o privado e o público, revelando outra forma ou sentido de “público”. Como propõe Canclini (2011, p. 286-8), as identidades coletivas concentram-se cada vez menos na cidade, mas na “intimidade doméstica, em encontros confiáveis”. Com isso, as pasetas e as manifestações públicas são ocasionais e têm eficácia quando encontram “ecos” na televisão, no rádio, nos meios eletrônicos de informação. É nesse sentido que a a leitura de Ludmer, seus modos de especulação, é fabricada em “intercâmbios íntimos”, com outros escritores, e também por uma realidade “mediatizada”⁷⁴, onde “a informação sobre as peripécias sociais são recebidas em casa, comentadas em família ou com amigos próximos” (p. 289).

Assim, sem hierarquizar ou diferenciar nenhuma dessas formas de experiência, no *Diário sabático* mesclam-se depoimento pessoal e gesto crítico, tornando-se, muitas vezes, inexistente a fronteira que diferencia real de ficcional, ou subjetivo de objetivo na escritura da crítica. Como não há essa distinção, ou melhor, já que ela é apagada na leitura de Ludmer, o que está em jogo deixa de ser “o que se lê” e passa a ser “como se lê”.

Essa relação modifica a noção de leitura em quase todas as dimensões e estabelece conexão com outros autores e áreas de estudo que discutem o sentido da leitura. Michèle Petit (2008, p. 30), por exemplo, pesquisadora e antropóloga, propõe a noção de uma leitura trabalhada em *Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva*. Nas suas aproximações teóricas com a psicanálise, essa autora vê na leitura uma dimensão essencial que não é da ordem da “educação” ou do “prazer”, nem uma experiência que se enquadra nas divisões entre “leituras úteis” e “leituras de distração”. Com efeito, Petit acredita que estamos longe de divisões preestabelecidas e cita a própria experiência: “Quando encontro palavras que me

⁷² Ludmer (2014) no programa de TV *Los siete locos*.

⁷³ Essa noção é proposta por Ludmer principalmente em relação à literatura, entendendo-a como uma forma que não apresenta divisões.

⁷⁴ Isso se relaciona à noção de “realidad cotidiana”, na crítica de Ludmer, como veremos no terceiro capítulo.

perturbam porque permitem expressar o que tenho de mais íntimo, assumo que isso é algo ‘útil’ ou é um ‘prazer’? Como disse Freud, talvez seja algo que está ‘além’ do prazer...” (PETIT, 2008, p. 39).

Nessa perspectiva, sem diferenciar leituras “literárias” (por prazer) de leituras “críticas” (úteis), as anotações no *Diário sabático* trabalham a questão temporal inscrita nos acontecimentos e registros da atualidade. Registram-se, pois, aspectos de ordem política, econômica, social, histórica, cultural, entre outros, que se fundem no tempo íntimo do relato da crítica. Produz-se, desse modo, um efeito ambíguo de exterioridade/interioridade em relação ao que Ludmer escreve, borrando o que separa essas categorias (em) “binárias”. Nesse sentido, o gesto de narrar acontecimentos de ordem familiar constitui, ao mesmo tempo, um gesto de tornar pública a experiência, como uma forma de temporalizar o íntimo.

O *Diário sabático*, como modo de organizar a reflexão da crítica, representa a base linguística para o processo discursivo em que se constitui o sentido da metáfora “en sincro”. Pelo *Diário*, Ludmer constrói uma série de pontos de vista “en sincro”, para além da especificidade da literatura, ou de uma crítica autossuficiente. A leitura de Ludmer, assim, pode porpor uma forma de resistência a qualquer princípio de autonomia e mesmo à restrição que normalmente se aplica ao nome “crítica”. Enquanto determinados gestos críticos invalidavam gestos anteriores para afirmar sua supremacia, especificidade e atualização, o posicionamento crítico constitutivo da metáfora de leitura impõe um deslocamento em relação a uma tradição da crítica, sobretudo, literária, ao mesmo tempo valendo-se dela para ganhar forma e operar.

Ao retomarmos metaforicamente a posição de leitura da exploradora ou “agitadora del tiempo”, somos levados a outras posições ocupadas pela crítica no texto, como “yo viajera”, “yo pájaro”, “el outro yo”. Todas essas posições estão ligadas à rede de sentidos já constituídos, que “retornam”, pela memória discursiva, quando a palavra “viagem” é mobilizada. Nesse aspecto, as posições do leitor, que lê “en sincro”, reforçam a relação da crítica com o diário.

Na contemporaneidade, os diários estão em praticamente todos os territórios, em formas distintas (diário íntimo, diário de bordo, diário de classe, diário de leituras, diário de aprendizagem...) e cada vez mais equipados. Por um lado, os diários do presente absorvem a tecnologia, e com ela passam a registrar os acontecimentos em tempo “real”; por outro, sua “função” permanece a mesma, registrar os

acontecimentos do tempo presente. A origem do gênero diário é remota, para alguns autores localiza-se nas expedições de séculos anteriores, nas quais o diário difundiu-se como forma de registro de territórios desconhecidos, que eram desbravados por viajantes. Partimos dessa relação entre diário e viagem para investigar o campo da historicidade da metáfora “en sincro”.

3.4 LITERATURAS COMPARADAS E ESTUDOS CULTURAIS, MEMÓRIAS DA LEITURA E DA CRÍTICA “EN SINCRO”

Ao reconstruirmos as condições de aparecimento da metáfora “en sincro”, apresentamos, primeiramente, a conjuntura sócio-histórica latino-americana “subjetivizada” na experiência do tempo sabático vivido por Ludmer, isto é, o ano 2000 e o retorno da crítica à cidade de Buenos Aires. Em seguida, destacamos o gênero ou forma narrativa diário como a materialização da prática de leitura de Ludmer.

Nesses pontos trabalhados como condições da metáfora, identificamos elementos e relações ligados ao sentido de sincronia, mesmo na sua acepção mais naturalizada como apontamos no início deste capítulo. Dessa maneira, o ano 2000 em Buenos Aires representa uma sucessão de acontecimentos políticos, sociais e culturais; já a experiência da crítica, com a licença sabática da universidade norte-americana e o retorno à capital argentina, conecta-se de diferentes formas a esse quadro social, histórico e político, explorando caminhos entre o público e o privado. Essas formas ganham, por sua vez, forma material nas anotações do diário, sobretudo, nos gestos de leitura sincronizados pela crítica.

O ano 2000 argentino e o retorno sabático de Ludmer, portanto, incorporam a imagem simbólica da “chave-mestra” para a leitura “en sincro”, já que o *Diario sabático* constitui a porta⁷⁵ de acesso a esse modo de ler. Nosso próximo passo é localizar outra memória discursiva na constituição da metáfora de leitura, que mobiliza dois movimentos teóricos, o primeiro denominado *estudos comparados* ou *literaturas comparadas*⁷⁶; o segundo, *estudos culturais*. Reconhecemos, principalmente neste último movimento, uma reinscrição da noção de sincronia sob a

⁷⁵ “El Diario era la puerta para entrar al tiempo otro que sentí al llegar.” (LUDMER, 2010a, p. 35).

⁷⁶ No material teórico consultado para este estudo, encontramos essa noção no singular, literatura comparada, e no plural, literaturas comparadas. Optamos por empregar sua forma pluralizada, conforme Link (2002) em *Como se lê: e outras intervenções críticas*.

forma de uma leitura que rompe com fronteiras, lidando, portanto, com a simultaneidade de tipos ou formas de discurso.

Antes mesmo de ser institucionalizada no fim do século XIX e início do XX (BERND, 1998), a prática dos estudos culturais era remota. Nos séculos anteriores, pensadores e escritores, em especial, viajantes, já registravam em diários os primeiros contatos entre literaturas estrangeiras. Machado e Pageaux (1988) propõem a relação entre viagem e literatura como uma experiência antropológica, isto é, uma relação com o outro. Essa relação é ainda afetada por transformações técnicas nos meios de transporte, como o aparecimento do transatlântico, automóvel e avião, os quais se tornam dispositivos de mediação para o viajante-escritor na descrição de lugares e culturas desconhecidas.

Por sua vez, ao se apropriar do estrangeiro e vivenciar uma metamorfose cultural, o viajante-escritor, por meio da escrita, cede lugar ao escritor-viajante. Com efeito, as transformações históricas sofridas passam a afetar diretamente o texto escrito. Nesse contexto, a narrativa de viagem⁷⁷, conforme Machado e Pageaux (1988, p. 33), deixa como herança ao romance o gosto pela aventura, pelo longínquo e pela experiência narrada. Segundo esses autores, simboliza uma viagem imóvel, construída pelas palavras do escritor. Nesses termos, o romance constitui sempre uma experiência do estrangeiro, “vivido, imaginado, ou ainda simultaneamente as duas coisas”.

Nessa perspectiva, os diários de viagem são um dos primeiros gêneros que permitem compreender a produção de um texto, como também a relação com o outro, o estrangeiro, e defrontar, conforme Machado e Pageaux (1988, p. 33), abordagens históricas, culturais, sociológicas e antropológicas. Para esses autores, o campo das literaturas comparadas define-se, assim, como a prática de relacionar “[...] duas ou mais literaturas, dois ou mais fenômenos culturais; ou, restritamente, dois autores, dois textos, duas culturas de que dependem esses autores e esses textos.” (p. 17). Dessa forma, essa prática constitui uma memória da metáfora “en sincro”, uma vez que busca, desde a narrativa de viagem, ampliar o campo da leitura (não só literária) pelo gesto de relacionar.

O segundo campo teórico que situamos na historicidade da metáfora de leitura abarca uma gama de trabalhos e questiona a noção de “fronteira”. Trata-se

⁷⁷ Machado e Pageaux (1988, p. 35) questionam a fronteira existente entre a narrativa de viagem e o romance: “A partir de nível a [narrativa de] viagem se se torna literária?”.

dos estudos culturais, especificamente, aqueles desenvolvidos no cenário latino-americano. Contudo, é importante retomarmos ainda que sucintamente a historicidade dessa prática, embora os trabalhos desenvolvidos “aqui” – América Latina – se constituam em um contexto sócio-histórico completamente distinto da “matriz” britânica. Portanto, é importante ressaltar que não há uma “universalidade dos estudos culturais”, como propõe Renato Ortiz (2004), uma vez que tal prática no contexto latino-americano é fruto de uma conjuntura sócio-histórica específica. De acordo com Nestor Garcia Canclini (1999, p. 19), é preciso retomar o diálogo entre as diferentes perspectivas dos estudos culturais, latino-americana, estadunidense e britânica, porém, essa “conversa” não deve ficar circunscrita aos estudos universitários.

Os chamados “estudos culturais” possuem antecedentes no século XIX, mas se definem institucionalmente com a expansão de pesquisas no fim do século XX, segundo Mattelart e Neveu (2004). De acordo com Roberto Acízelo de Sousa (2005, p. 63-4), essa prática desprezada pelo estudo da “alta literatura” tem uma “origem” na cultura operária britânica, em que se ressalta o trabalho de Raymond Williams e Richard Hoggart. Outra origem dos estudos culturais britânicos é remetida à Escola de Frankfurt, integrada por nomes como Walter Benjamin e Theodor Adorno, onde se destaca a investigação da cultura de massa e a formulação do conceito de indústria cultural. Por fim, uma terceira fonte ainda é apontada na obra de Antonio Gramsci, além de contribuições de estruturalistas como Roland Barthes e de pós-estruturalistas como Michel Foucault e Jacques Derrida.

Em *Introdução aos estudos culturais*, Mattelart e Neveu (2004, p. 55, 72) apontam Birmingham como o lugar motor onde se dá “a primavera dos estudos culturais”, entre 1964-1980. Nesse lugar, destaca-se o *Center for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), projeto expresso por Richard Hoggart numa conferência, também em Birmingham, em 1964. Inicialmente marcado pela marginalidade no cenário acadêmico, pois incitava desconfiança em relação a sua “cientificidade”, o CCCS contribuiu para o campo dos estudos culturais com uma massa de trabalhos destinados a observar o cotidiano dos meios populares e a cultura de massa. Com efeito, o trabalho nesse Centro produz, assim, um descentramento no campo teórico-crítico, marcado por uma centralidade de estudos “legitimistas” e hierarquias acadêmicas.

Stuart Hall, quem sucede Hoggart na chefia do CCCS, é outro nome que se destaca nos estudos culturais britânicos. Para Mattelart e Neveu (2004, p. 92), os anos primaveris de Birmingham são relevantes, acima de tudo, por três fatores: a revisão da cultura como objeto de erudição ou devoção; a combinação entre pesquisa e engajamento na produção de uma massa crítica de trabalhos; e a recusa de fronteiras entre as diferentes perspectivas de análise (literária, sociológica, etnográfica, midiática...), gerando uma “indisciplinaridade fecunda”.

Os estudos culturais difundem-se por volta de 1990, quando o cultural ganha importância em relação ao econômico. Nesse sentido, os “bens culturais” ganham uma dimensão criativa ligada à publicidade, à produção audiovisual, às atividades de turismo, lazer e à tecnologia, com a transmissão de dados (MATTELART; NEVEU, 2004, p. 133). Isso se aproxima do modo como Ludmer (2010a, p. 151) propõe o regime de leitura “en sincro”, indicando um dos princípios que fundamenta a noção de “literaturas posautónomas”, segundo o qual “todo lo cultural (y literario) es económico y todo económico es cultural (y literario)”.

Nesse contexto, Mattelart e Neveu (2004, p. 188) avaliam os efeitos de globalização, imigrações, diásporas e mobilidade de espaços na ampliação da atuação dos estudos culturais. Contudo, para melhor compreendermos esses efeitos, é necessário estudar a perspectiva latino-americana dos estudos culturais, que, por sinal, elegemos como uma das condições de aparecimento da metáfora “en sincro”, especificamente, como uma memória discursiva inscrita no funcionamento metafórico.

Nesse sentido, os estudos culturais latino-americanos florescem numa conjuntura sócio-histórica completamente distinta daquela observada nos países europeus. Na América Latina, o campo cultural estrutura-se submetido a regimes autoritários, dessa forma, suas condições de aparecimento “aqui” são marcadas pela transição desorientada desses regimes ao sistema democrático, afetada pelo exílio de vários pesquisadores (MATTELART; NEVEU, 2004, p. 142-143), e por uma modernização “tardia”⁷⁸.

O território latino-americano também é marcado por um espaço de interculturalidade, por uma complexidade ligada à questão da identidade, entendida

⁷⁸ Por modernização “tardia”, compreendemos o atraso da industrialização e, como consequência, o baixo índice de alfabetização, o desenvolvimento econômico insuficiente, o que afeta diretamente o campo cultural latino-americano.

pela análise de processos de hibridação, como a expansão dos “gêneros impuros” (CANCLINI, 1999, p. 284).

Dessa forma, segundo Canclini (1999, p. 28), “[...] o objetivo final dos estudos culturais não é representar a voz dos silenciados⁷⁹, mas entender e nomear os lugares em que suas questões ou a sua vida cotidiana entram em conflito com outros.”

Os estudos culturais “aqui” questionam a ideia de um patrimônio cultural “puro” e “unificado”. Para Canclini (2006, p. 169, 176, grifo do autor), essa ideia de cunho tradicionalista é presente nas políticas museográficas latino-americanas. Muitos museus assumem a forma de um “palco-vitrine” para exibir o patrimônio histórico, entendido como um “repertório fixo de tradições, condensadas em objetos”. A função desse palco é conservar por meio de um sistema de rituais a unidade e a naturalidade do patrimônio “legítimo”. Canclini analisa duas políticas museográficas que encenam o patrimônio mexicano, a *espiritualização esteticista* e a *monumentalização e ritualização nacionalista* da cultura.

Na espiritualização esteticista, presente no Museu de Arte Pré-hispânica Rufino Tamayo, de Oaxaca, os objetos são separados das relações sociais em que foram produzidos, convertem-se em obras e são apresentados em um espaço neutro, aparentemente fora da história – o museu. Segundo Canclini, essa política, “[...] apesar de contribuir para conceber uma beleza solidária acima das diferenças geográficas e de cultura [...]”, gera uma “[...] uniformidade que esconde as contradições sociais presentes no nascimento dessas obras [...] parece que as panelas nunca serviram para cozinhar, nem as máscaras para a dança. Tudo está ali para ser olhado.”

Já a política de monumentalização e ritualização nacional, que pode ser visualizada no Museu Nacional de Antropologia, é caracterizada pela concentração de objetos gigantescos em contraste com miniaturas. Os monumentos mais imponentes remetem aos acontecimentos fundadores da nação. Como analisa Canclini (2006, p. 176, 178-179, 184), a estrutura desse museu funde uma perspectiva científica a uma perspectiva nacionalista, impondo uma “visão tradicionalista da cultura mexicana dentro de um invólucro moderno”. De um lado, a reunião de peças originais de todas as regiões do México reforça o projeto de

⁷⁹ Ou ainda “uma proliferação de ‘histórias alternativas dos excluídos’”, conforme Bhabha (1998, p. 25).

unificação estabelecido pelo nacionalismo político. De outro lado, o discurso científico exhibe a cultura indígena tradicional como origem do patrimônio cultural mexicano, porém, a representa como uma realidade imutável, pura e isenta de traços da modernidade, não permitindo o (re)conhecimento de “[...] formas híbridas que o étnico tradicional assume quando se mistura com o desenvolvimento socioeconômico e cultural capitalista.” (p. 187).

Por meio dessas políticas museográficas, Canclini compreende a tradição encenada e elevada a um patamar espetacular, no qual celebra-se a restauração de um passado “legítimo”. Toda essa “teatralização” gera uma cultura predominantemente visual, cujo fim último é a contemplação e ritualização de uma origem fundadora, uma espécie de essência nacional. Desse modo, essas políticas representam a base de políticas culturais autoritárias⁸⁰, e seus espaços de manifestação funcionam como instrumentos de dominação: “[...] os grupos hegemônicos fazem com que a sociedade apresente para si mesma o espetáculo de sua origem.” (CANCLINI, 2006, p. 162).

Nesses espaços onde ocorre a ritualização cultural – ou teatralização do patrimônio –, como museus, monumentos, escolas, frequentemente oculta-se a heterogeneidade constitutiva da cultura latino-americana. É essa heterogeneidade que os estudos culturais “aqui” elegem como objeto de estudo. Como podemos interpretar no trabalho de Canclini, discutir teorias homogeneizantes e essencialistas da cultura tem sido uma das principais causas assumidas pelos estudos culturais latino-americanos. Em *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*, esse mesmo autor afirma que é recente o conflito entre os estudos culturais e as doutrinas fundamentalistas dos movimentos nacionalistas, nos quais a defesa da pureza se impõe em oposição às correntes modernas que exploram o multiculturalismo. De acordo com as doutrinas fundamentalistas, a identidade cultural é associada à ocupação de um território e à formação de coleções de objetos e rituais – como o que ocorre nos museus (CANCLINI, 1999, 2006). Nesse sentido, uma cultura é composta por habitantes que ocupam um espaço delimitado e partilham um conjunto de representações simbólicas. Silva, Hall e Woodward (2000,

⁸⁰ Segundo Canclini (2006, p. 69), por meio dessas políticas da cultura visual, reproduzidas em escolas e museus, as elites se mantêm hegemônicas, restringindo a modernização, pela “espiritualização” da produção cultural, pelo congelamento da circulação de bens simbólicos em coleções e pela proposição de um modo “legítimo” de “recepção” desses bens, a “contemplação”.

p. 46) compreende, nessa perspectiva, a cultura como um comportamento social repetido ou ritualizado.

Essa concepção de cultura está ligada ao essencialismo identitário, que pode assumir uma forma tanto cultural quanto biológica. A primeira funda-se na “verdade da tradição” e nas raízes da história, uma vez que apela à realidade de um passado reprimido e obscurecido. A segunda está relacionada a uma categoria fixa, “natural”, enraizada na biologia. Como escreve Silva, Hall e Woodward (2000, p. 37), “[...] cada uma dessas versões envolve uma crença na existência e na busca de uma identidade verdadeira.” Já abordamos essa busca pela essência do verdadeiro no primeiro capítulo ao retomarmos Nietzsche (2007, p. 44; 55), que destaca como a verdade é uma necessidade social do homem, “é a vida mais elevada e mais pura a de possuir a crença na verdade”. Para o autor, o instinto de verdade “começa” com a sociedade: “a instituição dos Estados suscita a veracidade”. Nietzsche escreve que a necessidade produz a verdade como um meio de existência – e sobrevivência – de uma sociedade.

De qualquer modo, as duas formas de essencialismo têm em comum uma concepção unificada de identidade. Canclini (1999, p. 146) chama a atenção para o modo como esse modelo identitário estrutura zonas da cultura, como as literaturas “nacionais”. O autor cita o trabalho de Ludmer, *El género gauchesco: un tratado sobre la patria* (1988), que discute como

[...] o crioulismo, ao tirar da ilegalidade a voz do gaúcho e fundar um conjunto de marcas orais para a cultura e a política, também excluiu dessa definição de nacionalidade os índios, negros e imigrantes.

Nessa perspectiva, os estudos culturais buscam compreender as transições das identidades “clássicas”, isto é, o modo como elas se transformam e se reorganizam em um contexto marcado por uma crise de paradigmas e certezas – comumente denominado pós-moderno (CANCLINI, 1999, p. 15). Como escreve Bhabha (1998, p. 64-5), trata-se de um “tempo deslizante”, “de incerteza cultural” e de “indecidibilidade representacional”. É também um tempo de conflitos, uma vez que ao significar o presente quase sempre algo retorna – em nome de um passado legítimo – como um discurso autoritário e homogeneizante, que apaga as diferenças, as discontinuidades e as tensões culturais.

Para tanto, a fim de evitar riscos fundamentalistas nas concepções identitárias, os estudos culturais latino-americanos deslocam o foco da autoafirmação para os processos de hibridização e heterogeneidade constitutivos das identidades (CANCLINI, 1999, p. 27). Bhabha (1998, p. 20) reforça que é preciso ir “além” das “subjetividades originárias” e focar nos processos que se desenvolvem na articulação entre culturas. Portanto, os estudos culturais “Aqui” (LUDMER, 2010a) investigam espaços de conflito e de contradições onde as identidades são negociadas.

Nessa ordem, o estudo das identidades ultrapassa divisões como culto e popular, uma vez que as diversas modalidades de organização são constituídas nos cruzamentos, intersecções – margens – dessas classificações, o que faz com que a noção de fronteira seja central para os estudos culturais latino-americanos.

A hibridação intercultural exige não só a análise do impacto das tecnologias da comunicação, mas, também, das transformações do espaço urbano na América Latina, o que inclui processos de migração, crescimento urbano desenfreado, aumento de taxas de subemprego e desemprego, crise política, entre outros aspectos, gerados pela modernidade forçada e/ou tardia. Canclini (2006, p. 285), assim como Ludmer, destaca um ponto fundamental na recente conjuntura social latino-americana, que é a limitação dos modelos bipolares sobre a ordem social, como a divisão entre urbano e rural. Mesmo sem denominar seu trabalho como uma prática culturalista, Ludmer (2010a)⁸¹ questiona os limites dessas oposições e divisões autônomas ao propor que urbano e rural são categorias que se fundem.

Com efeito, para Canclini, o consumo assume nesse cenário “um lugar que serve para pensar”. O autor destaca que a principal conexão inter e multicultural entre a América Latina e os Estados Unidos está centrada nas indústrias de comunicação, e não na literatura, nas artes visuais e na cultura tradicional. Por isso, a corrente latino-americana tem investigado o efeito das indústrias culturais ao mesmo tempo na preservação de culturas locais e na abertura de transnacionalização dessas culturas.

Tem-se observado uma “resistência histórica” das culturas latino-americanas em relação às culturas europeias, segundo Zulma Palermo (1999, p. 105). Para a

⁸¹ Essa discussão é tema central do ensaio *La ciudad: en la isla urbana*, na segunda parte (*Territorios*) de *Aquí América latina: Una especulación*. Retomaremos esse ensaio no terceiro capítulo deste trabalho.

autora, essa resistência marca o desejo da América Latina de “ser estudada desde perspectivas autônomas”, ou seja, com aparatos críticos próprios à sua realidade. Isso afeta tanto os estudos culturais quanto às literaturas comparadas, na medida em que a mobilidade de fronteiras desses campos está ligada à múltipla, diversa e fragmentária vida contemporânea, como destaca Evelina Hoisel (1999, p. 48).

No umbral das *redecodificações* literárias, onde “o ciclo da teoria recomeça”, Link (2002, p. 31-2) propõe uma articulação entre o campo dos estudos culturais e o campo das literaturas comparadas. Esse ponto de encontro afeta a questão do lugar da literatura nas demais práticas culturais e define uma área de investigação e uma metodologia inovadora (p. 39). Para o autor, a prática dos estudos culturais contesta o modelo cultural hegemônico ao revisitar a totalidade e recodificá-la. Nessa recodificação, Link (2002, p. 39) mobiliza as literaturas comparadas como um novo horizonte na história das literaturas, em que “[...] o ‘comparável’ é sempre algo da ordem dos temas, dos gêneros, dos modelos narrativos ou dos processos de institucionalização estética.”

Aproveitamos a articulação proposta por Link, para mencionar a segunda tendência nos estudos comparatistas, que recebeu o nome de escola americana (NITRINI, 2010, p. 29). Essa, além de aceitar a relação da *literatura comparada* com outras áreas do conhecimento, reconheceu os estudos comparados no interior de literaturas nacionais. O ponto de vista adotado por essa tendência ampliou as possibilidades interpretativas para os estudos literários, por meio de um enfoque interdisciplinar como característica inerente à prática comparatista.

Nessa dimensão interdisciplinar, voltada para o cenário latino-americano, Reinaldo Marques propõe a reflexão sobre os diálogos entre a literatura comparada e os estudos culturais. Marques retoma um ponto comum na constituição dessas instâncias de saber, aquele que se confronta à operação metonímica de redução do todo à parte, segundo a qual a literatura ganha mais prestígio em relação às outras artes. Para o autor, essa abordagem reducionista começa a perder força

[...] quando questionada em suas bases conceituais pela filosofia pós-estruturalista, por certa linhagem do pensamento pós-moderno; com os questionamentos pós-modernos; a emergência de novas alteridades e discursos, em que se destacam as minorias sociais, étnicas e de gênero; sobretudo com o advento midiático-informático e de novas linguagens [...] com a literatura perdendo o seu caráter hegemônico e sendo vista como uma arte entre as demais. (MARQUES, 1999, p. 60).

Ao privilegiar o aspecto interdisciplinar, a contragosto de alguns teóricos culturalistas, Marques (1999, p. 63) retoma o caráter construtivo e inventivo da interdisciplinaridade, segundo Barthes, relacionada à criação de novos objetos de conhecimento. O texto é assim um desses objetos e, para Marques, uma metáfora da cultura, “[...] algo marcado por uma heterogeneidade, que está sempre se fazendo e refazendo, incessante e continuamente, por meio da ação de diversos e diferenciados atores culturais, com suas leituras e escrituras.”

Os estudos culturais apresentam, assim, uma “vocação interdisciplinar”, constituindo-se na mobilidade de um “entrelugar” do conhecimento, marcado pela impossibilidade de um fechamento epistemológico absoluto. Os sujeitos são desinstalados de seus territórios; esses passam a ser “atravessados, cruzados e rasurados por outros sujeitos do conhecimento” (MARQUES, 1999, p. 67).

A dissolução de fronteiras “disciplinares”, nesse aspecto, reforça um rompimento na noção de autonomia presente no campo crítico literário. Santiago (1999, p. 18, grifo do autor), no ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, diz que a maior contribuição da América Latina “vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade e pureza*”. As transformações produzidas com essa dissolução constituem a historicidade da leitura e da crítica “en sincro”. Por outro lado, funcionam como memória, “esquecimento”, conforme Ludmer não se denomina praticante dos estudos culturais, ou das literaturas comparadas.

A “desdiferenciação”, proposta por Ludmer, é atribuída a dimensões culturais, como a literatura, conforme lemos nessa entrevista⁸²:

Las fronteras entre niveles culturales se van mezclando o borrando. Ya no diría entonces que esa marca define la alta cultura argentina actual porque eso ya no existe. Todavía hay una división entre best-sellers y lo que podría llamarse ‘literatura seria’ o ‘cultura’, pero la pluralización y disgregación del público tende a borrar esos niveles culto o de elite, y popular. Pienso el acontecimiento de la entrada de Paulo Coelho a la Academia de Letras de Brasil como esa borradura ‘en acción’. (LUDMER, 2005, [s.p]).

A partir disso, a crítica elabora a noção de “escrituras o literaturas posautónomas”, denominadas, também, “escrituras diaspóricas”. De acordo com Ludmer (2010a, p. 151), essas escrituras “[...] no solo atraviesan la frontera de ‘la literatura’ sino también la de ‘la ficción’, y quedan afuera-adentro en las fronteras.” Dessa forma, entendemos essas escrituras como formas de sentido determinadas

⁸² Em entrevista a Susana Haydu, em 2005.

pelas mudanças ocorridas nos modos de produção e circulação cultural. O traço central dessas escrituras é, nesse sentido, a subordinação à noção de pós-autonomia (“posautonomía”), que questiona o aspecto de autossuficiência atribuído às esferas disciplinares.

A noção de pós-autonomia, portanto, está ligada ao fim das hierarquias não somente no campo teórico, mas, também, no político, econômico, social e em todos os aspectos relacionados à crítica e à produção de sentido. Algo próximo a essa noção ressoa na leitura de Rosalind E. Krauss (1998) sobre a escultura moderna. Em *Caminhos da escultura moderna*, essa historiadora analisa, na arte minimalista, o emprego de elementos extraídos de universos exteriores à arte, portanto, de materiais que não possuem nenhum conteúdo específico ou artístico atribuído a eles. Nessa técnica, empregam-se objetos de uso comum, frequentemente usados no setor comercial, como tijolos refratários para darem a ideia de exterioridade. Assim,

[...] ao combinar vários desses elementos de modo a formar um agrupamento que pudesse ser chamado de composição escultural, os artistas minimalistas exploraram outra implicação do elemento pronto para o uso. A produção em massa garante que cada objeto terá uma forma e um tamanho idênticos, impedindo qualquer relação hierárquica entre eles. (KRAUSS, 1998, p. 298-9).

Ao retomar a denominação “minimalista”, de Richard Wollheim, Krauss (1998, p. 237) apresenta-a como uma tendência que mobiliza objetos com conteúdo artístico mínimo. Segundo a historiadora, esses objetos só são diferenciados quanto à fonte não-artística, como a natureza ou a indústria. Nesse sentido, a tendência minimalista historicamente ganha terreno nos Estados Unidos, no início dos anos 1960, embora já apontasse no gesto de Duchamp em 1917. Relacionada à dessacralização da arte, o minimalismo aproxima-se da noção de pós-autonomia, uma vez que ela rompe com a superioridade da arte em relação a outros discursos. Nesse aspecto, Krauss apresenta o trabalho de Robert Morris como uma crítica à pré-existência de uma estrutura interna à escultura. Essa estrutura representaria o “eu” do artista como uma imagem já determinada da relação entre significado e intencionalidade. De acordo com a autora, Morris “[...] em suas desmontáveis de fibra de vidro criadas em 1967, gera um tipo de estrutura desprovida de qualquer

ordem interna fixa, uma vez que cada escultura pode ser (e era) reorganizada.” (KRAUSS, 1998, p. 236, 319-321).

Nessa reflexão sobre a escultura moderna, outro trabalho citado por Krauss é o de Serra. Na obra *Adereço de 1 tonelada (castelo de cartas)*, de 1969, quatro placas de chumbos (250 kg cada uma) são apoiadas umas contra as outras pelas extremidades superiores, sem nenhuma estrutura fixa para apoiá-las. Nesse sentido, a escultura propõe o cubo como existente, e não como uma ideia *a priori*. Segundo Krauss (1998, p. 322), nesse trabalho o cubo existe “em total dependência com relação aos aspectos de sua superfície em tensão”. A historiadora parece compreender o *Adereço* como uma metáfora da construção “coletiva” do ser humano: “[...] somos a soma de nossos gestos visíveis [...] formados pelo mundo público, por suas convenções, sua linguagem, o repertório de suas emoções, a partir do qual aprendemos os nossos.” Portanto, em trabalhos como o de Serra, a escultura é condicionada a renovar-se constantemente.

O gesto de Morris propõe ainda que “[...] os significados que criamos – e expressamos por intermédio de nossos corpos e nossos gestos – dependem por completo dos outros seres para os quais os criamos.” (KRAUSS, 1998, p. 319, 323). Assim, o valor da arte moderna não está em si mesmo, mas na relação com a exterioridade, na qual o objeto, por exemplo, a escultura, confronta-se com o olhar do outro e revela-se como uma experiência nova a cada aparecimento. Nessa lógica, conforme Krauss, o minimalismo quer deslocar a arte do espaço privado ao público, e com isso libertá-la da subordinação religiosa atribuída ao trabalho do artista como criação divina.

Outra obra mobilizada por Krauss (1998, p. 336) é *Quebra-mar espiral*, de Robert Smithson. Segundo a autora, trata-se de uma obra que “se destina a ser penetrada”. Formada por uma trilha de basalto e areia que avança em espiral pelas águas do lago em Rozelle Point, os arcos da escultura se estreitam à medida que o observador se aproxima de seu fim. Para Krauss, essa escultura constitui uma passagem, imagem que se apresenta uma obsessão da cultura moderna: “[...] serve para colocar tanto o observador como o artista diante do trabalho, e do mundo, em uma atitude de humildade fundamental a fim de encontrarem a profunda reciprocidade entre cada um deles e a obra.” (KRAUSS, 1998, p. 342).

Em um outro texto denominado *A escultura no campo ampliado*, Krauss (2012) aborda a heterogeneidade de formas e intervenções agrupadas sob a

denominação de “escultura”, por exemplo, fotografias documentando caminhadas, espelhos ordenados em diferentes ângulos, pilhas de lixo enfileiradas no chão, linhas traçadas no deserto, entre outras. Com isso, a autora chama a atenção para uma maleabilidade infinita no conceito de escultura, formulando a noção de um campo ampliado que caracteriza o território do pós-modernismo.

Segundo Krauss, o novo e o diferente são mais fáceis de serem entendidos quando interpretados como evolução de formas passadas, mantendo-se assim uma crítica historicista. Nesse prisma, primeiro eram genealogias em escala decimal, mas com a dificuldade acentuada nos anos 1970, devido ao campo ampliado de formas e materiais usados na escultura, passou-se a uma escala milenar para manter a conexão das obras com seus precedentes históricos e assim resguardar a legitimidade da noção de “escultura”. Para a historiadora, “[...] nos confortamos com essa percepção de similitude, com essa estratégia para reduzir tudo que nos é estranho, tanto no tempo como no espaço, àquilo que já conhecemos e somos.” Nesses termos, a recepção crítica da arte minimalista nos anos 1960 foi afetada pelo “furor historicista”, que pôs de lado as diferenças do movimento estético (KRAUSS, 2012, p. 129, 130).

O início do rompimento nessa estratégia historicista gradativamente se manifesta com o desvanecimento do monumento no final do século XIX. As obras perdem seu caráter “monumental” com a reprodução em museus de arte. Krauss cita, por exemplo, duas encomendas esculturais, *Portas do inferno* e a estátua de *Balzac*, de Rodin, que não chegaram ao lugar “original” quando solicitadas, retrospectivamente, em 1980 e 1981. Nesse contexto, segundo a historiadora,

[...] cruzamos o limiar da lógica do monumento e entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa – a ausência de lugar fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar. Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente autorreferencial. (KRAUSS, 2012, p. 132).

Numa leitura próxima a de Benjamin, Krauss liga essa condição negativa da escultura moderna ao caráter de “fetiche” presente na reprodução da obra de arte em outros espaços, e não mais num lugar fixo de “culto”. Nessa transição do privado ao público, a escultura, que se define pela autorreferencialidade, passa a ter um

valor de exposição até meados do século XX. Por volta de 1950-1960, a condição negativa mais uma vez redefine o conceito de estrutura:

[...] estava na categoria de terra-de-ninguém: era tudo aquilo que estava sobre e em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era paisagem [...] como uma categoria resultante da soma da *não-paisagem* com a *não-arquitetura*. (KRAUSS, 2012, p. 132-3, grifo da autora).

De acordo com Krauss, a relação entre não-paisagem e não-arquitetura gerou interesse quanto às oposições construído e não-construído; cultural e natural. Nesse contexto, no fim dos anos 1960, ocorre uma inversão da lógica negativa, e a escultura passa a focalizar os limites externos dessas oposições. Estas últimas são, assim, problematizadas pelo campo ampliado, em que se suspende a categoria modernista *escultura*, e junto com ela, a *autonomia*. Nesse sentido, o campo ampliado retoma essas oposições como “outras” formas, e não numa lógica historicista como a “mesma” forma. Com efeito, as pressões desse campo são incorporadas à técnica de artistas cujos trabalhos já não podem ser classificados como modernistas, segundo Krauss. Para denominar essa transformação no campo cultural, a autora toma de empréstimo o termo “Pós-modernismo”, já em uso em outras áreas da crítica (KRAUSS, 2012, p. 135).

Por fim, chama-nos a atenção, no estudo de Krauss, a noção de “passagem” mobilizada no campo ampliado da escultura. De acordo com essa noção, a ideia de movimento contrapõe-se à de estaticidade da obra. Isso muda substancialmente a relação da desta última com o público. Nesse sentido, como fica a posição de “observador” ou “espectador” de uma obra quando se atribui a esta o sentido de passagem? Quem sabe a imagem do desbravador, andarilho ou viajante possa funcionar com mais eficácia no campo ampliado do pós-modernismo.

Nessa perspectiva, apropriamo-nos dessa relação entre público e obra metaforizada na imagem da passagem, que remete a sentidos como deslocamento, viagem e peregrinação, para compreender a metáfora “en sincro”. No livro de Ludmer, por exemplo, o deslocamento teórico e a ruptura de fronteiras disciplinares são mobilizados na metáfora da “viagem”, como neste fragmento: “Por eso el viaje desde Aquí al mundo de la imaginación pública a través de la literatura latinoamericana se divide en, que son dos modos de la crítica y las dos partes de este libro: las temporalidades y las territorialidades.” (LUDMER, 2010a, p. 13). Com

efeito, o sentido metafórico de viagem mobiliza dois trajetos ou movimentos que se cruzam na obra, o primeiro percorre as temporalidades; o segundo, as territorialidades:

Salgo del Buenos Aires, del Diario, del tiempo y del yo, y me preparo para otro **viaje** y otra forma crítica. Ahora la especulación imagina el mundo como espacio: hace un trayecto por algunos territorios de la América latina y también un trayecto por la literatura de los años 2000 [...] **atraviesa** la literatura para ver los territorios de la imaginación pública; **viaja, cruza fronteras**, entra y sale, va y viene y recorre. Va de la ciudad a la isla urbana, de la isla a la nación, de la nación a la lengua y de la lengua al imperio para poder cerrar el género especulativo allí [...] El trayecto por los territorios es otro **viaje** a la fábrica de realidad para ver cómo funciona y poder darla vuelta. (LUDMER, 2010a, p. 121, grifo nosso).

Até aqui, nesse capítulo, propomos os estudos culturais e as literaturas comparadas como uma possível articulação interdiscursiva na constituição da metáfora de leitura em *Aquí América latina: Una especulación*. Os sentidos formulados nesses espaços teóricos-discursivos inscrevem-se no dizer da crítica. Nessa direção, somamos às relações com o interdiscurso um conjunto de condições sócio-históricas na Argentina, no ano 2000, como as transformações impulsionadas pela globalização, a “crise” vivenciada dos setores social, econômico e cultural, sobretudo, a crise dos modos de leitura “puramente” literários. Por meio disso, buscou-se reconstruir o que apresentamos como as condições de aparecimento da metáfora de leitura.

Essas condições marcam, portanto, a conjuntura, o aparecimento da leitura e da crítica “en sincro”. Isso nos leva a compreender que foi preciso um momento específico da crítica, certas condições em um estado dado numa determinada conjuntura histórica, para que se pudesse deslocar o modo de leitura e circulação da crítica literária “clássica” para o modo de leitura “en sincro”. Nesse sentido, essas condições remetem à questão pública das condições de produção do discurso da crítica, não só literária, e à singularidade inscrita no gesto interpretativo de Ludmer. Passamos, assim, à leitura dos deslizamentos de sentido – modos de especulação – da metáfora “en sincro”, determinados por essas condições.

4 CAPÍTULO 3 – MODOS DE ESPECULAÇÃO: O DESLIZAMENTO METAFÓRICO

Quando Silvina Frieria perguntou a Ludmer (2010b, [s.p.]) o que era “especular” na América Latina, a crítica lhe respondeu:

Especular es tener un pensamiento no puro; me refiero a la relación con el primer mundo, cuando se dice que no hay filosofía en América latina, como si no pudiéramos pensar por estar en una posición subalterna. Especular es propio de lo marginal que tiene la región; es una crítica a cierto pensamiento argentino que intenta ponerse al mismo nivel de Europa o de Estados Unidos, literariamente hablando.

A especulação, como um “pensamiento no puro”, que procura construir uma posição própria da crítica latino-americana, é também a proposta de uma leitura “en sincro” (“fábrica de la especulación”). Essa leitura coloca como num plano (*shot*)⁸³ ou montagem, exatamente como “imagens em movimento”, formas da crítica e de sua relação com outros “meios” de “fabricação” de sentido, de modo justaposto, sobreposta ou superposta, ou ainda em fusão, criando um jogo de relações simultâneas. Esses são os modos da especulação, os modos da leitura “en sincro”, que apresentaremos neste capítulo.

Os modos de especulação são, também, o que Ludmer (2009a, [s.p.]) Ludmer busca na leitura crítica:

Busco modos de leer, cómo se lee y qué partes se leen de los textos; qué bibliografía usan, cómo organizan el discurso crítico, si puso o no notas y qué tipos de notas. Y si hay o no algunas ideas. Como decía Osvaldo Lamborghini: “tenía una ideíta” (risas).

Ludmer especula a todo tempo, em seu diário, “porta de entrada” da especulação, sobre a experiência do tempo. O diário é um dos signos da especulação, pois se coloca como uma “escritura” íntima, mas, ao mesmo tempo, a ideia de ter sido feito para ser lido o torna, de certo modo, desde já “público”, e assim, como Ludmer (2010a) propõe, toma a forma de um “intimopúblico”⁸⁴. Propor o diário como uma forma da crítica constitui um gesto especulativo, um gesto que especula em relação a uma tradição, marcada, como sabemos, pelo discurso

⁸³ Planos cinematográficos (PEIXOTO; MELLO, 2001).

⁸⁴ Essa “categoria” criada por Ludmer (2010a, p. 41) propõe que íntimo e público são temporalidades simultâneas, inscritas na escritura de seu *Diário sabático*.

“específico”, a distância certa para garantir a “autoridade” da leitura, como diz o narrador de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, no romance de Lins.

Nesse capítulo, amparados nos trabalhos de Pêcheux (2009, p. 240), retomamos a questão do sentido e sua existência exclusiva nas relações de metáfora, inscritas nos efeitos de substituições, paráfrases, formações de sinônimos – deslizamento de uma formação discursiva a outra. A metáfora mobiliza sempre uma substituição de um termo por outro, mas ambos permanecem ligados por uma série de efeitos metafóricos, o que torna essa substituição subordinada a um deslizamento inerente e constitutivo do sentido.

Nessa perspectiva, conjuntamente ao diagnóstico que vínhamos traçando desde o primeiro capítulo, lançamos nosso olhar a perscrutar os traços deixados nesses deslizes, traços da memória discursiva, isto é, da historicidade dos sentidos da metáfora “en sincro”, aquilo que, de fato, torna-os “provisoriamente”⁸⁵ localizáveis numa formação discursiva.

Apresentamos três deslizes de sentido que constituem modos de especulação “en sincro”: “exposición universal”, “fusión” e “sobreposición” ou “superposición”. No modo como esses deslizes afetam uns aos outros, retomamos a questão que se mantém constante em nosso trabalho: o que é ler “en sincro”?

4.1 EXPOSICIÓN UNIVERSAL

Ao refletir sobre a produção do presente, o trabalho de leitura de Ludmer mobiliza o fim de fronteiras que dividem a produção de conhecimento. Como vínhamos reiterando, essa concepção possibilita e exige a reorganização das esferas autônomas, que deixam de funcionar, principalmente, nos campos político, econômico e cultural. No entanto, essa reorganização está primeiramente subordinada, no discurso da crítica, ao rompimento da fronteira entre realidade e ficção. Questiona-se, assim, o estatuto de realidade ou verdade na busca por “palabras y formas para ver y oír algo del nuevo mundo” (LUDMER, 2010a, p. 9). Nesse sentido, o gesto da crítica incide, também, nessa busca por formas e palavras como instrumentos desse outro modo de leitura do mundo.

⁸⁵ De acordo com Pêcheux (2009, p. 240), a formação discursiva “vem a ser o lugar mais ou menos provisório” das relações de metáfora.

A criação de outras categorias serve para “instrumentalizar” um modo de leitura que lê modos “anteriores” como coexistentes. Essas categorias constituem instrumentos da leitura “en sincro” e são formadas pela justaposição de palavras e conceitos já existentes, como “realidadficción” (realidad+ficción), “intimopúblico” (intimo+público) e “adentroafuera” (adentro+afuera). Reorganizadas em contiguidade, formando uma série única, essas categorias desfazem as fronteiras, gráficas e simbólicas, atribuídas a conceitos já fixados e, tradicionalmente, ordenados sob um regime de oposição.

O que nos interessa não são as palavras em si, mas as formas como elas se combinam, já revelando aquilo que Ludmer apresenta como modo de leitura e produção de presente, que entendemos como a metáfora “en sincro”. Já havíamos dito num outro momento que há um deslizamento de sentido que constitui essa metáfora; no qual, a formulação “en sincro” constitui um novo modo de apresentação, mas sem romper ligação com o sentido dominante de sincronia. Um desses deslizes toma a forma de uma imagem-conceito, a exposición universal, que destacamos na SDR2:

SDR2: Porque estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de ‘la literatura’ sino también la de ‘la ficción’, y quedan afuera-adentro en las dos fronteras. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero realismo [...] Salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y la cotidiano, a la realidad de lo cotidiano [...] ‘La realidad cotidiana’ de las escrituras posautónomas exhibe, como en una exposición universal o en un muestrario global de una web, todos los realismos históricos, sociales, mágicos, los costumbrismos y los naturalismos. Absorbe y fusiona toda la mimesis del pasado para constituir la ficción o las ficciones del presente. (LUDMER, 2010a, p. 151, grifo nosso).

Como interpretamos na SDR2, exposición universal constitui um deslize da metáfora “en sincro”, conforme os sentidos operantes nessa transferência propõem tanto as escrituras como suas formas de organização exibidas num modo de exposição sincrônico e global, em que formas literárias do passado já não se opõem a formas do presente, nem mesmo as formas da ficção às da realidade. Nesse deslizamento, um dos sentidos dominantes é aquele que rompe com a separação entre realidade e ficção, mas também com a divisão temporal passado-presente-futuro. Nessa ordem, não há mais nas condições do presente uma realidade histórica “pura”, representante da verdade dos fatos, nem mesmo uma ficção impermeável a essa realidade como reminiscência da “arte sitiada em sua torre de marfim” (BENJAMIN, 1985, p. 37).

Essa forma material da *exposición universal* carrega uma forte imagem visual sem a necessidade de vir acompanhada de uma ilustração ou representação figurativa qualquer. Isso coloca em cena um aspecto não só crítico, mas também poético e criativo presente na discursividade de *Aquí América latina* (...). Como um poema que constrói imagens e metáforas para falar desde assuntos do cotidiano a questões de ordem estética, teórica ou filosófica, *exposición* não deixa de produzir em nossa mente imagens visuais e uma rede de associações possíveis com a arte. Reiterando que isso faz parte do modo como Ludmer pensa a função da crítica, de um modo geral, é a imagem da *exposición universal* que exploraremos agora.

A *exposición universal* (SDR2) é apresentada como um mostruário global, em que todos os estilos literários e não literários, que antes sucediam ou eram ordenados em oposição formando uma história linear da literatura, passam a ser exibidos sincronicamente. Nesse caso, a noção de *exposición* fundamenta-se numa sincronização de formas e modos de leitura, sendo, historicamente, determinada pelo interdiscurso. Com isso, os sentidos sobre leitura constituem-se no deslizamento incessante de “en sincro” a *exposición universal*, e vice-versa, que mobiliza certos sentidos “esquecidos” no intradiscurso. O lugar de aparecimento desses sentidos pode ser em uma ou mais formações discursivas, cuja propriedade é dissimular em seu interior o deslizamento metafórico determinado pelo interdiscurso. Com isso, esquece-se o “[...] fato de que ‘algo fala’ sempre antes, em outro lugar e independentemente.” (PÉCHEUX, 2009, p. 149).

O modo como *exposición universal* ganha corpo no discurso retoma implicitamente dois conceitos da linguística saussuriana, a diacronia e a sincronia. O efeito metafórico nessa imagem-conceito retoma, portanto, uma das dicotomias de Saussure, erroneamente abordada e criticada no trabalho desse linguista, para dissolver as fronteiras que a sustentam. Com o funcionamento metafórico, os sentidos de sincronia/diacronia são retomados e incorporados à leitura “en sincro”, não como oposições binárias, mas como modos de exibição ou “*exposición*” da história num mostruário global, como a *web*.

Com efeito, Ludmer propõe que uma história linearizada, como a da literatura, já não se registra hoje como uma história “pura” ou sacralizada. Para ler o presente, a crítica resgata o passado que se interpenetra nele. O modo disso é lendo a história e o tempo presente “en sincro” – numa relação de igualdade. Nesse ponto de vista, o passado não tem um valor superior ao presente, nem este ignora aquele. Assim, o

texto da crítica retoma a diacronia e a sincronia não como uma oposição simplificadora, e sim como um entrecruzamento em que o passado atravessa sincronicamente a leitura do presente.

Apresentamos essa reflexão da crítica na SD1.

SD1: Para poder especular hoy desde aquí necesitamos un aparato diferente del que usábamos antes. Otras palabras y categorías para pensar los regimenes de significación y las políticas de la ciudad naturalizada de América Latina. Necesitamos nociones abstractas y concretas al mismo tiempo para leer el misterio del presente. Podrían ser categorías imaginarias, territoriales y visibles, como 'la Exposición', que quiere igualar lo global y lo universal y para eso expone de otro modo la historia, en sincro y en fusión. (LUDMER, 2010a, p. 138).

Nessa SD, a leitura se constrói rodeada por uma questão: como especular ou significar a história do/no presente (tempo) na América Latina (território) – “hoy desde aquí”? Em relação aos modos de especular “en sincro”, como “fusión” e “exposición universal” – como modos de ler a história – mobilizamos a questão da “sucessão” cronológica, inscrita na leitura da tradição, “esquecida” no discurso da crítica. Nesse aspecto, quando Ludmer propõe um aparato diferente daquele que usávamos antes, em relação à leitura, traz à discussão, implicitamente, leituras historiográficas da crítica.

Nesse gesto, Ludmer busca romper com a tradição linear e historicista do tempo, por meio da construção de um instrumento crítico de leitura formado por categorias abstratas e concretas – “al mismo tiempo para leer el misterio del presente”. “Exposición” constitui uma dessas categorias que tornam possível a leitura “en sincro”. Por meio dela, a crítica lê a história – não só literária – como uma exposición, para ser contada de outro modo, “en sincro”. Assim, discursivamente a imagem da exposición universal engendra-se como um deslize metafórico de “en sincro” na constituição dos sentidos sobre a leitura. Essa imagem, portanto, mobiliza uma prática de leitura na qual se exibem sincronicamente modos de leitura (e crítica) anteriores, mas não opostos como antes, e sim igualados. Assim como convivem também “en sincro” literaturas nacionais; globais e universais, já que é possível num mesmo texto encontrar essa divisão incorporada à narrativa, à história de personagens.

Sendo abstrata e concreta, identificamos na categoría da exposición uma dimensão duplicada: abstrata, conforme mobiliza o gesto de expor ou exhibir;

concreta, uma vez que resgata a memória discursiva de outros contextos históricos. Nessa reflexão, mobilizamos a memória das exposições universais e das passagens parisienses, no século XIX, situada no estudo de Walter Benjamin. Dessa forma, a leitura “en sincro”, embora filiada à noção de sincronia, inclusive pela proximidade dessas denominações, não rejeita a tradição da história ou a sucessão temporal – diacronia, mas a compreende como a presença do passado incorporado ao presente, e não separados dele.

Com isso, atribui-se uma “densidade” histórica ao presente que antes não existia, sobretudo, do ponto de vista capitalista e tecnológico, onde o presente é tomado como uma realidade “imediate”, “desconectada” do passado – à revelia da era saturada da globalização, das tecnologias – rumo a um “futuro” nunca atingido, portanto, estagnado num “eterno presente”. Como propõe Virno (2003, p. 17), “la afirmación de un eterno presente, de una actualidad centrípeta y despótica, está provocada por el *déjà vu*”.

Nesse aspecto, determinados sentidos constituídos no texto de Benjamin são constitutivos, também, pelo processo de filiação a FDs, da memória discursiva de “en sincro”. O trabalho de leitura de Benjamin, portanto, retorna no discurso de Ludmer como a interpenetração do novo com o antigo, do passado com o presente, como também na discussão da produção cultural afetada pelos modos de produção capitalista (econômico) e pela tecnologia (técnica).

A “exposición universal” tem inscrição num “inacabado projeto” de Benjamin, o *Passagen Werk* (*Trabalho das Passagens*). Num movimento de reconstrução desse projeto, Susan Buck-Morss (2002) retoma a coleção de fragmentos manuscritos do autor sobre a cidade de Paris na era da indústria cultural no século XIX. Segundo a pesquisadora, o “Projeto”, originalmente concebido como um ensaio de cinquenta páginas, foi trabalhado por Benjamin entre 1927-1940 e permaneceu inacabado após o suicídio do autor. Quando postumamente publicada, a obra foi editada com mais de mil páginas, a maioria constituídas por fragmentos de dados históricos com mínimos comentários de Benjamin.

Sobre sua relação com o material das *Passagens*, Buck-Morss (2002, p. 82-83) afirma: “[...] toda tentativa de capturar o *Passagen-Werk* dentro de uma moldura narrativa única conduzirá ao fracasso. Os fragmentos fundem o intérprete em um abismo de significados.” Nesse abismo, a autora relaciona o trabalho político de Benjamin a uma “preocupação global”, que “continua sendo em grande parte a

mesma que a nossa”. Lemos uma preocupação similar no texto de Ludmer, em especial, com o global e as formas como ele se inscreve no presente. Uma dessas formas é o modo de *exposición*, em que os discursos são exibidos universalmente e simultaneamente.

Localizamos, assim, traços do trabalho de Benjamin, posteriormente retomado (e reinterpretado) por Buck-Morss, em sentidos “esquecidos”⁸⁶ e incorporados no deslizamento metafórico que constitui a “*exposición universal*”, como um modo de especulação da leitura “en sincro”. A partir disso, lemos esses sentidos, que retornam no texto da crítica, não como transparentes, e sim como vestígios do confronto com a memória benjaminiana. Para tanto, mobilizamos do livro das *Passagens* um texto nomeado *Paris, capital do século XIX*, em que Benjamin (1985, p. 31-32) apresenta o que eram as passagens, os panoramas e as exposições universais, que surgiram na metrópole parisiense no século XIX e ao mesmo tempo deram forma a essa.

O conjunto desse espaços e elementos arquitetônicos interpenetram a construção urbana de Paris. *Passagens* é como Benjamin (1985, p. 31) designou as galerias parisienses – “centros comerciais de mercadorias de luxo”, que se proliferavam na metrópole um decênio e meio após 1822, no auge da expansão capitalista no século XIX. Essas *passagens* precederam as exposições nacionais da indústria, destinadas ao entretenimento do proletariado, e essas as *exposições universais* em Paris, que atraíam milhares de peregrinadores à Europa.

Segundo Benjamin (1985, p. 31), as passagens ganharam o cenário urbano de Paris devido a algumas transformações técnicas, como a alta da indústria têxtil, o uso do ferro nas construções e a aplicação cada vez mais ampla do vidro na arquitetura. O nome “passagens” ou “arcadas” mobiliza a forma e a utilidade urbana desses espaços.

Construídas em forma de cruz, como uma igreja (de maneira pragmática, para ligação de quatro ruas circundantes), eram propriedade privada, porém travessias públicas para passagem, e exibiam as mercadorias em vitrines como ícones em nichos. (BUCK-MORSS, 2002, p. 115).

Nessas passagens, os passantes eram capturados nas “reminiscências de um mundo onírico” (BENJAMIN, 1985, p. 43) em meio a tentações e mercadorias

⁸⁶ O “esquecimento”, aqui, é implícito e constitutivo da memória discursiva, que é sempre apagada e dissimulada na identificação a uma formação discursiva.

luxuosas que os seduziam. Paris transformava-se em uma “cidade-espelho”, que deslumbrava a multidão, pois “[...] refletia a imagem das pessoas como consumidores em lugar de produtores, mantendo-se visualmente invisíveis as relações de produção.” (BUCK-MORSS, 2002, p. 113). Segundo Buck-Morss, Benjamin descreveu o “espetáculo” da cidade parisiense como “fantasmagoria”, noção que aparece primeiramente em Marx. O projeto das Passagens é, portanto, produzido na relação de Benjamin com o texto de Marx.

Nas derivas que o sentido abre na SDR2 e SD1, compreendemos uma articulação discursiva entre o que Ludmer denomina “exposición universal” e a leitura de Benjamin sobre as passagens e as exposições universais do século XIX. No deslizamento metafórico que interliga essas sequências, o tempo e o espaço não têm exclusivamente uma determinação ligada a um sentido concreto, territorial ou físico, como nas passagens parisienses no século XIX.

A “especulación” de modos de leitura “en sincro” bifurca-se em duas direções simétricas, confrontadas à memória discursiva: historicamente o tempo em questão não é século XIX, mas as temporalidades do ano 2000; e o território não é Paris, e sim a América Latina. Mas encontra-se no presente outra dimensão espaço-temporal, que absorve a histórica, em que os sentidos de tempo e espaço esvaziam-se, escapam a um sentido concreto, localizável e deslizam para o campo das virtualidades. Nesse campo, a internet constitui o território onde se “concretiza” essa outra dimensão, transformando a experiência pública e privada da crítica⁸⁷, como lemos na SD2.

SD2: En los últimos años vivimos con Internet una nueva experiencia histórica global: el tiempo cero, la travesía del espacio en no tiempo, lo que se llama tiempo real. El resultado de la aniquilación temporal es la simultaneidad global, clave para los mercados financieros, que cambió la experiencia de la vida y la naturaleza del trabajo convirtiéndolo en trabajo inmaterial. El tiempo cero reorganiza el mundo y la sociedad y produce todo tipo de fusiones y divisiones. (LUDMER, 2010a, p. 18).

No território “desterritorializado” da internet, o tempo é um “producto tecnologico”, portanto, mercantilizado, assim como a força de trabalho, ou potência, faculdade. Nesse sentido, “*la capacidad de producir es comprada y vendida antes que se inicie el proceso productivo*”, como um “trabalho não objetivado” (VIRNO, 2003, p.171-2, grifo do autor), de qualquer maneira, um “valor de uso” não

⁸⁷ Mobilizamos “crítica” num sentido ambivalente, pois se refere tanto a Ludmer, quanto à crítica como um discurso genérico.

materializado em produto, ou, quando materializado, na forma de “trabalho imaterial”, “virtual”.

Se na *web* o tempo⁸⁸ esvazia-se da referência linear, assumindo uma simultaneidade global, o leitor que “navega” nesse espaço é interpelado por esse vazio, e só aparentemente vive a alienação temporal e espacial da realidade, do mundo das mercadorias, do trabalho, das relações interpessoais, conforme “isola-se” no universo da internet. Contudo, a *web* é um espaço-temporal, global, onde o leitor é capturado e saturado por essa mesma realidade, no excesso de informações e imagens reproduzidas no mundo das tecnologias da comunicação. O isolamento do internauta encobre, assim, na verdade, a imersão nas profundezas da multidão metálica e anônima da *web*, mediada por uma tela de cristal líquido. As relações universais continuam sendo mediadas por uma falsa transparência como o vidro das vitrinas das passagens, falsa representante do acesso fácil ao mundo do fetiche, ainda que inalcançável à condição financeira do usuário/visitante, só que agora esse efeito é “imitado” pelo material empregado nos dispositivos eletrônicos, como os panoramas das passagens empenhavam-se em imitar a paisagem externa.

A internet funciona como uma “vitrine global” que captura o leitor-usuário e o transporta ao universo acessível, instantâneo e simultâneo, “en lo que se llama tiempo real” (LUDMER, 2010a, p. 18), criando nesse leitor a ilusão de controle sobre esse mesmo universo. As redes sociais na *web* criam esse efeito, os perfis representam a vitrine ao universo próprio e ao alheio. Esses perfis públicos possuem informações privadas, ao mesmo tempo em que compartilham outras, e condicionam o leitor a uma leitura “intimopública” (SD3). A ilusão de controle aí é frágil como vidro que separa o espectador do interior das vitrines, tal é a facilidade de invasão desses perfis no território da *web*, ainda que existam leis para punir. Tal fragilidade ultrapassa o aspecto criminal, pois nossa imagem está sujeita a ser interpretada de diferentes modos pelo outro, sem que tenhamos controle sobre os sentidos consituídos nessas formações imaginárias produzidas no espaço virtual.

⁸⁸ Segundo Beatriz Sarlo (2010, p. 96-7, grifo da autora), a velocidade de meios como a internet “ha cambiado el sentido del tiempo”. A instantaneidade, o imediato e o “acortamiento” da espera produzem um tempo mais “*fluido*”, de emergência e velocidade de imagens. Por outro lado, “la aceleración que afecta la duración de las imágenes y de las cosas, afecta también la memoria y el recuerdo”. Há nesse sentido, segundo Sarlo, um esforço contraditório, no mundo unificado e infinito da Internet, de tentar conservar certas imagens como signos de identidade, diante da aceleração que “produce el vacío del pasado que las operaciones de la memoria intentan compensar” (p. 98).

SD3: (*Los miércoles a las 23 entre octubre y diciembre de 2000*) [...] La subjetividad del tiempo cotidiano es privada y pública a la vez: el sujeto cotidiano es intimopúblico porque estoy compartiendo la experiencia con una cantidad de otros al mismo tiempo [...] en plena experiencia afectiva de habitar y pertenecer en un ahora público. (LUDMER, 2010a, p. 41).

Podemos ler, dessa forma, vestígios da memória benjaminiana na materialidade discursiva de *Aquí América latina (...)*. Compreendemos esses vestígios estruturados na possível relação do território da *web* ao das passagens, mobilizada no efeito de repetição do mesmo, na imagem da *exposición universal*. Nessa relação, as atrativas janelas de vidro das galerias parisienses hoje são a memória presente na tela dos dispositivos eletrônicos. Enquanto àquelas atraíam o olhar dos passantes à contemplação de produtos e serviços de diversas naturezas, desde alimentos, vestuário, substâncias ilícitas a serviços sexuais, porém, restritos a um público de poder aquisitivo; estas também atraem o usuário-leitor, contudo, em uma escala reprodutiva, acelerada, banalizada e acessível às camadas sociais baixas.

De acordo com Buck-Morss (2002, p. 115), nas arcadas exibiam-se mercadorias de luxo como “casas profanas de prazer”, “bebidas intoxicantes”, “perfeições gastronômicas” que atraíam os olhares dos consumidores mais pelo desejo ao “fetiche” do que pela consumação. De fato, a função da internet não tem se distanciado muito dessa relação, além da facilidade de acesso a determinados produtos, as redes sociais, cada vez mais expansivas nesse meio, são dominadas por uma relação de fetiche marcada sobretudo na relação de seus usuários com a própria imagem, independentemente da realidade em que vivem.

A *web*, nesse sentido, pode ser entendida como um universo privado do leitor que busca se afastar do mundo externo e assim se refugia no espaço da “distração”, ou “contemplação”, como o *flâneur* nas passagens, para desviar do trânsito das ruas, enquanto ficava deslumbrado com as vitrines. Mas ao mesmo tempo, buscando um refúgio privado, esse leitor é imerso numa multidão anônima: milhões de usuários acessam simultaneamente uma mesma página virtual sem se darem conta da existência um do outro. Cada usuário no espaço privado ou coletivo de sua casa, trabalho e mesmo nas ruas mantém uma conexão dual com dispositivo eletrônico – portal para um universo “en sincro” e universal – desde os mais simples (TV, celular, computador) aos mais avançados como as “tecnologias de ponta” (tablete, smartphone, e outros). Nesse território a subjetividade continua sendo a

subjetividade capitalista (SD2), em que o tempo tem existência no instante, “fragmentado y repetitivo en flujo sin totalización ni unificación” (LUDMER, 2010a, p. 41); e os afetos transformam-se em transações comerciais. As sensações nesse espaço são condicionadas ou programadas a um prazer visual, não há contato físico, corporal com os objetos em exibição semelhante ao que ocorria nas feiras internacionais, conforme Buck-Morss (2002, p. 116), onde as multidões eram condicionadas a “olhar” as mercadorias e a não tocá-las, desse modo, aprendiam a “obter prazer do espetáculo”.

Conforme Buck-Morss (2002, p. 113), a obra de Benjamin, em especial, o material das *Passagens*, constitui uma reflexão filosófica sobre a “experiência histórica” – a experiência moderna. No modo como lemos *Aquí América latina (...)*, encontramos uma relação, via memória discursiva, com a reflexão benjaminiana. Ludmer, nesse sentido, mobiliza a memória da técnica na experiência histórica na construção de “una nueva experiencia histórica global”, em que a *web* parece (re)produzir em tempo e espaço real – “en sincro” – a experiência fragmentada da modernidade, desfazendo sua linearidade.

Como escreve Benjamin (1987, p. 197), em seus relatos autobiográficos em *Rua de mão única (Obras escolhidas v. 2)*, no fragmento *Paris, a cidade no espelho*, na maioria das vezes o amor a essa cidade vem dos forasteiros que a ela chegam. O autor vê, a partir disso, a narração de um intercâmbio entre a cidade e a literatura, mas também “[...] um conhecimento ultravioleta e um infravermelho que não se deixam mais pressionar na forma de livro [...]”, referindo-se à técnica. Paris é na leitura de Benjamin uma cidade que se espelha em milhares de olhos e objetivas: “Paris é a cidade dos espelhos, o espelhado do asfalto de suas ruas”, seus recantos envidraçados, espelhos que se refletem na literatura e na fotografia. Ludmer escreve no *Diário sabático* sobre uma Buenos Aires no ano 2000, a cidade incorpora a tecnologia. Dessa vez, não é a cidade das objetivas, mas das casas de internet, das lojas de informática (SD4). O espelho não está nas lentes, no asfalto, mas nos dispositivos eletrônicos que são incorporados ao urbano. Isso nos leva a traçar uma articulação da tomada de posição da crítica com a leitura de Benjamin sobre a experiência. Essa articulação ganha forma na procura por um instrumento crítico de leitura do/no presente.

Com efeito, interessava a Benjamin a “mercadoria-em-exibição” e o valor dessa na sociedade. Para o autor, o valor de utilidade caía em segundo plano

enquanto se enaltecia o valor afetivo do “fetiche”, que ganhava cada vez mais espaços de culto. As exposições universais – “centros de peregrinação ao fetiche mercadoria” (BENJAMIN, 1985, p. 35). No deslocamento metafórico na obra de Ludmer, a peregrinação assume outro caráter territorial e atemporal. “Peregrinar” não supõe mais o deslocamento geográfico, como acontecia na Europa em direção às exposições universais, mas uma peregrinação “virtual” por territórios imateriais como a internet (SD2).

Ludmer parece posicionar-se em seu texto numa etapa já realizada, que entendemos como um efeito de concretização das utopias da modernidade prenunciadas por Benjamin. O presente que a crítica busca compreender como “el misterio del tiempo otro” (LUDMER, 2010a, p. 31) desdobra-se como condensação desse passado utópico. Como nas exposições internacionais no século XIX, a utopia de um mundo novo com uma mudança automática retorna nos registros do *Diario*, como uma utopia já realizada (SDs 4 e 5).

SD4: (*Sábado 27 de mayo/Martes 30 de mayo*) Sensación de vivir en la utopía realizada de la comunicación universal y de la circulación universal de bienes. La ciudad está llena de locutorios y de negocios de computación. La gente anda con los celulares en la mano. (LUDMER, 2010a, p. 25).

SD5: (*Miércoles 23 de agosto*) El 2000 fue al mismo tiempo la utopía realizada del sistema y el estallido en todas las direcciones, por eso es el año ideal para especular sobre la experiencia del tiempo. (LUDMER, 2010a, p. 34).

O ano 2000 traz à memória o “efeito utópico” do sistema capitalista, criticado por Benjamin nas exposições universais, como as fantasias de um progresso social rápido, sem etapas e automático. Tal ilusão capturava os transeuntes do século XIX, nas galerias parisienses, enquanto o olhar deles se fascinava diante das vitrinas, do espetáculo com que as mercadorias eram expostas nas galerias como “obras de arte”, monumentos do sonho do consumo e do consumo dos sonhos. Essa memória é retomada por Ludmer ao ler de outro modo as temporalidades presentes no território latino-americano, incorporando no esquecimento a utopia moderna do progresso instantâneo (SD6).

SD6: La diferencia temporal que se produce y asigna nos lleva a pensar críticamente y también a pensar de otro modo. A imaginar cambios sin etapas, progresos y modernizaciones sin desarrollos. (LUDMER, 2010a, p. 27).

Nos registros do *Diario sabático*, a crítica descreve as temporalidades latino-americanas no ano 2000, destacando a temporalidade neoliberal, o tempo do mercado, do progresso capitalista, que transforma o tempo na América Latina num eterno presente. No ano 2000 os saltos modernizadores perpetuam a memória utópica da modernidade e forjam a imagem do progresso social sem etapas. Os saltos temporais criam a sensação de lacunas de um tempo não vivido – “un tiempo que se vino de golpe” (LUDMER, 2010a, p. 25).

Essa lacuna reflete-se no campo da literatura na imposição de um regime temporal linearizado. Para Ludmer (2014), a crise que diz respeito à crítica literária fundamenta-se numa crise da literatura, e não exatamente da leitura, na medida em que se lê muito, mas quase não se lê textos literários. Essa situação leva Ludmer a propor novas categorias, como a “posautonomia”. Com a falta de sentido das autonomias no presente, gerada por uma produção “en sincro”, entra em queda também o sentido da linearidade histórica, cuja temporalidade determinada pelo capitalismo, organiza a vida em uma ordem progressista, dividida em etapas sucessivas.

Desse modo, a exposición universal aparece como um regime territorial de sentido, mas também temporal porque funciona “en sincro”. Esse regime constitui um instrumento crítico de leitura do presente, uma vez que, em exposición, é possível compreender a convivência de todos os estilos literários, regimes políticos, históricos, entre outros, que antes se sucediam e se diferenciavam no tempo e no espaço, ao menos do ponto de vista da crítica determinada pela experiência moderna (e capitalista). Assim, toda a história se põe como em um “painel” para ser contada de outro modo, “en sincro”, reorganizando o que antes estava nitidamente separado e constituindo um instrumento de leitura ajustado aos novos territórios do presente, como a web.

A *web* absorve a memória das passagens ao mobilizar a imagem territorial de um centro de exibição simultânea e universal de mercadorias. Desse modo, o sentido de exposición universal em *Aquí América latina (...)* constitui-se na relação com uma memória vertical, no “ponto de divisão entre o mesmo e a metáfora” (PÊCHEUX, 1999, p. 53). Nesse ponto marca-se o deslizamento metafórico e ao mesmo tempo o apagamento dos “efeitos materiais” do sentido, criando-se o efeito da opacidade na língua. Compreendemos, assim, o efeito de evidência da imagem da exposición universal na crítica de Ludmer ligado ao “esquecimento” da repetição

do mesmo como “o jogo da metáfora”: “[...] uma espécie de repetição vertical, em que a própria memória esburaca-se, perfura-se antes de desdobrar-se em paráfrase.” (PÊCHEUX, 1999, p. 53). Isso nos leva a situar na repetição do mesmo o trabalho da interpretação, a marca da autoria da crítica.

Nesse trabalho, Pêcheux (1999, p. 52) retoma Achard e define a regularização discursiva (paráfrases, retomadas, remissões do sentido) “[...] sempre suscetível de ruir sob o peso do acontecimento novo, que vem perturbar a memória.” Pêcheux propõe dois efeitos em relação à memória discursiva: (1) a memória pode absorver o acontecimento “[...] como uma série matemática prolonga-se conjecturando o termo seguinte em vista do começo da série [...]” – efeito de “regularização” do sentido; (2) a memória pode ser interrompida ou “desmanchada” pelo acontecimento discursivo novo, que produz “restrospectivamente uma outra série sob a primeira” – efeito de desregularização do sentido.

Nessas condições, a *web* é um dos territórios onde se concretiza esse modo de leitura proposto pela crítica, metaforizado na “exposición universal”. No deslizamento metafórico, o sentido de território como algo concreto, que ligamos ao espaço urbano ocupado pelas exposições universais e incorporado no interior delas, dissolve-se na metáfora da *exposición universal* ao sofrer um processo de desterritorialização. Identificamos esse processo na constituição da imagem da “*exposición*” ao se referir à *web* como um espaço que, embora não ocupe um lugar físico, ainda incorpora a cidade e é absorvido por ela. Dessa maneira, o sentido universal das exposições é ressignificado como o universo da internet, que o incorpora em sua forma. A internet ou a *web*, dessa forma, é um universo desterritorializado no qual se entrecruza a memória benjaminiana das exposições universais.

O mundo dominado pelo consumo, pela novidade e pela alternância de modas (BENJAMIN, 2012, p. 113) é desnaturalizado por Benjamin. Os sentidos constituídos no gesto desse autor funcionam como memória discursiva em *Aquí América latina (...)*, mas pelo efeito ideológico esses mesmos sentidos são naturalizados no discurso de Ludmer, e o processo de identificação discursiva é apagado na opacidade da língua e da história. O leitor é exposto ao efeito de transparência da compreensão de palavras e imagens mobilizadas pela crítica e apresentadas como inéditas, ditas pela primeira vez. Com efeito, a identificação a Benjamin ou ao projeto das *Passagens* é esquecida no funcionamento discursivo

(esquecimentos nº 1 e 2), com isso, a historicidade da imagem da exposição universal é apagada.

Se as arcadas ou galerias eram voltadas à atividade financeira, para as exposições universais interessava o aspecto fantasmagórico desses espaços. Como retoma Buck-Morss (2002, p. 118-119), nessas feiras internacionais cujo caráter era de festivais, o objetivo era entreter as massas e conduzi-las à peregrinação pelos altares da indústria capitalista e das inovações tecnológicas. Assim, diante dos olhos dos frequentadores ou espectadores desses espaços, entre eles um grande número de proletários, perpetuava a utopia do “progresso social automático”. Outro ponto que nos chama a atenção ainda nas primeiras galerias é a ruptura de fronteiras mercantis, já que nesses espaços ofertavam-se diversas mercadorias e serviços sofisticados, desde prostitutas de luxo à alta gastronomia. Aqui, podemos identificar um incipiente processo de fusão social, visto que as arcadas constituíam vias públicas onde circulavam diversas classes sociais.

A discursividade na SDR2 recoloca em discussão o estatuto da literatura e o valor que ela representa na cultura, e de um modo geral o valor da arte. Para pensar a historicidade dessa questão, retomamos uma distinção entre valor de culto e de exposição, conforme propõe Benjamin (2012, p. 187). Segundo o autor, subjugada ao valor de culto, a arte bastava existir, e não ser vista; quando vista, era por um público restrito, como ocorria antigamente com as imagens sagradas, obras de arte que eram expostas raramente em determinados altares e a uma distância relativa do contemplador. Quando enfim a arte se emancipa desse valor, em geral com a reprodução de técnicas como a fotografia e o cinema, passa a ser exibida com mais frequência, em mais lugares e a um público amplo. Essa emancipação ocorre também na arquitetura (BENJAMIN, 1985, p. 31), com a aplicação do ferro nas construções e com o incipiente conceito de engenheiro. Com isso, Benjamin (1985, p. 40) situa o acirramento da disputa entre arte e técnica, e com ele o temor da comercialização e tecnicidade da arte. Nesse contexto, instaura-se a instabilidade do valor artístico, mobilizando o movimento dos “inconformados [...] em torno da bandeira *l’art pour l’art*”, a fim de conservar a arte pura, “arte total”, impermeabilizada à reprodução técnica.

Ao retomarmos a leitura de Benjamin queremos propor que a imagem da “exposição universal”, aliada ao que lemos no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, que discute o “valor” da obra de arte ameaçada por sua

reprodução, retomado no inacabado projeto das *Passagens*, de algum modo repete-se como um efeito de já dito, na relação com o interdiscurso, e perfura-se no acontecimento discursivo da noção de “posautonomía”, trabalhada por Ludmer, na construção metafórica do sentido de leitura. Retoma-se na noção de “posautonomía”, o fim da autonomia e superioridade da literatura e da arte em relação a outros discursos. No discurso de Ludmer, essa imagem metafórica da exposición universal engloba essas “escrituras posautónomas” em um “mustrario global de una web” (SDR2), absorvendo todas as formas literárias do passado e do presente.

No programa argentino *Los siete locos*, ao apresentar seu livro, Ludmer (2014) reafirma uma reorganização do mundo – “en sincro” – em função do fim das fronteiras, como aquelas que separavam a literatura em rural/urbana; realista/fantástica. Nessa reorganização “en sincro”, a crítica subverte fronteiras na construção e (di) fusão de territórios como um dos movimentos do presente. Além da exposición universal, outros territórios são a “ciudad” e a “isla urbana”, que permitem o trajeto por literaturas “desdiferenciadoras”, noção proposta como a combinação de literaturas do presente com formas anteriores, as que seguem usando divisões literárias clássicas. Assim, a exposición universal propõe a leitura como uma exibição sincrônica de formas literárias e não literárias, uma exposição “en sincro”. Nessa exibição (universal e sincronizada), é possível pensarmos dois modos de combinação dessas formas, que, na maioria das vezes, atuam simultaneamente no processo de leitura. Cada um desses modos engendra um movimento de leitura distinto, que pode ser em “fusión” ou em “sobreposición”.

4.2 FUSIÓN

Retomamos aqui a relação constitutiva dos deslizamentos metafóricos, que devem ser compreendidos sempre no “deslizamento infinito do sentido e do *nonsense*”, enquanto um deslizamento inerente à linguagem, que corresponde a uma propriedade que já se prenunciava no trabalho de Saussure sobre os *Anagramas*, conforme Gadet e Pêcheux (2003, p. 58 e 117, grifo do autor). Com isso, um sentido não é pré-existente à constituição dos processos discursivos, ou simplesmente desaparece ao ser substituído por outro.

Feita essa breve ressalva e revisão teórica, no deslizamento entre “exposición universal” e “en sincro”, passamos a ler a metáfora de leitura em relação ao sentido de “fusión”. Lembramos que a formulação “fusión” já se registra nas SDs anteriores, por isso, não está isolada nas sequências discursivas apresentadas aqui, mas numa relação constante com os sentidos de “sobreposición” e “exposición universal” ligados à leitura “en sincro”. Analisemos a SDR3:

SDR3: ‘Territorios’, la segunda parte de la especulación. Aquí hay regímenes territoriales de significación: marcas, fronteras, límites, muros, vacíos, interiores, exteriores, intericios, distancias, mapas, circuitos, trayectos, líneas, redes, sitios, dominios, subsuelos, islas, archipiélagos, enclaves, ciudades, naciones, lenguas, imperios [...] En la fábrica de realidad, el territorio es un articulador, un principio general que recorre todas las divisiones, que es preindividual y que compartimos con los animales. ‘Territorio’ es una delimitación del espacio y una noción electrónica-geográfica-económica-social-cultural-política-estética-legal-afectiva-de género-y de sexo, todo al mismo tiempo. Atraviesa los diferentes campos de tensión y todas las divisiones y puede pensarse en **fusión**. Especular **en fusión** es borrar las oposiciones y usar uno de los lenguajes (el literario por ejemplo) implicando los otros. (LUDMER, 2010a, p. 122, grifo nosso).

Lemos o gesto de Ludmer como uma constituição de imagens territoriais do/no presente. Se para ser reproduzida uma imagem deve se inserir em parâmetros coletivamente aceitos⁸⁹, a metáfora territorial, mobilizada pela crítica, atualiza a questão remota de um processo de fusão de formas e divisões (não só literárias) autônomas, atuando sobre um parâmetro tradicional que dicotomiza esferas disciplinares. Nesse sentido, a SDR3 apresenta uma série de formas imagéticas ou imaginárias como “regímenes territoriales de significación”. O território, assim, é entendido como “un articulador, un principio general que recorre todas las divisiones”.

Para refletirmos sobre os sentidos de “fusión” na metáfora de leitura, selecionamos dois territórios apresentados em *Aquí América latina (...)*, a “ciudad” e a “isla urbana”, que se relacionam simultaneamente do ponto de vista cultural, social, político, literário, biológico, entre outros, constituindo um regime de exposição “en sincro”. Esses territórios são entendidos como regimes de sentido e ao mesmo tempo como instrumentos críticos que tomam a forma de imagem, conforme engendram no processo de leitura modos de visibilidade em relação à produção literária latinoamericana do/no presente, as temporalidades do ano 2000.

⁸⁹ Raúl Antelo (2004, p. 43-44) propõe a imagem como “[...] uma representação, de caráter global e abrangente, de uma ordem, de um território, de uma identidade, enfim, que se constitui, opera e se insere em parâmetros coletivamente aceitos.”

Dessa forma, a “*isla urbana*” constitui um conceito que podemos compreender nitidamente “em imagem” ao refletirmos sobre as narrativas do ano 2000. A primeira recorrência dessa noção aparece num ensaio intitulado *La ciudad, en la isla urbana*, localizada na segunda parte do livro de Ludmer (*Territorios*). O sentido dessa noção, constituído na *relação* da crítica com outros autores, alguns localizados no campo da sociologia, traz à leitura uma forte relação com a pintura e com a fotografia, já que se constitui como uma imagem territorial. Nesse sentido, a “*isla urbana*” funciona como um instrumento de leitura, uma lente pela qual é possível “ver en imagen: especular” (LUDMER, 2010a, p. 30; 132) o ano 2000 e o interior da fábrica de realidad.

A própria noção de “fábrica” apresenta um sentido organizacional que engloba em um só conceito a produção não só literária (e cultural), mas também política, econômica e de tudo que circula e (*in*)*forma* (os) modos de fabricação da realidade. A relação *informa/forma* tem relação com o conceito de “*realidad cotidiana*” na crítica de Ludmer. A noção de *realidad cotidiana* já havia sido mobilizada na SDR2, como a realidade das “*escrituras posautónomas*”. Para apresentar o modo de exibição dessa realidade, a discursividade mobiliza simultaneamente os deslizos metafóricos 1 e 2: num primeiro movimento, o sentido articula-se à imagem metafórica da *exposición universal*; num segundo movimento, desliza *para* o sentido de “*fusión*”. Dividimos a SDR2 para entender esse deslizamento de um sentido a outro:

(1º movimento) ‘*La realidad cotidiana de las escrituras posautónomas exhibe, como en una exposición universal o en un muestrario global de una web, todos los realismos históricos, sociales, mágicos, los costumbrismos y los naturalismos.* (Deslize metafórico 1).

(2º movimento) **Absorve** y **fusiona** toda la mimesis del pasado para constituir la ficción o las ficciones del presente. (Deslize metafórico 2). (LUDMER, 2010a, p. 152, grifo nosso).

A noção de *realidad cotidiana*, portanto, reorganiza o histórico e o literário num processo de fusão. Nessa direção, o sentido de “*fusión*” não está dissociado do sentido de sincronia, uma vez que aquele incorpora-se ao movimento deste. Com efeito, no gesto de uma *exposición universal* de formas (literárias, políticas, sociais...) “en sincro”, expõe-se ou conta-se o presente reorganizando o passado, o que pode ocorrer de dois modos, dos quais *fusión* é um deles. A leitura como “*fusión*” de formas constitui um processo no qual o passado é incorporado no

presente, lugar onde todas as formas convivem (estão presentes) e passam a ser exibidas sincronicamente.

Na contemporaneidade, a *web* representa o lugar onde se engendra esse processo de fusión de formas, sendo o território onde se exibem as “escrituras o literaturas posautónomas”, constituídas pela realidade cotidiana. O sentido de fusión é mobilizado nas SDs 1 e 2.

SD1: Muchas escrituras do año 2000 atraviesan la frontera de la literatura (los parámetros que definen qué es literatura) y quedan afuera y adentro, como posición diaspórica: afuera pero atrapadas en su interior. Como si estuvieran ‘en éxodo’ [...] son y no son literatura, son ficción y realidad [...] Representarían a la literatura en el fin del ciclo de la autonomía, en la época de las empresas transnacionales del libro o de las oficinas del libro en las grandes cadenas de diarios, radios, TV y otros medios: la literatura en la industria de la lengua. Ese fin de ciclo implica nuevas condiciones de producción y circulación del libro que modifican los modos de ler. Poderíamos llamarlas escrituras o literaturas posautónomas. Las literaturas posautónomas [...] prácticas territoriales de lo cotidiano, se fundarían en dos repetidos, evidentes, postulados sobre el mundo de hoy. El primero es que todo lo cultural (y literario) es económico y todo económico es cultural (y literario). Y el segundo postulado de esas escrituras sería que la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente) es ficción y que la ficción es la realidad. (LUDMER, 2010a, p. 149-151).

SD2: Salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano, y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el e-mail, Internet. Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas. La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social (la realidad separada de la ficción), sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias [...] un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a um sujeto, que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático. (LUDMER, 2010a, p. 151).

Na SD1, Ludmer reformula a categoria da realidade ao confrontar os parâmetros coletivos e tradicionais em que essa noção é aceita. A noção de literaturas posautónomas rompe, dessa forma, as fronteiras dominantes no pensamento moderno, que fundamenta a noção de autonomia. O posicionamento da crítica constitui-se, assim, pelo confronto com determinadas FDs, filiadas a uma memória moderna, emergente no século XIX e dominante no século XX. O conflito de sentidos, em relação às FDs do pensamento realista e divisão das esferas autônomas, é reinscrito na noção de “realidad cotidiana”, nas SDs 2 e 3.

Dessa maneira, a crítica não se identifica com sentidos formulados nessas FDs, como aqueles que definem valores dicotômicos. A resistência a esses sentidos, por outro lado, traz filiações identificadoras, como o processo de enfraquecimento

das autonomias e “fronteiras”, atribuídas às divisões bipolares das “coisas a saber”⁹⁰.

Seguindo a mesma filiação histórica, na SD2 Ludmer rejeita a ideia de uma realidade separada da ficção, como a velha oposição entre a realidade externa e a realidade interna à obra. Com isso, a crítica propõe uma suposta “fusión” dessas formas para elaborar a noção de “realidad cotidiana”. A ideia de que a realidad cotidiana é fabricada pelos “meios” mobiliza relações (ou direções) de sentido ambivalentes, desde aquela relacionada aos meios de comunicação de massa, por exemplo, jornal, TV, rádio, entre outros, como também a que se refere ao processo de produção, especificamente aos “meios de produção” desse processo. Nesse aspecto, mobiliza-se a memória de relações sociais e relações de força inscritas nesse processo, como podemos observar no mercado neoliberal presente nos segmentos cultural e editorial. Por meio da relação constitutiva entre econômico e cultural, dessacraliza-se a noção de cultura, que deixa de ter um aspecto sagrado e impermeável. A cultura como parte da realidad cotidiana, nesse sentido, também passa a ser produzida pelas tecnologias e pela ciência, sobretudo pelas tecnologias da comunicação universal, como a internet, aludindo a “[...] un tejido [virtual] de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades.” (SD2).

Entendemos, assim, as formas de “fabricação” da realidade do/no presente implicadas num processo de fusión, visto que as fronteiras que antes separavam e hierarquizavam o mundo (e continuam operantes) transformam-se num ponto de (di)fusión de formas. Nessa perspectiva, as autonomias dissolvem-se e (di)fundem-se nos territórios do presente, como a “web”, a “ciudad” e a “isla urbana”. Esse modo de compreensão da realidade não distingue passado e futuro, mas apresenta-os como uma mesma dimensão que absorve o histórico, o nacional e o global num regime “en sincro”.

No deslizamento entre as SDs 2 e 3, a partir das relações de “fusión” entre a realidade histórica e a ficção, implícitas no processo de (des)identificação a FDs ligadas à afirmação da autonomia literária, compreendemos um terceiro movimento que interliga essas SDs. Esse movimento parte-se da generalidade do conceito de realidad cotidiana, uma realidade “fabricada” pelos “meios”, para implicitamente

⁹⁰ De acordo com Pêcheux (2008, p. 34), “as coisas-a-saber” representam a multiplicidade, tudo o que ameaça a homogeneidade das representações. Por isso, a “[...] necessidade de fronteiras coincide com a construção de laços de dependência face às múltiplas coisas-a-saber.”

retomar outra noção criada por Ludmer, a “realidadeficción”. Desse modo, a realidade cotidiana é uma forma de realidadficción, pois é uma realidade sempre “criada”.

O sentido de fusão pode funcionar nessa SD como um implícito, já que a palavra “fusión” não aparece materialmente na sequência. Nesse caso, se a “realidadficción” pode ser lida como um outro modo de dizer (“dito de outro modo”) que a “realidad histórica” e a realidade fictícia não estão diferenciadas, então, a ideia delas estarem fundidas pode funcionar, como um “não dito”, uma ligação com a memória discursiva. Isso mobiliza a problemática das oposições na literatura, e, portanto, os discursos literários dominantes na América Latina nos séculos XIX e XX.

Nesse processo, as FDs constituídas pela memória da crítica romântica são retomadas e reformuladas na leitura de Ludmer, que as reorganiza sob outra forma de exposição – “en sincro”. Com efeito, a leitura “en sincro” dissolve as fronteiras e assim desestabiliza identidades preestabelecidas, como aquela que concebia a literatura como representante da identidade nacional. Nessa perspectiva, esse modo de leitura constitui uma “reformulação-deslocamento” da noção de literatura clássica, do romance histórico, não como um apagamento ou fim dessas formas, mas como uma incorporação – fusión – da tradição na (re)leitura do presente.

SD3: La idea y la experiencia de una realidad cotidiana que absorbe todos los realismos del pasado cambia la noción de ficción de los clásicos latinoamericanos de los siglos XIX y XX [...] En la realidad de alguna **isla urbana** latinoamericana, muchas escrituras de hoy dramatizan cierta situación de la literatura: el proceso del cierre de la literatura autónoma, abierta por Kant y la modernidad [...] La situación de perda de la autonomía de la literatura (o de ‘lo literario’) es la del fin de las esferas o del pensamiento de las esferas [...] hoy se desdibujan los campos relativamente autónomos [...] de lo político, lo económico, lo cultural. La realidadficción de la imaginación pública las contiene y las **fusiona**. (LUDMER, 2010a, p. 152-3, grifo nosso).

Como já se marcava nas SDs 1 e 2, na SD3, os sentidos de território constituem-se em relação à memória discursiva, ao já dito, que remete à modernidade no século XIX. Nessa ordem, a leitura de Ludmer incide no/sobre “el proceso del cierre de la literatura autónoma, abierta por Kant y la modernidade”. O posicionamento desse dizer filia-se a uma região do interdiscurso em que se constituem sentidos sobre “[...] la situación de perda de la autonomía de la literatura (o de ‘lo literario’), como o fin de las esferas o de lo pensamiento de las esferas.” Ao constituir-se no confronto com as FDs da modernidade burguesa, a SD3 também

articula uma memória benjaminiana. No funcionamento discursivo do texto de Ludmer, identificamos essa memória atualizada no discurso sobre a cidade, a globalização e o capitalismo como transformações espaço-temporais constitutivas da noção de “posautonomia”, que se aproxima do conceito de “pós-modernidade” trabalhado por Benjamin.

Mobilizamos uma passagem da conferência *O autor como produtor* (1934), pronunciada em Paris, a um público de operários, para pensar o funcionamento da memória discursiva. Nesse texto, Benjamin traz a problemática de um processo similar, o da fusão das formas literárias. À luz moderna das divisões entre produtor e consumidor, Benjamin (2012, p. 129-46) propõe o fim da autonomia do autor, contrapondo o escritor operante ou progressista ao escritor burguês ou informante. O fim dessa autonomia é uma crítica à imagem do “intelectual puro”, o escritor burguês, cuja missão é essencialmente relatar, sem de fato assumir uma posição no processo produtivo. Benjamin chama a atenção para a função do autor de refletir sobre sua posição nas relações de produção – o escritor progressista – elegendo como modelos dessa conduta o escritor Tretiakov (embora faça algumas ressalvas) e o teatro épico de Brecht. Nesse caso, o autor como produtor possui as tarefas de orientar outros produtores e situá-los na luta de classes; sua produção tem, portanto, uma função organizadora, como refuncionalizar o romance ou a poesia.

Ao propor a tese do autor como produtor, Benjamin (2012, p. 133-134) recorre à imprensa, sobretudo a soviética, para discutir a existência em sua época de “[...] um grande processo de fusão de formas literárias, no qual muitas oposições em que estamos habituados a pensar poderiam perder sua força combativa.” O papel da imprensa nesse “violento processo de fusão” ultrapassa o campo literário das categorias e gêneros bipolarizados, como escritor e ensaísta; ficção e crítica, e “submete à revisão a distinção entre autor e leitor”. Desse modo, a leitura de Benjamin retoma o papel da imprensa soviética na superação de barreiras de competência, que representam a base organizacional da imprensa burguesa, e da posição do intelectual no processo produtivo, sobretudo, para modificá-lo. Benjamin (2012, p. 140) situa a fotografia, a música e outros elementos que seu tempo ainda não conhecia (como a internet) incorporados à “massa líquida incandescente” das novas formas no processo de fusão.

Num processo similar de “refuncionalização” da crítica, Ludmer engendra um modo de reorganização do mundo e das imagens, “en sincro”, em relação à forma

como se agrupavam, dividiam, opunham, e também a forma pela como eram usadas – traçando uma reorganização das fronteiras. E umas das formas que se destacam nesse processo hoje é a internet, como abordamos na seção anterior. Em ocasião à participação num simpósio sobre o tema crítica e *web*, segundo colunista da *Folha de S. Paulo*, Josélia Aguiar (2011), Ludmer propõe a relação focada pelo tema como um fortalecimento da atividade crítica literária, possível pelo movimento de saída de si mesma, não somente pela abertura de fronteiras dessa atividade a outros espaços (*blogs*, programas de televisão, rádio), mas também pela possibilidade (ou necessidade) de se discutir não só literatura, mas questões políticas e históricas.

Retomamos a SD3 para refletir sobre a fusión dos territórios urbano e rural e, nessa correlação, das respectivas literaturas características desses espaços, no interior daquilo que a crítica designa pela noção territorial de “*isla urbana*”. Ao traçarmos a historicidade dessa noção, que se relaciona com o sentido da leitura como fusión, mobilizamos novamente uma relação discursiva com a memória das passagens e exposições universais, inscrita no texto de Benjamin.

Como apresenta Benjamin (1985, p. 33), dentro das passagens havia os panoramas, que eram grandes painéis com imagens que retratavam mimeticamente paisagens naturais e cativavam os olhares daqueles que passavam pelas galerias. Segundo o autor, os panoramas aliavam técnica e arte na imitação perfeita da natureza: “[...] procurava-se reproduzir a alternância das horas do dia na paisagem, o surgimento da lua, o fragor das cascatas.” Nesse trabalho de reproduzir “alterações enganosamente similares”, para o autor, os *panoramas* prenunciavam o cinema mudo e o sonoro. Com efeito, esses painéis, construídos mediante o empenho do trabalho dos artistas aliado à técnica, produziam nos passantes das galerias a sensação de uma espécie de fusão entre cidade e campo.

Numa articulação discursiva, compreendemos um efeito similar no interior da “*isla urbana*”, que vai além da incorporação do rural ao urbano e funde o humano ao animal:

SD4: En el interior de la isla ya no se oponen urbano y rural, humano y animal; el régimen borra esas diferencias porque los mezcla y los superpone y fusiona (LUDMER, 2010a, p. 132). También borra las diferencias sociales e iguala a sus habitantes porque los une por [...] un fondo ‘natural’ [...] Es por esto que la topología de la isla necesita de un subsuelo o un nivel bajo: un sótano, una ciénega, o el subsuelo marino [...] un lugar dominante en el régimen porque exhibe el mecanismo de la desdiferenciación: borra las divisiones sociales y también, casi, borra la diferencia entre humanos y animales. Es lo que conecta y une y aparece como fundamento de la sociedad naturalizada de la isla. (LUDMER, 2010a, p. 132-133).

A “isla urbana” define-se como um território limitado, com indivíduos e leis próprias, porém, está aberto a quem quiser entrar. Nesse território e regime de sentido, que pode ser um salão, uma casa, uma vila, as identidades constituem-se pluralmente e tomam a forma de uma coletividade anônima (loucos, prostitutas, doentes, imigrantes). A “isla” e a “ciudad” relacionam-se, desse modo, “en fusión”, são territórios que se confrontam, o limite de um atravessa o território do outro, mas ambos se constituem numa relação de interpenetração.

A partir disso, a cidade não é homogênea, e sim formada por “islas”, que, embora tenham seus limites e regras, ainda pertencem à cidade. Numa relação aproximada com as leituras de Benjamin, remontamos ao século XIX, lá as exposições universais davam forma à cidade de Paris, enquanto ela incorporava esses mesmos espaços em sua urbanidade. Assim, se a exposição universal e a isla urbana estão dentro da cidade, podemos pensar um funcionamento similar, porque ambas absorvem traços do urbano, constroem universos particulares, porém, como espaços públicos, onde circulam pessoas, anonimamente, de modo passageiros e anônimo, como os transeuntes nas passagens de Paris, ou “la isla urbana de Okupas”⁹¹ em Buenos Aires.

Se a isla urbana é um regime de sentido que incorpora o global e o nacional ao mesmo tempo, para Ludmer, o global está encarnado nas cidades latino-americanas no setor econômico, social e climático, em que as divisões encontram-se naturalizadas. O regime de isla urbana funciona assim como “una máquina naturalizadora” dessas divisões e oposições, igualando-as numa relação “en sincro”. Esse modelo aparece em *Angosta*⁹², uma cidade colombiana imaginária em que se retorna o sentido utópico, conforme apresenta-se “[...] puesta en futuropresente: una realidadficción construida para mostrar el mecanismo urbano de la división social.”

⁹¹ Okupas refere-se a uma série televisiva, exibida pelo canal público argentino, em 2000. A série retrata um grupo de pessoas marginalizados socialmente que ocupam, ou tomam posse indevida, de uma velha casa central em Buenos Aires. Segundo Pablo Lanza e Carolina Soria (2012), “[...] los “okupas” se caracterizaron, justamente, por ocupar territorios abandonados estableciendo viviendas colectivas”. Ludmer (2010a, p. 131) propõe “la casa vieja de Okupas” como um território da isla urba, como uma “realidadficción”, “[...] donde los habitantes [...] se definen en plural, [...] un grupo genérico [...] Están afuera y adentro al mismo tiempo: afuera de la sociedade, en la isla, y a la vez adentro de la ciudad.”

⁹² Cidade fictícia do romance de mesmo nome, *Angosta: cidade do futuro*, escrita pelo autor colombiano Héctor Abad, publicada em 2004 na Colômbia. No Brasil, a obra foi publicada e traduzida pela Companhia das Letras.

(LUDMER, 2010a, p. 129). Esse território urbano imaginário absorve – “en sincro” – o primeiro, segundo e terceiro mundo da globalização.

SD5: Su principio es la división en tres zonas o sectores sociales, económicos y climáticos a la vez. Y también en tres mundos literarios, porque el más bajo se llama Infierno [...] el otro es la Terra Templada o Media [...] y el más alto o zona fría es el Paraíso: para entrar se requiere visa. (LUDMER, 2010a, p. 129).

O urbano incorpora-se ao interior da ilha do mesmo modo que a metrópole parisiense se incorporava às galerias no século XIX, e o global às exposições universais. Tanto essas exposições como suas precursoras, as arcadas parisienses, assim como a isla urbana, estão dentro da cidade. Podemos aproximar o funcionamento das exposições parisienses ao regime de isla urbana, conforme constituem territórios históricos e literários interiores à cidade, que possuem regras próprias de convivência, constituindo espaços privados, mas ao mesmo tempo coletivos, que permitem a entrada e a saída de sujeitos. O universal ou global está incorporado nas zonas da isla urbana, mas também nos andares das galerias parisienses.

Segundo Buck-Morss (2002, p. 154), o material das *Passagens* está impregnado de fusões do novo com o velho, como na releitura da moda que absorve o passado. Identificamos um efeito similar na discursividade do texto de Ludmer, especificamente na constituição da imagem da isla urbana, que se define como um território onde se fundem formas literárias, como se funde a literatura rural à urbana, e as formas nacionais às globais. Outro modo de fusão na isla é o da realidade histórica à realidade das ficções. Como um instrumento para ler as narrativas do ano 2000, a isla urbana engendra uma leitura en fusión, que se dá como uma das combinações da leitura “en sincro”.

Passamos, agora, a compreender outro modo de combinação: a leitura como “sobreposición” ou “superposición”.

4.3 SOBREPOSICIÓN OU SUPERPOSICIÓN

A leitura como “sobreposición” ou “superposición” é também um deslize da metáfora “en sincro”; portanto, mobiliza a questão temporal e também espacial, já

que um dos sentidos mais recorrentes de “sobreponer”⁹³ ou “superponer” é “poner (una cosa) en cima de otra”. Nessa ordem, na SDR4, entendemos que a leitura em “sobreposición” é ler o modo como a memória está no presente e como o presente é saturado de memória.

SDR4: Lo que ocurre es que nuestra época exhibe por todos lados la forma memoria como forma del presente. El presente del paseo no es solamente el flujo (la camaninata, el movimiento) y la detención en el acorde aquí-ahora-entonces del pasado. A medida que avanza el paseo y el transcurso hay un tercer paso (una tercera dimensión), que es la superposición temporal. (LUDMER, 2010a, p. 114).

A memória representa “el acorde aquí-ahora-entonces del pasado”, criando assim uma terceira dimensão: “superposición temporal”. A sequência que liga três sentidos temporais do presente, aquí-ahora-entonces, ao passado ganha a forma de uma metáfora musical, a imagem do acorde. Os sentidos constitutivos dessa imagem indicam um modo de sincronia e assim propõem uma ligação com a metáfora “en sincro”. Abordamos, aqui, o estudo de José D’Assunção Barros⁹⁴ (2013, p. 9-10), que define o acorde como

[...] uma combinação de sons, mas também uma combinação de relações de sons que se integram reciprocamente [...] um som formado por vários sons que soam simultaneamente, uns interferindo nos outros e todos terminando por produzir uma coisa nova.

Como uma combinação de temporalidades simultâneas, presente (“aquí-ahora-entonces”) e passado se sobrepõem ou se interpenetram, formando uma coisa nova, que não é somente passado ou presente, mas uma dimensão ambivalente que incorpora essas divisões temporais e as reorganiza numa exposição, criando uma espécie de montagem de temporalidades. Do mesmo modo que o acorde só existe quando dois ou mais sons são tocados simultaneamente, essa outra dimensão temporal somente é percebida numa leitura “en sincro”.

A SDR4 é parte de um desdobramento reflexivo da experiência temporal vivenciada por Ludmer no passeio com o escritor Hector Libertella (HL), pela cidade de Buenos Aires. O ensaio recebe o nome de *La ciudad como memoria* e aparece

⁹³ SOBREPONER. In: Real Academia Española. Diccionario práctico del estudiante. Barcelona: Santillana, 2007.

⁹⁴ O autor analisa a metáfora musical “acorde teórico” para a discussão da complexidade das identidades teóricas de historiadores e filósofos da História.

em *Aquí América latina (...)* após o registro do passeio narrado pela voz do outro, isto é, do ponto de vista de HL. O gesto de dar voz ao outro vem acompanhado de uma dedicatória logo abaixo do registro, em 30 de mayo de 2000, que diz “*In memoriam*”, como homenagem ao escritor falecido em 2006. O registro do passeio por HL relata uma espécie de “fantasma da ciudad”, uma sensação de “densidad urbana”, que constitui um passeio cheio de lembranças e sobreposições do passado no presente. Ao encerrar seu relato, o narrador diz que “[...] el tiempo procede de otra manera [...] en nuestra caminata tal vez lo que solo avanza es el instante, como una punta de plumín que va trazando el nuevo mapa [...]”, e pergunta ao leitor (virtual): “¿No te parece? Al fin y al cabo, ¿de qué Buenos Aires estuvimos hablando si no de esta?” (LUDMER, 2010a, p. 113).

Segundo Canclini (1999, p. 151), o passeio é uma operação de consumo simbólico que integra os fragmentos da metrópole moderna. O relato, assim, assume um papel de “eixo organizador” da cidade. Canclini cita o exemplo da megacidade do México, que já não pode ser narrada como no fim do século XIX e início do século XX, quando o passeio e seu registro em crônicas jornalísticas funcionava como uma representação da cidade, da incipiente modernidade urbana. A partir de uma relação entre passeio e consumo, o autor retoma a imagem benjaminiana do *flaneur*, indivíduo que caminha pela cidade, como um modo de vê-la e experimentá-la.

Podemos aproximar essa imagem benjaminiana à experiência de Ludmer no passeio por Buenos Aires, onde a crítica tem a experiência de presenciar uma justaposição de temporalidades. Como no passeio, há uma saturação de temporalidades que se entrecruzam no relato da crítica, sobretudo no registro de sensações privadas e públicas da “realidad cotidiana”. Essas temporalidades superpostas vão além dos registros no *Diario sabático* e penetram na segunda parte da obra, incorporadas à discursividade dos ensaios críticos. No *Diario*, a crítica descreve o efeito de *déjà-vu*, quando acontece uma estranha familiaridade em relação a algo que se vive pela primeira vez, além da experiência de um “corte temporal” produzido pelas modernizações forçadas do capitalismo, que constituem uma sobreposição de tempos no território latino-americano. Nessa ordem, diferentes temporalidades convivem, cada uma constituída por uma velocidade ou densidade. Dessa forma, a formulação de sentidos no texto de Ludmer é interpelada por temporalidades aceleradas, como as do neoliberalismo, que designam um tempo

eterno, progressista e sem retorno; mas, também, e simultaneamente, por temporalidades que “coagulam” o movimento temporal, tornando-o mais lento, ocioso, deslocado e cíclico, como o tempo da leitura das ficções nocturnas e o da escrita no *Diario sabático*.

SD1: Qué otra cosa hacer para pensar el tiempo sabático que explorar el tiempo del 2000 en Buenos Aires. Tratar de registrar en presente la travesía del futuro hacia el pasado; seguir los signos del tiempo en los relatos de lo cotidiano y en la repetición de lo empírico. Ver las tensiones entre secuencia y serie, ritmo y medida, extensión y simultaneidad. Matar el tiempo. (LUDMER, 2010a, p. 35).

Na SD1, Ludmer retoma a “repetición de lo empírico”, relacionada à experiência temporal moderna do tédio. Buck-Morss (2002, p. 139) aborda o tema do tédio na leitura de Benjamin sobre a modernidade. Segundo a autora, o tédio ganha a forma do “tempo infernal repetitivo – eterna espera”, sensação de enfado, na experiência moderna. Nas diferentes formas do tédio, a ideia de “matar” o tempo pode ligar-se ao “jogo de azar”, segundo a autora, uma forma de liberar a pessoa dessa espera, pois torna “atractiva a finalidade do destino”, presente no desfecho do jogo, ao contrário da “espera infinita” de algo que nem ao menos se sabe. Na formulação “Matar el tiempo”, lida na SD1, Ludmer propõe escrever como uma forma de cercar o tempo do ano 2000, sua repetição, e assim a escrita vem ganhando o lugar do jogo, como um modo de dominar o tempo. Desse modo, as experiências narradas no *Diario sabático* articulam-se com a experiência da modernidade explorada por Benjamin. Isso retorna sob a forma da experiência temporal do tédio, sendo convertida no gesto de escrita do diário.

SD2: A veces, en el 2000, me atacaba el aburrimiento. Es un agujero o un pozo de tiempo que altera el mundo, como en algunos estados semejantes del sueño. Parece sin fin y no distingue pasado, presente y futuro. El aburrimiento es una experiencia subjetiva del tiempo típicamente moderna [...] puede ser una intriga capitalista o el efecto inevitable de los avances tecnológicos [...] El aburrimiento se torna como la forma negativa del deseo. Asegura a su víctima la incapacidad de desear o de realizar el deseo; esa sería la forma atroz del aburrimiento. Hoy algunas alternativas al aburrimiento, además de especular y escribir, son la transgresión y el delito. Pero si no hay transgresión ni siquiera en el satanismo, o si la esfera da transgresión se amplía hasta cubrirlo todo y perderse (no solamente abarca el adulterio y la cocaína sino también los cigarrillos, el café y el chocolate...) solo queda matar como única alternativa. (LUDMER, 2010a, p. 38-39).

No passeio com HL, a crítica propõe a memória como “un instrumento presentista”. Nessa reflexão, relembremos Benjamin em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, ao reformular a noção de memória involuntária lida na obra de Proust.

Para Benjamin (1989, p. 107), “[...] onde há experiência no sentido estrito do termo, entra em conjunção, na memória certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo.”

Desse ponto de vista, para Ludmer, a memória da cidade não é uma memória sob o domínio da sensibilidade, a memória subjetiva proustiana, e sim uma “experiência pública compartilhada”. Ao redenominá-la uma memória “intimopública”, o dizer desse sujeito afasta-se da noção de memória em Proust e estreita o laço discursivo com a leitura proustiana, de Benjamin. Nessa aproximação, a memória urbana é proposta como uma experiência pública compartilhada, na qual a história se faz (no) presente. Nessa perspectiva, há um efeito de já dito na constituição da noção de memória na leitura de Ludmer, uma vez que se resgata a relação benjaminiana entre passado e presente como formas que se interpenetram. Contudo, os sentidos sobre a memória mobilizados por Ludmer atualizam-se no gesto de uma redenominação – “experiencia intimopública” – constituída numa relação (leitura) da crítica com certas filiações discursivas e históricas, que pode ser ilustrada pela seguinte sequência representativa: “Ludmer-Benjamin-Proust-Bergson”.

Na SD2, Ludmer, em seu diário, cede o fio do relato a seu interlocutor, que ganha assume o ponto de vista da narrativa. Os dois “recordam” na moderna e tecnológica metrópole argentina a presença viva e latente de um passado. A experiência desse passado relaciona-se àquela proposta por Benjamin, na qual o passado pessoal e público determina o presente. Nessa relação, a crítica lê o presente como “[...] la forma del recuerdo y la sensación de haberlo vivido: es la memoria de la ciudad, la memoria literaria, la memoria autobiográfica común y la memoria de la amistad.” (LUDMER, 2010a, p. 114). Contudo, como propõe Virno (2007, p. 41), essa sensação é “precisamente” falsa, pois é a potência que toma a “semblanza” da repetição do passado.

Ludmer propõe a “pura memoria” como um instrumento da “imaginación pública”, também denominada “fábrica de realidad”. Nesse sentido, o passeio com HL e o desdobramento reflexivo que ele engendra funcionam pela memória. Benjamin propõe uma releitura da memória involuntária proustiana como uma transformação da “memória pura” de Bergson. Na concepção bergsoniana, a memória pura, na qual se alojam as lembranças puras, é contínua a ponto de se inserir no hábito motor. Seria uma memória mobilizada pela consciência, que

acessaria determinadas lembranças para materializá-las em contato com a percepção presente (BERGSON, 1999, p. 183 e 278).

Bergson apresenta a matéria no início de seu livro como “um conjunto de imagens” e define esta última como “uma existência situada no meio caminho entre coisa e representação”, que pode ser vista pelo olhar do senso comum, propondo ao leitor que esqueça por ora as dissociações dadas à noção de matéria pelo idealismo e pelo realismo (BERGSON, 1999, p. 2-3). A partir disso, o autor propõe o corpo como uma imagem central que afeta e, ao mesmo tempo, é afetada por imagens exteriores, recebendo e restituindo movimento.

Na visão de Bergson, diferenciam-se dois planos, o da ação e o do sonho. No primeiro estão os hábitos motores, associações praticadas ou vividas em que se fundem semelhança e contiguidade, isto é, quando certas ações se repetem e produzem respostas automáticas em nosso corpo. No segundo, Bergson (2004, p. 101) o descreve como a junção entre a lembrança e a sensação, buscando na memória determinar a relação entre espírito e matéria.

Na verdade, a percepção ‘pura’, ou seja, instantânea, é apenas um ideal, um limite. Toda percepção ocupa uma certa espessura de duração, prolonga o passado no presente, e participa por isso da memória. Ao tomarmos então a percepção em sua forma concreta, como uma síntese da lembrança pura e da percepção pura, isto é, do espírito e da matéria, encerrávamos em seus limites mais estreitos o problema da união da alma com o corpo. (BERGSON, 1999, p. 285).

Nessa relação, uma percepção pura absorvida no presente, como uma percepção imediata não afetada pela memória é proposta como inviável por Bergson (1999, p. 73). Para o autor, no plano das percepções puras já existe um trabalho da memória, no entanto de uma memória consciente voltada à utilidade.

Portanto, a leitura “en sincro” não mobiliza a experiência como duração, na perspectiva bergsoniana, vivida e restrita ao campo das ações. Aproxima-se, por outro lado, da noção de experiência proposta por Benjamin (1989, p. 105), como uma matéria da tradição inscrita na vida privada e coletiva, formada por dados inconscientes que afloram à memória, e não por dados fixados, onde o passado ganha a forma de hábitos motores contraídos na ação.

Para pensar essa experiência moderna na obra Baudelaire, Benjamin retoma a questão da memória em Proust. Segundo Benjamin, a memória involuntária é uma transformação da memória pura bergsoniana, que não é sujeita ao intelecto ou aos

“apelos da atenção” e transmitida aos hábitos repetitivos do corpo, mas determinada pela sensibilidade num processo inconsciente e dependente do acaso. Na releitura de Benjamin, a memória proustiana é afetada pelo acaso, o que significa que ela pode ou não acontecer. Essa memória⁹⁵ é frequentemente mobilizada por um objeto material qualquer e restrita à experiência individual, como a madeleine (“espécie de bolo pequeno”⁹⁶), que o personagem de Proust (ele mesmo) come. Determinada pelo acaso, pode-se ou não encontrar a “madeleine” e com ela recordar-se o “sabor” da infância, como analisa Benjamin no último volume da obra de Proust.

Em contrapartida, a memória voluntária, de acordo com a teoria de Bergson, armazena o passado por uma “necessidade natural”. Por essa memória, reconhece-se uma percepção já experimentada. Trata-se de uma memória voltada para a ação assentada no presente e que considera apenas o futuro, visto que só retém do passado seu “efeito útil” (BERGSON, 1999, p. 89, 2004, p. 100). Essa memória é acionada (memória para a ação) também no estado de vigília do sono, quando as lembranças admitidas se ligam à ocupação e situação presente.

No gesto de Ludmer, o enigmático inscreve-se no próprio movimento da caminhada, que também “mobiliza” outros tempos, e é revivido em seu dizer: “[...] busco el secreto del tiempo otro en el paseo con HL y me parece que es una pura experiencia del tiempo en presente.” Assim, propõe-se a ideia de um fluxo temporal, não só concreto presentificado no ritmo dos passos, mas um fluxo histórico, da própria memória, do passado inscrito, como sobreposição ou fusão, no presente. Para a crítica, a caminhada engendra uma dinâmica dupla, movimento e parada, dois modos entrecruzados. O movimento assimila o tempo como “um impulso práctico orientado al futuro”, “forma-percepção” (VIRNO, 2003, p. 20-1), enquanto a parada impõe a memória, “forma-recuerdo”, como a “forma-pasado”, ao movimento – o “presente en curso” (p. 35).

⁹⁵ Valdir Prigol (2008) também analisa a “memória involuntária”, na ótica benjaminiana, na crônica de Nelson Rodrigues. Para Prigol, há na crônica de Rodrigues um “Tempo oportuno”⁹⁵, no qual “o passado se insinua através de gestos, sensações e objetos”. Na crônica *O leque foi um momento*, como nos volumes de Proust, o personagem é o próprio Nelson que num programa de auditório revive sua infância pelo “cheiro” da plateia; onde também recorda outras narrativas dos tempos de menino ao ver um “leque” na mão de uma senhora; o movimento desse mesmo leque “mobiliza” a imagem de Ana Karenina, personagem feminina e nome do livro de Tolstói. O leque “como um objeto enigmático” no tempo e no espaço mostra “o caráter enigmático da vida e da literatura”, segundo Prigol (2008).

⁹⁶ Segundo Benjamin (1989, p. 106).

CONSIDERAÇÕES

Este estudo, que teve como norte a pergunta “o que é ler ‘en sincro’?”, traçou um caminho, mais ou menos, como aquele passeio feito por Ludmer e seu amigo, o escritor Hector Libertella, pelas ruas de Buenos Aires, registrado no *Diario sabático*. No passeio, entre movimento e parada, o fluxo da caminhada (o tempo presente) e a parada diante de algum ponto da cidade (o tempo passado), irrompe uma terceira dimensão, onde passado e presente parecem então coexistir.

Nosso estudo seguiu um curso semelhante, uma vez que entre a escrita do texto da dissertação, como movimento, e outras leituras e reflexões, como parada, pode haver também uma terceira dimensão, a da *relação* que surge dali, talvez dos instantes de “levantar a cabeça”⁹⁷, em que nos lançamos a confrontar o “já dito”, os sentidos já constituídos na leitura da metáfora “en sincro”.

No capítulo 1, nossa meta foi propor uma reflexão sobre metáfora e sentido, para isso buscamos uma articulação entre as ideias de Pêcheux e as reflexões de outros pós-estruturalistas, leitores de Nietzsche, para lermos a metáfora “en sincro”. Apresentamos a metáfora “en sincro” como uma “perturbação”, abrindo um lugar de “falha” e “exposição ao equívoco da língua”, na discursividade de *Aquí América latina: Una especulación*. Na leitura da metáfora, na qual um sentido pode transformar-se em outro, “deparamo-nos” com o “real” – “pontos de impossível” – quando o sentido escapa a proposições lógicas (PÊCHEUX, 2008, p. 29, 32).

O segundo e o terceiro capítulos foram destinados à “reconstrução das condições de aparecimento” da metáfora. No segundo, abordamos o estudo das condições que se referem ao “aqui e agora” (ORLANDI, 2012) da constituição da metáfora, ou seja, a conjuntura sócio-histórica de seu aparecimento, o ano 2000, o retorno de Ludmer a Buenos Aires e a escrita de um diário de leituras, o *Diario sabático*. Essas condições incorporam a questão da sincronia, tanto na escritura do diário, como na leitura das ficções, dos jornais, nas conversas, nos passeios, enfim, nos meios de “fabricação” de sentido. No entanto, não é possível trazer essas dimensões “estritas” do aparecimento sem ao mesmo tempo lançar nosso olhar para

⁹⁷ Nos referimos à pergunta de Roland Barthes (2004, p. 26), em “Escrever a leitura” (*O rumor da língua*): “[...] nunca lhe aconteceu ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu *ler levantando a cabeça*?”

sua memória, aquilo que “fala antes” e “independentemente”, como define Pêcheux (2009, p. 149).

Por isso, investigamos traços de uma memória discursiva, ligada aos estudos comparados e mais especificamente aos estudos culturais latino-americanos, e nesse trajeto, mobilizamos a historicidade da noção de sincronia, que pode ser lida na linguística de Saussure, em seguida retomada no trabalho de Jakobson (Poética sincrônica) e mais tarde por Haroldo de Campos, nos estudos literários. Dessa forma, acreditamos que todos os sentidos produzidos nessas condições, por esses autores, por esses campos de saber, de um modo ou outro, significam pelo “esquecimento”, no trabalho do interdiscurso, sendo reinscritos na constituição da metáfora no texto de Ludmer.

Quando propomos uma reinscrição desses sentidos não significa uma “repetição” do mesmo, pois a metáfora “en sincro”, de certo modo, reformula a leitura ou *relação*, no sentido de Link, do leitor com o texto e, dessa forma, a prática da crítica literária. Se toda vez que se modificam os modos de ler, a crítica é mobilizada, diante disso, é preciso uma reorganização dos modos de leitura da crítica. Nesse sentido, ao propor o rompimento de fronteiras e autonomias, o texto de Ludmer nos apresenta um outro modo de crítica, “en sincro”.

O terceiro capítulo, nesse aspecto, destinou-se a apresentar esse deslizamento constitutivo da metáfora “en sincro”, por meio da leitura de seus deslizamentos metafóricos. Entendemos que esses deslizamentos podem funcionar como modos de especulação da leitura crítica de Josefina Ludmer. Ou ainda como modos de especulação da leitura “en sincro”. Esta pode ser organizada numa “exposición universal”, pensando a relação de textos, autores, tempos e discursos exibidos num mesmo espaço e de modo simultâneo.

Desfazendo-se, nesse sentido, divisões temporais, marcadas por “períodos” literários, teóricos, críticos, ou históricos, liga-se a isso a leitura constituída por uma “sobreposición” ou “superposición” de temporalidades. Aqui, afeta-se o modo de relação do leitor com o passado, que não é mais entendido de modo estagnado ou sempre evolutivo, mas como uma presença constante nas leituras do presente. A forma como Ludmer trabalha a sensação de déjà-vu em relação às temporalidades do ano 2000 coloca em cena esse modo de especulação.

Por fim, a leitura como “fusión” propõe o rompimento de fronteiras não só literárias. Por esse modo de especular, Ludmer diz que toda realidade é sempre

uma “fabricação” de algum meio de produzir sentido, como a leitura de um texto, ou nossa sensação durante uma caminhada pela cidade. Dentro da literatura, a “fusión” rompe com a ideia de uma autonomia literária (“literaturas posautónomas”), mostrando ser cada vez mais difícil separar o que é literário daquilo que não é, como também indicando a fusão de formas literárias, como literatura urbana e literatura rural.

Compreendemos neste estudo que a metáfora “en sincro” e seus modos de especulação propõem: a) uma leitura do texto; b) uma leitura do leitor; e c) uma leitura da crítica (literária).

A leitura “en sincro” dispõe os textos numa relação de simultaneidade, sem distinções de ordem cronológica ou outro tipo qualquer, e desse modo sem hierarquias. Nesse sentido, um texto não é melhor que outro, ou mais literário. O *Diário sabático* pode ser entendido como uma forma de leitura “en sincro”, em que vários aspectos são lidos simultaneamente, e onde não é possível determinar se se trata de uma leitura íntima, ou pública, crítica, teórica ou ficcional, pois tudo isso é “desdiferenciado” na leitura de Ludmer.

Esse modo de leitura apaga diferenças e subordinações espaciais e temporais, como “longe” e “aqui”, “passado” e “futuro”. A leitura se constitui por combinações e fusões múltiplas assim como a própria cidade latino-americana. Por isso mesmo o diário é forma para especular: até que ponto o que se lê nele é real ou ficcional? O que Ludmer faz é exatamente apagar essa fronteira, de modo semelhante ao modo como lê as ficções noturnas do ano 2000. Para Ludmer (2010a), essas ficções não admitem leituras literárias, conforme apagam a fronteira entre realidade e ficção, e mesmo entre literatura e não literatura, colocando-se numa posição ambivalente, dentro e fora da literatura (“adentroafuera”).

O leitor “en sincro”, desse modo, não é um especialista, como o crítico literário, pois não pertence a um campo “autônomo”, mas um leitor que especula diferentes modos de “fabricação” de sentido. Se levarmos em conta o gesto de Ludmer, como um espelhamento desse modo de leitura, esse leitor é alguém que passeia pela cidade, encontra-se com amigos, lê livros, assiste televisão, escuta rádio, navega na internet, sem se preocupar em diferenciar esses aspectos, até porque eles quase sempre ocorrem concomitantemente.

Desse ponto de vista, as pessoas leem no ônibus enquanto se deslocam ao trabalho, caminham escutando as notícias do rádio, ou ouvindo música, leem um

texto na internet, ao mesmo tempo em que efetuam uma compra virtual num *site*, e assim a leitura acaba cada vez mais sincronizada com ações do dia a dia. Nesse sentido, se as tarefas do leitor são cada vez menos diferenciadas, ou isoladas umas das outras, a metáfora “en sincro” pode funcionar como uma leitura dessa relação do leitor com a vida.

Ao mesmo tempo, ao considerarmos a discursividade em que essa metáfora “aparece”, podemos dizer que ela não se destina a qualquer leitor, e sim ao leitor que se denomina “especializado”, condicionado a categorizar, a diferenciar textos e discursos. Para se entender uma leitura ou crítica “en sincro”, nesse sentido, é preciso entender modos de leitura anteriores, formas da crítica literária tradicional, para compreender o que “en sincro” coloca em jogo.

A crítica “en sincro” ultrapassa as fronteiras literárias e articula-se com outros discursos na leitura dos textos; desse modo, sendo proposta numa relação de igualdade com outras formas de saber. Numa leitura “en sincro”, portanto, não há mais uma separação entre um crítico e um leitor comum, nem uma leitura especificamente “crítica”. Parece ser esse modo de crítica que Ludmer propõe “Aquí”, na América Latina. Esse entendimento da crítica se espelha no modo como Ludmer entende a relação da crítica latino-americana com outros modelos críticos.

Partindo dessa reflexão, a crítica de Ludmer (2010a, p. 133) constitui-se pela “criação” de categorias ou instrumentos de especulação, “fabricadas” pelo “mecanismo de la desdiferenciación”, pelo qual exibem traços de contaminação por outras categorías, perdendo com isso sua autonomia e especificidade.

Nesse aspecto, o modo de leitura que leva em conta essa desdiferenciação constitui um “pensamento impuro” latino-americano, que é simultaneamente íntimo e público, concreto e abstrato, ficcional, teórico e crítico, e que serve, como propõe Ludmer, para especular. Entendemos que a escritura de Ludmer ao tentar romper com hierarquias, binarismos e qualquer tipo de fronteiras propõe outras formas de territorialização da crítica. Na perspectiva “en sincro”, podemos compreender a crítica em constante conexão com outros campos de saber, deixando de lado as fronteiras e barreiras simbólicas (ou teóricas) por meio de outros modos de (re)organização, como sobreposição, justaposição, ou ainda fusão.

Nesse sentido, podemos considerar que Ludmer apresenta outro modo de leitura para a crítica na América Latina (ou latina, como prefere Ludmer). Esse modo não leva a crítica latino-americana a querer estar num mesmo nível que a crítica

européia ou norte-americana, pensamento, aliás, criticado por Ludmer (2010b)⁹⁸, mas a questionar o que leva um modelo de crítica parecer melhor que um outro, ou mais específico, mais tradicional, mais literário, ou criticamente “puro”. O que está em jogo na crítica “en sincro”, portanto, pode ser precisamente a recusa da ideia de “nível”, ligada a classificações e hierarquias.

A partir do trajeto deste estudo, podemos compreender a metáfora “en sincro” e seus modos de especulação como uma leitura que “descondiciona”⁹⁹ o leitor, mas também a crítica literária. No entanto, a cada metáfora somos recondicionados a um certo modo de leitura, até que venha outra e nos descondicione, propondo outra relação com os textos.

Assim, “encerramos” esse trabalho com uma metáfora de Derrida (1995, p. 61), segundo a qual “[...] escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida.” Deixamos, logo, o trabalho aqui “caminhar” sozinho, e nos “retiramos” para outros desafios, outras leituras e talvez outras metáforas.

⁹⁸ Ler entrevista de Ludmer (2010b) a Silvina Frieri. Citamos o trecho do qual nos referimos, aqui nessas considerações, na abertura do capítulo 3 deste estudo.

⁹⁹ Escreve Santiago (1999, p. 28): “A eficácia da crítica não pode ser medida pela preguiça que ela inspira; pelo contrário, ela deve descondicionar o leitor, tornar impossível sua vida no interior da sociedade burguesa e de consumo.”

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Ideia do pensamento. In: _____. **Ideia da prosa**. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

AGUIAR, Josélia. A crítica e a web. Painele das Letras. **Folha de São Paulo**, 3 dez. 2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/12571-a-critica-e-a-web.shtml#_=_>. Acesso em: 20 jun. 2015.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado**. Tradução de Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. De O Capital à Filosofia de Marx. In: _____.; RANCIÈRE, Jacques; MACHEREY, Pierre. **Ler O Capital**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ALTMAN, Cristina. Sobre mitos e história: a visão retrospectiva de Saussure nos três Cursos de linguística geral. In: FIORIN, José Luiz; FLORES, Valdir do Nascimento; BARBISAN, Leci Borges (Org.). **Saussure: a invenção da linguística**. São Paulo: Contexto, 2013. p. 21-32.

ANTELO, Raúl. **Potências da imagem**. Chapecó: Argos, 2004.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. **Palavras incertas: as não-coincidências do dizer**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.

BARROS, José D'Assunção. A Imaginação Musical como um modelo possível para repensar a Teoria da História. **História e Cultura**, v. 2, n. 1, p. 4-26, 2013.

BARTHES, Roland. Escrever a leitura. In: _____. **O rumor da língua**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; v. 3).

_____. Imagens do pensamento. In: _____. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas; v. 2).

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história de cultura**. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas; v. 1).

_____. Paris, capital do século XIX. In: KOTHE, Flávio R. (Org.). **Walter Benjamin: sociologia**. São Paulo, Ática, 1985.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. O Sonho. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 27, n. 1, p. 93-109, 2004.
Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732004000100008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 12 set. 2015.

BERND, Zilá. Literatura comparada e literaturas periféricas. In: MARQUES, Reinaldo; BITTENCOURT, Gilda Neves (Org.). **Limiares críticos**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myrian Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar**: Walter Benjamin e o projeto das passagens. Belo Horizonte, MG: UFMG; Chapecó, SC: Argos, 2002.

CAMPOS, Augusto de. As antenas de Erza Pound. Prefácio. In: POUND, Erza. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, [1989 ou 1990].

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CANCLINI, Nestor Garcia. Narrar o multiculturalismo. In: _____. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

_____. O porvir do passado. In: _____. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa; tradução da introdução de Gênese Andrade. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do discurso político**: o discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos: EdUFSCar, 2009.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Tradução de Sandra Vasconcellos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

CUNHA, Eneida Leal. Literatura comparada e estudos culturais. In: FRANCO, Tania (Coord.). **Cultura, contextos e discursos**: Limiares Críticos no Comparatismo. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FLORES, Valdir do Nascimento. “Mostrar ao linguista o que ele faz”: as análises de Ferdinand de Saussure. In: FIORIN, José Luiz; FLORES, Valdir do Nascimento; BARBISAN, Leci Borges (Org.). **Saussure**: a invenção da linguística. São Paulo: Contexto, 2013.

FIORIN, José Luiz; FLORES, Valdir do Nascimento; BARBISAN, Leci Borges. Por que ainda ler Saussure? In: _____. **Saussure**: a invenção da linguística. São Paulo: Contexto, 2013.

GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. **A língua inatingível: o discurso na história da linguística**. Campinas, SP: RG, 2003.

_____; HAK, Tony (Org.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Tradução de Bethania S. Mariani... [et al.]. 4. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

HALL, Stuart. Globalização. In: _____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HAROCHE, Claudine; PÊCHEUX, Michel; HENRY, Paul. A Semântica e o Corte Saussuriano: língua, linguagem e discurso. Tradução de Roberto Leiser Baronas. **Linguagens**. São Carlos: UFSCar, 3. ed., out./nov. 2008. Disponível em: <http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao03/traducao_hph.php>. Acesso em: 11 dez. 2015.

HENRY, Paul. Os fundamentos teóricos da “análise automática do discurso” de Michel Pêcheux (1969). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Org.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Tradução de Bethania S. Mariani... [et al.]. 4. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

HOISEL, Evelina. As disseminações dos limiares nos discursos da contemporaneidade. In: FRANCO, Tania (Coord.). **Cultura, contextos e discursos: Limiares Críticos no Comparatismo**. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

INDURSKY, Freda. Da heterogeneidade do discurso à heterogeneidade do texto e suas implicações no processo da leitura. In: ERNST-PEREIRA, Aracy; FUNCK, Susana Bornéo (Org.). **A escrita e a leitura como práticas discursivas**. Pelotas, RS: Educat, 2001.

INSTITUTO ANTONIO HOUAISS. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Versão 3.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: _____. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

KRAUSS, Rosalind E. A escultura em campo ampliado [reedição]. **Revista Arte e Ensaios**, n. 17, 2012. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2015.

_____. **Caminhos da escultura moderna**. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LANZA, Pablo; SORIA, Carolina. Okupas: el realismo de cambio de siglo en la televisión argentina. **laFuga**, ago. 2012. Disponível em: <<http://www.lafuga.cl/okupas/569>>. Acesso em: 1 jan. 2016.

LINK, Daniel. **Como se lê e outras intervenções críticas**. Tradução de Jorge Wolff. Chapecó, SC: Argos, 2002.

LINS, Osman. **A Rainha dos Cárceres da Grécia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LUDMER, Josefina. **Aquí América Latina**: uma especulação. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

_____. **Aquí América latina**: Una especulación. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

_____. Argentina: el presente perpetuo. **Revista Hojas del Rojas**, [s.n.], oct. 2000. Entrevista de Guillermo Saavedra. Disponível em: <http://www.josefinaludmer.com/Josefina_Ludmer/entrevistas.html>. Acesso em: 16 nov. 2015.

_____. **El género gauchesco**: un tratado sobre la patria. Buenos Aires: Perfil, 2000.

_____. Encuesta a la crítica. **Espacio de crítica y construcción** (SEUBE), n. 8, dez. 1990. (Cuestionario). Disponível em: <http://www.josefinaludmer.com/Josefina_Ludmer/entrevistas.html>. Acesso em: 20 jul. 2015.

_____. Entrevista de Cristina Mucci. **Los siete locos**. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X2v8ODoXmsM>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

_____. **Entrevista de Silvina Frier**a. 2009a. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-16354-2009-12-14.html>>. Acesso em: 15 maio 2015.

_____. **Entrevista de Silvina Freira**. 2010b. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-19718-2010-10-25.html>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

_____. Josefina Ludmer: Los tonos antinacionales del presente. **Otra parte**: revista de letras y artes, n. 18, 2009b. Entrevista de Diego Peller. Disponível em: <<http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-18-primavera-2009/josefina-ludmer-los-tonos-antinacionales-del-presente>>. Acesso em: 20 maio 2015.

_____. Literaturas posautónomas. **Ciberletras**: Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, Julio 2007. Disponível em: <http://www.josefinaludmer.com/Josefina_Ludmer/articulos.html>. Acesso em: 10 mai. 2015.

_____. Lo que viene después. In: SEMINARIO-ENCUENTRO LITERATURA Y DESPUÉS. Reflexiones sobre el futuro de la literatura y después del libro, Sevilla, 2012. **Anales...** Sevilla, 17-19 de abr. 2012. Disponível em: <http://ayp.unia.es/dmdocuments/litydes_doc03.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2015.

_____. Temporalidades del presente. **Boletín/10**. Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria. Argentina, diciembre, 2002. Disponível em: <http://www.celarg.org/int/arch_publi/ludmer.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2015.

_____. Mini-entrevista com Josefina Ludmer. **Aeroplano editora**, ano 2, n. 26, ago. 2004. Entrevista de Flora Süssekind. Disponível em: <http://www.josefinaludmer.com/Josefina_Ludmer/mini_files/Aeroplano%202004.pdf>. Acesso em: 15 maio 2015.

_____. Un diálogo con Josefina Ludmer. **Ciberletras**: Revista de crítica literaria y de cultura – *Journal of literary criticism na culture*. 13 jul. 2005. Entrevista de Susana Haydu. Disponível em: <http://www.josefinaludmer.com/Josefina_Ludmer/dialogo_files/Ciberletras%202005.pdf>. Acesso em: 20 maio 2015.

LYTOARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Tradução de Ricardo Correa Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MACHADO, Alvaro Manuel; PEGEAUX, Daniel-Henri. **Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura**. Lisboa: Edições 70, 1988.

MARQUES, Reinaldo. Poesia e nacionalidade: a construção da diferença. In: CARVALHAL, Tania Franco (Coord.). **Cultura, contextos e discursos**: Limiares Críticos no Comparatismo. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Genealogia da moral**. São Paulo: Moraes, [s.d.].

_____. **O livro do filósofo**. Tradução de Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: História teoria e crítica. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2010.

ORLANDI, Eni P. **Discurso e leitura**. 9. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

_____. **Discurso e texto**. 3. ed. São Paulo: Pontes, 2008.

_____. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 5. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2007.

ORTIZ, Renato. Estudos Culturais. Estudos Culturais. **Tempo Social**, São Paulo, v. 16, 2004. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12419/14196>>. Acesso em: 26 out. 2015.

PALERMO, Zulma. Los estudios culturales bajo la lupa: la producción académica en A. Latina. In: CARVALHAL, Tania Franco (Coord.). **Cultura, contextos e discursos**: Limiares Críticos no Comparatismo. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução de Bethania S. Mariani... [et al.]. 4. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

_____; FUCHS, Catherine. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução de Bethania S. Mariani... [et al.]. 4. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

PÊCHEUX, Michel. Metáfora e interdiscurso. In: ORLANDI, Eni P. (Org.). **Análise de Discurso**: Michel Pêcheux. Textos escolhidos por Eni Puccinelli Orlandi. 3. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012.

_____. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. 5. ed. Tradução de Eni P. Orlandi. Campinas, SP: Pontes Editores, 2008.

_____. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre et al. **Papel da memória**. Tradução e introdução de José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

_____. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 4. ed. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi et al. Campinas, SP: Unicamp, 2009.

PEIXOTO, Mario; MELLO, Saulo Pereira de. Glossário. In: _____. Outono/**O jardim perficado**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

PETERS, Michael. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PETIT, Michèle. **Os jovens e a leitura**: uma nova perspectiva. Tradução de Celina Olga de Souza. São Paulo: 34, 2008.

PETRI, Verli. Reflexões acerca do funcionamento das noções de língua e de sujeito no dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul. **Línguas e Instrumentos linguísticos**. Campinas: RG, v. 23/24, p. 25-35, 2009.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, [1989 ou 1990].

PRIGOL, Valdir. O tempo oportuno. **Mundo das Letras**, 25 maio 2008. Disponível em: <<https://mundodasletras.wordpress.com/2008/05/25/o-tempo-oportuno/>>. Acesso em: 8 jul. 2015.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario práctico del estudiante**. Barcelona: Santillana, 2007.

REISZ, Susana. Encuesta. **Revista de crítica literaria y de cultura – Journal of Literary criticism and culture**. n. 2, jan. 2001. Disponível em:

<<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Encuesta.htm#Reisz>>. Acesso em: 22 jul. 2015.

RODRIGUES, Ada Natal. Saussure. In: SAUSSURE, Ferdinand et al. Textos selecionados. **Os Pensadores**. Tradução de Carlos Vogt [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção).

ROMERO, Luis Alberto. **História contemporânea da Argentina**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARLO, Beatriz. El tiempo y la memoria. In: _____. **Tiempo presente**: notas sobre el cambio de una cultura. 2. ed. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2010.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Charles Bally e Albert Sechehaye (Org.). Tradução de Antonio Chelini; José Paulo Paes e Isidoro Blikstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **Escritos de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2002.

SCHERER, Amanda Eloina; PETRI, Verli; MARTINS, Taís da Silva. Na Análise de Discurso, 'A paisagem é realmente acidentada', ou reflexões acerca de seu processo de disciplinarização no sul do Brasil. **Signo y Señá**: Revista del Instituto de Lingüística, v. 24, p. 21-34, 2013.

SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SILVEIRA, Eliane. O lugar do conceito de fala na produção de Saussure. In: FIORIN, José Luiz; FLORES, Valdir do Nascimento; BARBISAN, Leci Borges (Org.). **Saussure**: a invenção da linguística. São Paulo: Contexto, 2013.

SOBREPONER. In: Real Academia Española. Diccionario práctico del estudiante. Barcelona: Santillana, 2007.

SOUSA, Roberto Acízelo de. Estudos culturais: descrição de um conceito e crítica de sua prática. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 17, p. 63-70, 2005.

SOUZA, Eneida Maria de. **Tempos de pós-crítica**. Belo Horizonte: NAP_q/UFMG, 1994.

VIRNO, Paolo. **El recuerdo del presente**: ensayo sobre el tiempo histórico. 1. ed. Buenos Aires: Paidós, 2003.

ŽIŽEK, Slavoj. Como Marx inventou o sintoma? In: _____.; ADORNO, Theodor W. **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.