

Revista de Literatura, História  
e Memória



Seção: Pesquisa em Letras no contexto  
Latino-americano e Literatura, Ensino e  
Cultura

ISSN 1983-1498

VOL. 16 - Nº 28 - 2020

UNIOESTE / CASCAVEL - p. 306-321

TRANSGREDINDO O GÊNERO: DIALOGISMO E  
POLIFONIA NARRATIVA NO ROMANCE  
FRONTEIRIÇO CONTEMPORÂNEO

**Transgressing gender:** dialogism and narrative polyphony  
in contemporary border romance

Nayda Katherine Patino Wandurraga <sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo visa a entender o papel do dialogismo e da polifonia narrativa no romance fronteiro contemporâneo, entendidos como elementos transgressores das formas tradicionais do gênero romanesco, que encontram lugar em obras literárias de fronteira, contribuindo com a eliminação das fronteiras que vão para além do espaço físico. Com a finalidade de analisar esta questão, abordar-se-á a obra *Toda la Tierra*

(2000) do autor uruguaio Saúl Ibagoyen Islas, que utiliza a própria fronteira (não apenas geográfica) como metodologia para a construção da obra. A partir dos resultados da pesquisa pode-se apontar que nos romances fronteiros contemporâneos, especificamente naqueles escritos desde, em e sobre fronteiras bilíngues, o gênero romanesco é transgredido por meio de diversas estratégias, que incluem o uso de elementos como a abolição do tempo cronológico, a abolição do narrador onisciente, o uso da intertextualidade, a integração de diversos gêneros textuais dentro dos projetos criativos, e principalmente do dialogismo e a polifonia; tais elementos são utilizados dentro da narrativa como estratégias políticas que tornam a literatura um espaço de denúncia e resistência, visando questionar a homogeneidade e o monologismo defendidos pelo nacionalismo e pelos governos autoritários, respectivamente, destacando que a língua possui signos flexíveis e, inclusive, polissêmicos, e que a comunicação verbal envolve sempre relações dialógicas, pois o sujeito se constitui no mundo a partir do encontro com o outro e, ao mesmo tempo, os discursos são permeados constantemente por outros discursos e pela própria experiência do autor e do leitor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gênero; Dialogismo; Polifonia Narrativa; Romance Fronteiro.

**ABSTRACT:** This article aims to understand the role of dialogism and narrative polyphony in the contemporary border novel, understood as elements that violate the traditional forms of the romanesque genre, which find their place in frontier literary works, contributing to the elimination of borders that go beyond the physical space. In order to analyze this issue, the work *Toda la Tierra* (2000), by the Uruguayan author Saúl Ibagoyen Islas, highlighted as one of the most important frontier novels, will be approached, due to the use of the frontier (not only geographically) as a methodology for the construction of the work. The research results point out that in the contemporary frontier novels, specifically in those writings from, on and on bilingual borders, the romanesque genre is transgressed from several strategies, which include the use of elements such as the abolition of chronological time, the abolition of the omniscient narrator, the use of intertextuality, the integration of several textual genres into creative projects, and especially dialogism and polyphony, that are used within the narrative as political strategies aimed at questioning the homogeneity and monologism defended by nationalism and authoritarian governments, respectively, emphasizing that the language contains flexible and even polysemic signs, and that verbal communication always involves dialogic relations, because the subject is constituted in the world from the encounter with the other, and the speeches are constantly permeated by other discourses and by the very experience of the author and the reader.

**KEYWORDS:** Gender; Dialogism; Narrative Polyphony; Frontier Romance.

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

## INTRODUÇÃO

A crise do romance, entendida como seu eclipse perante outros tipos de experiências estéticas e literárias, exigiu que ao longo do tempo ele se valesse de novos modos de narração, que incluíssem elementos tais como: a montagem, como princípio estrutural e estilístico do livro, que por considerar todo tipo de materiais impressos (acidentes, sensações, canções populares, anúncios, etc.) abriu novas possibilidades, principalmente na forma do romance; a organização dos capítulos, no estilo de narrações populares; e a posição dos personagens com relação à ação e do autor com relação a eles (BENJAMIN, 1985).

Dentre esses dispositivos teóricos para análise do modo de narração/enunciação, parte fundamental do romance moderno, surgem o dialogismo, entendido como fundamento de todo funcionamento da língua, e a polifonia narrativa, uma característica estruturante do discurso em determinados romances (BAKHTIN, 2011).

Mikhail Bakhtin defendia a ideia de que no romance moderno existia uma forma de discurso (entendido como o marco sintático do enunciado, primeiro modo da existência da interação verbal), em que podiam ser diferenciadas as distintas vozes participantes, ao contrário do romance tradicional, onde as vozes do narrador e dos personagens apareciam com o mesmo estilo, caracterizado pela relação espacial entre o enunciado e a linguagem (BAKHTIN, 2003). Vale notar que, paradoxalmente, Bakhtin remete à antiguidade (sátira Menipeia) e à Idade Média (Carnaval), dentre outros, como antecedentes/manifestações prévias do dialogismo e da polifonia.

Elementos como o dialogismo e a polifonia narrativa são partes fundamentais dos romances fronteiriços contemporâneos, principalmente de aqueles que se inserem em contextos de fronteiras bilíngues, onde predomina a multiplicidade de vozes e as características próprias de cada uma delas; a obra *Toda la Tierra* (2000) do autor uruguaio Saúl Ibargoyen servirá, ao longo desta pesquisa, como objeto de análise.

Este artigo visa a entender, portanto, a partir da análise da obra *Toda la Tierra*, a presença do dialogismo e da polifonia como elementos transgressores do gênero romanesco. A escolha desta metodologia para a elaboração do presente trabalho de pesquisa justifica-se pela necessidade de entender os processos e mudanças características da história do romance, a partir da sua necessidade de se manter renovado, especificamente perante os novos tipos de experiências estéticas e literárias surgidos ao longo dos últimos séculos.

Este artigo está dividido em quatro seções, a primeira é uma aproximação às noções de dialogismo e polifonia narrativa, a partir dos postulados de Bakhtin, que considera que o

sujeito se constitui no mundo sempre a partir do encontro com o outro, destacando que a palavra do romance está integrada na linguagem dialógica, e que o autor e a obra literária sofrem influências do contexto em que estão inseridos, bem como que a polifonia narrativa distingue-se, dentre outras coisas, pela aparição de múltiplas vozes, consciências, perspectivas, estilos e registros linguísticos, para caracterizar os personagens da obra, que acabam se complementando a partir de uma heterofonia ou polifonia textual; a segunda seção refere-se ao autor Saúl Ibarigoyen, especificamente a sua obra *Toda la Tierra* (2000), considerada como um dos mais importantes romances fronteiriços, devido ao uso da própria fronteira como perspectiva para a construção da obra e à heterogeneidade linguística própria das fronteiras geográficas bilíngues; a terceira seção refere-se aos elementos transgressores das formas tradicionais do romance, tais como a inexistência do tempo cronológico, a intertextualidade, a montagem, etc.; e a quarta e última seção está diretamente relacionada com o dialogismo e a polifonia narrativa, especificamente com seu papel dentro da literatura fronteiriça contemporânea.

#### DIALOGISMO E POLIFONIA NARRATIVA

Para iniciar a discussão em torno ao dialogismo e a polifonia como elementos transgressores do gênero romanesco tradicional é importante entender em que consistem essas duas noções; inicialmente, cabe ressaltar que elas foram propostas pelo filósofo da linguagem e crítico literário Mikhail Bakhtin (1895-1975), cujo pensamento esteve permeado justamente pela ideia do carácter dialógico e polifônico da interação verbal, fundamental durante a modernidade, a pesar da presença hegemônica do monologismo, entendido como o discurso em que não podem ser diferenciadas as distintas vozes participantes, característica predominante do romance tradicional, em que a voz do narrador e das personagens, mais especificamente do herói, apareciam com o mesmo estilo, pois o sujeito autor centrava-se apenas em si mesmo, sem ir ao encontro com o outro.

Por ser a língua entendida como um fenômeno social, ideológico e histórico, o autor destaca três características principais da comunicação verbal, a saber: que ela não poderá jamais ser compreendida e explicada fora do seu vínculo com o contexto concreto; que ela encontra-se entrelaçada inextricavelmente aos outros tipos de comunicação, crescendo com eles sobre o terreno comum da situação de produção; e que ela não se pode isolar dessa comunicação global em perpétua evolução (BAKHTIN, 2006).

Destes apontamentos iniciais destaca-se que a língua está sempre vinculada a um certo

conteúdo ideológico, que seus signos são flexíveis, pois apresenta um carácter histórico e inclusive polissêmico e que a comunicação verbal envolve relações dialógicas, o que sugere que o sujeito se constitui no mundo sempre a partir do encontro com o outro, isto é, que a construção do “eu” depende da relação com o “outro”.

A linguagem entendida a partir dessa concepção dialógica sugere que a palavra é determinada por duas questões, sua procedência e seu destino, pois ela procede de alguém, bem como se dirige a alguém. Em palavras do Bakhtin e Volochinov (2006, p. 115):

Na realidade, toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra apóia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor.

O autor ainda aponta que os enunciados nunca são inéditos, pois eles sempre remetem a algo já mencionado, o que indica que, ao mesmo tempo, a produção literária está relacionada com o lugar geográfico em que se encontra inserida, especificamente com o momento sócio-histórico que atravessa o dito lugar, pois devido a que “a literatura é parte inseparável da cultura, não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época” (BAKHTIN, 2011, p. 360), sendo o autor um “prisioneiro de sua época, de sua atualidade” (BAKHTIN, 2011, p. 364).

Desta forma, entende-se que, a produção de sentido, tanto do sujeito autor quanto do sujeito leitor, é realizada a partir de sua própria leitura do mundo e do seu repertório de leituras e experiências, pois dentro do processo de produção de sentido se dá a interação com outros leitores e com a própria intertextualidade, surgindo diferentes opiniões e relações de sentido. Cabe ressaltar a importância dos modos como o leitor confere sentido à expressão alfabética, recorrendo ao seu arquivo de imagens pessoal, tanto de sua experiência direta, quanto da experiência indireta de outras leituras e visões (ABRUZZESE, 2009).

Entende-se, portanto, que a palavra do romance encontra-se sempre integrada na linguagem dialógica, e que o autor, bem como a obra literária como um todo, sofrem influências do contexto social, político, econômico e cultural em que estão inseridos, pois as informações que recebem estão carregadas de diversos significados, que devem ser moldados e reunidos coerentemente para a construção do romance.

A partir da obra de Fiódor Dostoiévski (1821-1881) e, mais especificamente, do seu contexto, isto é, da estrutura política centralizadora, característica do régime czarista russo da sua época, Bakhtin insiste no carácter democrático da palavra e na novidade dessa obra, que contrariava todo discurso monológico pregado pelo governo autoritário que buscava reduzir as múltiplas vozes a uma única voz.

O interesse do Bakhtin na obra de Dostoiévski decorre não da sua dimensão ideológica, nem das temáticas sociais, políticas ou psicológicas nela abordadas (a pesar de sua importância dentro de qualquer obra literária), mas, predominantemente, da sua dimensão artística, pois suas inovações estéticas e poéticas marcaram grandes mudanças na produção literária da época e inclusive nos romances mais contemporâneos, e chegaram a questionar ideias já aceitas na sociedade.

Conforme o autor, Dostoiévski criador do chamado romance polifônico chegou a formar “um gênero romanesco essencialmente novo” (BAKHTIN, 2003, p. 15, tradução própria), caracterizado pela aparição de múltiplas vozes, consciências, perspectivas, estilos e registros linguísticos, para caracterizar os personagens, que se complementam a partir de uma heterofonia ou polifonia textual. O autor ainda complementa:

Em todas as partes se dá o cruzamento, a concordância e a alternância das réplicas do diálogo explícito com as réplicas do diálogo interior dos personagens. Em todas as partes aparece um determinado conjunto de ideias, pensamentos e discursos que atravessa várias vozes separadas, em cada uma das quais soa de forma diferente. O objeto da intenção do autor não é o conjunto das ideias em si, como algo natural e idêntico a si mesmo; não, seu objeto é precisamente esse transcorrer do tema através de muitas e diferentes vozes, uma polifonia e heterofonia de princípio. Dostoiévski se preocupa com a disposição e interação das vozes (BAKHTIN, 2003, p. 392, tradução própria).

Assim, entende-se que os discursos dialógicos e polifônicos que caracterizam a obra de Dostoiévski, são constantemente permeados pela heterofonia, a heteroglosia (presença de diversos níveis da língua, associados a determinado grupo social) e pela alternância de tipos discursivos, isto é pelas variantes linguísticas, pronúncia, articulação da fala e léxico, próprios de cada falante.

O dialogismo proposto por Bakhtin concebe a unidade do mundo a partir das múltiplas vozes que surgem nos diálogos da vida, isto é, da polifonia, onde os diversos personagens falam entre eles e inclusive com o próprio leitor, sendo evidente que são diferentes discursos no interior de uma mesma unidade literária; tais discursos, ainda vindo de determinada personagem, só ganham sentido se considerados dentro do conjunto narrativo, isto é, junto às

palavras de outros personagens. Conforme o autor, a obra de Dostoiévski torna-se fundamental devido à “multiplicidade de vozes e consciências independentes e inconfundíveis, a autêntica polifonia de vozes autônomas” (BAKHTIN, 2003, p. 15, tradução própria) de seus romances.

Uma das características fundamentais do romance polifônico conforme Bakhtin (2003) é que mesmo que o autor não se ausenta, há uma mudança radical quanto a sua posição, pois todos os personagens adquirem uma posição de sujeitos do movimento da obra e de sujeitos do próprio discurso, desta forma elimina-se o monologismo característico dos romances tradicionais e cada herói (personagem) adquire sua própria voz: “parece soar ao lado do autor, combinando de modo especial com ele e com as vozes igualmente independentes de outros heróis” (BAKHTIN, 2003, p. 16, tradução própria).

Alguns romances fronteiriços contemporâneos, principalmente aqueles escritos em, desde e sobre fronteiras bilíngues, contam com as características do romance polifônico elencadas acima, principalmente com a heterofonia, a heteroglosia e a alternância de tipos discursivos e inclusive do lugar de fala de cada um dos personagens; tal situação é evidenciada em muitos casos a partir da distinção entre a posição do narrador, e a posição de cada um dos sujeitos do discurso, que se utilizam do seu próprio contexto social, cultural e político, bem como de sua língua materna, muitas vezes uma língua mista/ interlíngua não aceita dentro do cânone literário, para a elaboração do seu discurso; ditas questões serão discutidas durante as próximas páginas.

#### A ESCRITA DA FRONTEIRA: TODA LA TIERRA DE SAÚL IBARGOYEN

Saúl Ibarгойen Islas, autor objeto desta pesquisa, nasceu na cidade de Montevideu, capital do Uruguai, mas passou grande parte da sua juventude na fronteira geográfica que demarca a divisão seu país e o Brasil. A partir da sua poética ele tenta, entre outras coisas, demolir e problematizar, através da linguagem e da reinterpretação da memória social, o distanciamento existente entre os países da América Hispânica e o Brasil, permitindo uma aproximação aos símbolos que dão vida à literatura de fronteira e aos indivíduos com os quais se relaciona, estabelecendo aspectos comuns a todos os países que compõem a região, a partir do seu contexto histórico semelhante. Por ser um romance fronteiriço contemporâneo, entende-se que esta análise permitirá elucidar como ocorre a transgressão do gênero romanescos na literatura de fronteira, a partir principalmente do uso da polifonia narrativa.

Entendendo as fronteiras como um dinâmico território de encontros, marcado por

outros limites e embates culturais e sociais, considera-se a obra *Toda la Tierra*, do autor uruguaio Saúl Ibargoyen como um romance fronteiriço que se aproveita da polifonia narrativa para a representação e apresentação da temática fronteiriça na literatura, pois, em se tratando de uma obra escrita desde, em e sobre a fronteira, faz uso de códigos linguísticos híbridos como o portunhol, e da representação da memória social, no intuito de desafiar e transgredir o gênero romanesco para demonstrar as tensões e contatos culturais que ocorrem nas fronteiras físicas.

Saúl Ibargoyen, nascido em 1930, pertence à chamada “geração da crise”, ocorrida no Uruguai durante as décadas de 60 e 70. O romance *Toda la Tierra*, publicado no México em 2000, agrega-se, pela temática e pela linguagem, à saga iniciada com *La Sangre Interminable* (1982), *Noche de Espadas* (1989) e *Soñar la Muerte* (1993). As quatro obras caracterizam-se pela justaposição de culturas na região fronteiriça entre o Brasil e o Uruguai, marcada pela convivência entre grupos com costumes diversos, que compartilham uma única linguagem, o portunhol fronteiriço.

Incluso a narrativa de *Toda la Tierra* desenvolve-se na geografia ficcional da cidade de Rivamento, resultado da ligação entre as cidades Santana do Livramento (Brasil) e Rivera (Uruguai), duas cidades consideradas gêmeas devido a suas similitudes e proximidades. No romance, uma das personagens faz referência ao vínculo entre as duas cidades que, mesmo pertencendo a países diferentes, encontram-se em um lugar “límbico”:

El verdadero problema aquí, en nuestra frontera, es que Rivamento está de los dos lados de la línea: un casi Rivamento acá, otro casi Rivamento allá... Y con dos casis no se hace un solo Rivamento completo (IBARGOYEN, 2000, p. 67).

Da mesma forma que o nome da cidade, a fala torna-se um elemento unificador dessa comunidade específica, outorgando-lhe uma autonomia linguística, mesmo que cada personagem utilize seu próprio contexto e, conseqüentemente, seu próprio repertório linguístico para a construção de seu discurso. O trecho a seguir ressalta o sentimento de uma das personagens de não pertencimento a nenhuma pátria, bem como permite entrever o uso do portunhol, caracterizado pela predominância da oralidade, isto é, pela escrita permeada de palavras como pronunciadas na fronteira, o que fica evidente nas palavras grifadas:

“¡*Quéin* sabe si yo volver a Canguceiro! Tuve que salir-me, *béin* de solito. Y depois pasó lo que *tein* pasado en Puerto Polvo. La Juana Mangarí muito me tiene ayudado. Boa mujer para todo servicio que se ofrezca. *Mais* estoy

precisando unas ayudas. La hacienda crece... *Pur* isso mandé procurar a meu sobrinho Juanito Batista. Él ya no está a gusto en su Pueblo de nacimiento, como que toda patria acaba siendo ajena, *pur* isto o *pur* lo otro, *pur* angas e mangas [...]” (IBARGOYEN, 2000, p. 109, grifos nossos).

Percebe-se também na escrita o uso predominante da língua espanhola, mas com rasgos do léxico da língua portuguesa, a partir, por exemplo, do uso do verbo “ter” no lugar em que os falantes da língua espanhola usariam o verbo “haver”. De fato, o interesse neste autor reside, sobretudo, no uso da língua como exaltação da oralidade, considerando que o portunhol é uma língua sem gramática, e no fato de que ele foi um dos primeiros escritores a publicar obras em portunhol, inclusive antes da defesa do portunhol como possibilidade literária e como chave de resistência e re-existência.

## O PORTUNHOL SELVAGEM

A *Karta-Manifesto-del-Amor-Amor-en-Portunhol-Selvagem* (2008) lança o portunhol selvagem como um movimento estético-literário que busca, entre outras coisas, a eliminação das fronteiras nacionais e, conseqüentemente, a integração regional, através da língua e da literatura. Cabe ressaltar que, na época em que surge o manifesto, o portunhol já era usado por vários autores, mas começa a ganhar adeptos através da possibilidade de pensar o portunhol selvagem como uma língua/interlíngua de uso literário, entendida como uma situação intermediária de aquisição da segunda língua, onde o falante mistura as línguas a nível gramatical e discursivo (STURZA, 2005).

O portunhol relaciona-se com outros códigos linguísticos de características similares usados nas literaturas de fronteiras físicas, tais como o *frañol*, o *spanGLISH* e o *franglais* e, porque não de fronteiras culturais, tais como o *quechuañol* e o *aymarañol*; portanto, pode ser considerado um fenômeno estético de grande tradição que reúne diversos autores e artistas latino-americanos, que utilizam uma língua livre, híbrida e musical, sem regras gramaticais, que apropria-se do vocabulário de várias línguas (principalmente do espanhol, do português e do guarani) e por não limitar-se está em constante movimento, como a própria fronteira que representa; pode-se dizer que é uma língua que surge, e mantém-se acima, dos limites culturais e geográficos e que permite a representação da heteroglosia presente na oralidade.

É interessante apontar que a ideia de selvagem justapõe-se à ideia de civilização, e surge no movimento como uma reivindicação pela eliminação do sentido pejorativo do termo “portunhol”. Este deveria, pois, ser entendido a partir da sua afirmação como língua de

contato, que se aproveita das riquezas de várias línguas, em detrimento de duas questões, a saber: da homogeneização imaginada para a língua nacional e da presença hegemônica do monologismo, visto como a forma de discurso em que não se podem diferenciar as distintas vozes participantes, característica predominante do romance tradicional.

Em entrevista concedida a Evandro Rodrigues, publicada no Diário Catarinense, Douglas Diegues (2008) defende o uso do portunhol selvagem, entendido também como uma liberdade de linguagem, que cada autor explora com a sua originalidade e autonomia. Destaca-se que, a partir do uso desta interlíngua, o autor opera como fornecedor dos espaços que dão vida à obra, mas deixa aberta a possibilidade de cada personagem interatuar com outros personagens e com ele mesmo, desenvolvendo um discurso constantemente dialógico e polifônico, onde as vozes dos personagens se sentem incentivadas a falar sobre elas mesmas e suas próprias experiências.

Segundo Douglas Diegues (2008), a gramática é o inimigo número um da liberdade de linguagem da invenção estética, e o portunhol selvagem aparece para romper os esquemas do pensamento único e as intenções unificadoras dos gramáticos. Diegues chama a atenção ainda para o amplo desconhecimento das línguas, gramáticas e mitologias das culturas indígenas que habitam o território brasileiro, reivindicadas pelo portunhol selvagem.

Uma das questões relevantes para a discussão sobre o portunhol selvagem é que, apesar das línguas e situações linguísticas terem atravessado múltiplas intervenções, o poder político tem privilegiado uma única língua, e imposto à maioria da população o uso da língua de uma minoria, principalmente desde o auge do nacionalismo (ANDERSON, 1993). Da mesma forma, a ideia da “língua única” faz parte do projeto nacional brasileiro, camuflando a realidade plurilíngue do país desde tempos coloniais, situação similar à dos outros países latino-americanos.

Calvet (2007) define a linguística como o estudo das comunidades humanas através da língua. Isto permite pensar na língua como um “fato social”, ou seja, na sua relação com a sociedade e não apenas como um instrumento de comunicação. Nesta mesma perspectiva; por sua parte, Haugen (apud CALVET, 2007) explica que a língua não é apenas um veículo de transmissão de informação, mas também comunica sobre o falante e o grupo a que pertence. Observa-se, nesse sentido, que o portunhol pode ser usado como instrumento de conhecimento e exame da comunidade fronteiriça e como elemento que desenvolve a posta em cena do dialogismo e da polifonia narrativa.

## TRANSGREDINDO O GÊNERO ROMANESCO TRADICIONAL

A crise do romance deu-se pela preocupação de repetir fórmulas fixas, surgindo então uma insistência de trabalhar nas margens do institucionalizado, a partir do uso de uma deriva estética, como forma de resistir às convenções, no intuito de não apenas propor outras formas de narração, mas de “levar a literatura para além do limite, empurrá-la permanentemente para o abismo que se abre quando se renuncia à tranquilidade das linguagens ordenadas e as certezas de seus fundamentos” (OLMOS, 2011, p. 11).

Em seu texto intitulado *Transgredir o gênero: políticas da escritura na literatura hispano-americana atual*, a autora Ana Cecília Olmos (2011) propõe a existência de diversas escrituras que trabalham nas fronteiras dos gêneros literários, alterando seus pressupostos bem como explorando seus limites e transgredindo-os, para afirmar a singularidade da literatura e para permitir que o texto seja revelado em todas suas possibilidades.

Tal é o caso dos romances do mexicano Mario Bellatin, que se mantém na fronteira entre a autobiografia e a ficção, explorando os vínculos entre a vida e a escritura e “desestabilizando tanto o estatuto imaginário do romance como a veracidade da experiência vivida” (OLMOS, 2011, p. 14), bem como dos romances da chilena Diamela Eltit, quem transita nas zonas intersticiais entre as narrativas do testemunho, o ensaio e a ficção, no intuito de trabalhar pela reconstrução de uma memória da ditadura chilena e de assumir uma posição crítica.

Ditas poéticas podem ser assumidas como políticas de escritura que envolvem projetos criativos que inquietam e interrogam as taxonomias dos gêneros, explorando seus limites (OLMOS, 2011). Dentre elas podem-se elencar outros autores latino-americanos, especificamente autores considerados de fronteira, tais como o Saúl Ibegoyen, que utiliza diversos gêneros literários para a construção do seu romance *Toda la Tierra*, dentre os que podem ser elencados: romance histórico, crônica de viagens, poema, bem como elementos autobiográficos e testemunhais, não podendo esquecer que inclusive o romance inicia com um mapa ilustrativo da cartografia regional, que contém a localização de cidades, limites, rios, caminhos, etc. numa espécie de topografia imaginária do sul.

Conforme Olmos (2011) as condições básicas da autobiografia referem-se à identificação do autor com o narrador, situação que fica patente ao longo da obra quando o narrador, a partir de relatos autênticos, surgidos de referências imaginárias, refere-se as suas experiências como morador da fronteira, tocando a margem do autobiográfico, pois certos momentos remetem à história pessoal do autor e se projetam de forma particular na escritura.

Ao respeito do texto testemunhal, pode-se ressaltar a predominância de cenas que operam, sempre desde uma posição crítica, como reconstrutoras da memória social e coletiva da fronteira geográfica entre o Brasil e o Uruguai.

Logo na apresentação do livro, destaca-se a “complexa linguagem metafórica sustentada na fala da fronteira norte Uruguai-Brasil” (IBARGOYEN, 2000, s.n., tradução própria) da narrativa; posteriormente, apresenta-se a formação da cidade fronteiriça chamada Rivamento – que remete à fronteira entre as cidades Rivera (Uruguai)- Santana do Livramento (Brasil), conhecidas como cidades gêmeas, pela peculiar demarcação territorial que permite a constante troca de vivências–, sendo claro para o leitor que se trata dessa região fronteiriça, mesmo que existam denominações particulares para a narrativa ficcional, pois os povos são denominados como *uruguaytianos* (pertencentes às Repúblicas Orientales Uruguaytianas) e *brasilianos* (Repúblicas Corporativas Brasilianas) e os países vizinhos como *Argentoria* e *Paraguaytí*, nomes que não se correspondem com a realidade, mas que indicam ao leitor os locais que devem ser imaginados.

Além da escrita nas fronteiras dos gêneros literários, entende-se que a transgressão do gênero literário fica patente a partir da inexistência de elementos cronológicos e espaciais, da abolição do narrador onisciente, do uso da intertextualidade e do dialogismo e a polifonia; todos estes elementos, e mais especificamente o dialogismo e a polifonia, constituem a obra *Toda la Tierra* e permitem elucidar as mudanças estruturais do romance tradicional para os romances moderno e contemporâneo.

Em seu texto intitulado *Reflexões sobre o romance moderno*, Anatol Rosenfeld refere-se à eliminação da ordem cronológica como uma característica própria do romance moderno (e da pintura moderna, através da eliminação do espaço); conforme o autor, o espaço e o tempo sempre foram formas relativas da nossa consciência, inclusive consideradas como absolutas pelo senso comum, mas a partir do romance moderno passaram a ser “denunciadas como relativas e subjetivas [pois] sabemos que o homem não vive apenas “no” tempo, mas que é tempo, tempo não-cronológico” (ROSENFELD, 1976a, p. 81-82), e que cada momento contém todos os momentos anteriores, pois disso depende que seja entendido como uma totalidade coerente e significativa, que engloba presente e passado, e inclusive o futuro, visto como um horizonte de possibilidades.

Rosenfeld (1976a) ainda sugere que dita abolição do tempo cronológico decorre do uso de alguns recursos com a finalidade de reproduzir com a máxima fidelidade a experiência psíquica que não é lógica, e nem bem comportada, e que envolve diversos lugares da memória. Na narrativa de Saúl Ibargoyen os tempos são difíceis de separar, isto pode ser

evidenciado na estrutura dispersa (não linear) do romance *Toda la Tierra*, pois para o autor existe um tempo fragmentado, que inclui relatos entrecruzados e testemunhos que podem ser entendidos pelo leitor apenas durante a reconstrução final dos fatos, ou seja, quando ele conhece a totalidade dos acontecimentos e os associa, entendendo que essa não linearidade também atua como representação do movimento da recordação, que exige voltar ao momento para trazer informações pertinentes ao momento de enunciação.

Essa não linearidade fica patente no início da narrativa, em que se relatam os acontecimentos do presente da vida do personagem principal da narrativa, Don Yócasto (Conde de Canguçueiro), a quem se atribui a fundação da dinastia fronteiriça e que só será apresentado durante o capítulo VI, quando novamente faz-se menção ao Conde de Canguçueiro – quem ganhou o título de Conde durante uma cerimônia de concessão relatada apenas no capítulo XIX, devido a sua influência na região–, mas dessa vez na sua juventude, como Juanito, um jovem que percorre as terras que irão lhe pertencer, isto é, “toda a terra” que se encontra nos limites de Rivamento, fato que lhe dá título ao romance.

Já durante o capítulo XII fala-se sobre o pedido de José Cunda a Juanito (seu sobrinho) para ajuda-lo, mas é só no capítulo XVII que se introduz a história da “Hacienda Siete Árboles”, de propriedade inicial de José Cunda e sua esposa, cujo crescimento faz com que eles mandem buscar Juanito Batista, que posteriormente será proprietário da fazenda em virtude do seu casamento com Almendorina, filha de José Cunda, com quem terá sete filhos.

Desta forma, percebe-se que durante os capítulos posteriores o autor irá trabalhar com a memória e misturar passado, presente e futuro em uma única unidade de tempo, pois eles relatam os acontecimentos que levaram o personagem a encontrar-se na “atualidade” relatada no primeiro capítulo, como se cada sujeito (personagem) for, em sua atualidade, as memórias e experiências que carrega, conforme evidenciado no trecho a seguir. Sendo a narrativa circular e constantemente permeada pelo pensamento crítico do autor perante a situação fronteiriça.

Juanito, cuyo nombre futuro todavía iba a demorarse unas pocas en bauizarlo a él, no quiso, ¡qué va!, mirar hacia los cielos de atrás, que caían como labios secos sobre las casas de tabla o adobe, los huertos ermirriados, la achatada iglesia, los humos mañaneros del poblado de Canguçueiro. No quiso ojear así, ya en lo lejos, tal vez para no rememoriarse con su propio nacimiento; para no hacer historia con los menguados sucesos de su vida; para no imaginar que ninguna lágrima, ni siquiera de manoseada piruja, le colgaba de la camisa de brin (IBAGOYEN, 2000, p. 37-38).

Esta questão se repete mais uma vez, durante o segundo capítulo, com a narrativa sobre a morte de Benjamin, um personagem que só revela sua importância no capítulo XXIX, quando é narrada a morte de Batista Benjamin para entrar na discussão sobre as políticas de fronteira.

Essa característica de abolição do tempo cronológico também tira do romancista o seu caráter onisciente, outorgando a cada personagem a possibilidade de destacar-se e contar a sua própria história, sem que os retrocessos no tempo sejam marcados como tais. Conforme Rosenfeld (1976b) foi Kafka o primeiro a abolir o narrador onisciente, eliminando os pequenos e limitados horizontes dos personagens, bem como o horizonte amplo e quase ilimitado do narrador, para que ele não possua o conhecimento pleno, e para que os romances não sejam, por inteiro, escritos na forma do “eu”. Essa ideia complementa o caráter dialógico e polifônico do romance moderno, discutida durante a próxima seção.

De fato, durante as epígrafes que acompanham a narrativa, defende que a história nunca formou parte do passado, e que existe apenas o presente, pois inclusive o passado está presente na nossa contemporaneidade; conforme o autor, apoiado nos excertos de Ali Bajdr Al-Meshna e Clarice Lispector:

la historia de las generaciones, de los imperios, de las cosechas, de la poesia, nunca formará parte del pasado; nunca podrá ser el pasado, porque los hombres [...] jamás podrán tocar el futuro. Apenas consiguen ser rozados por cada momento del presente (Ali Bajdr Al-Meshna) [...] tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o que, mas sei que o universo jamais começou (Clarice Lispector) (IBARGOYEN, 2000, s. n.).

O autor ainda sugere que “dita crônica foi escrita e vivida muito antes e muito depois de que os citados autores ao seu modo o anunciaram” (IBARGOYEN, 2000, s.n., tradução própria), isto sugere que, como visto acima, a história por ele contada não é inédita, é uma história tecida e permeada por outras histórias, pois “um homem só não faz a História. A História não pode ser vista, como não podemos ver como cresce a erva (Boris Pasternak)” (IBARGOYEN, 2000, s.n., tradução própria) o que podemos chamar de narração dialógica.

Ao respeito da intertextualidade, cabe ressaltar que a interpretação da escrita do autor encontra base no olhar do leitor, isto é, no seu próprio repertório de vida e experiências pessoais, pois o leitor atua constantemente como interlocutor do autor e, para tanto, relaciona o texto com seus intertextos, pois, como visto acima, o objeto nunca é trazido pela primeira vez ao discurso, ou seja, o texto nunca é inédito e sempre remete a uma fala anterior e,

portanto, compõe-se de diversas vozes (BAKHTIN, 2011).

A questão da intertextualidade no romance *Toda la Tierra* evidencia-se no fragmento a seguir: “este cuento ya se contó o lo contaron, usted lo sabe o sabrá, en los papeles de otra historia” (IBARGOYEN, 2000, p. 21), onde o autor menciona, ainda que não diretamente, a característica da intertextualidade, convidando ao leitor a reflexionar sobre a possibilidade de encontrar a mesma história em outro texto.

Cabe ressaltar que, no entanto, na teoria bakhtiniana, a “intertextualidade”, isto é, a inclusão/problematização/contestação de outras vozes, registros discursivos, sistemas de ideias ou textos, é entendida como um processo mais “interno” ao texto, ou seja, é construída pelo/no texto, e não apenas pela produção/efeito da leitura e do leitor.

#### DIALOGISMO E POLIFONIA NARRATIVA EM TODA LA TIERRA

O dialogismo e a polifonia narrativa, entendidos também como elementos transgressores do gênero romanesco, são marcas predominantes do romance *Toda la Tierra*; já durante as epígrafes da narrativa, tituladas “al escuchante lector”, já comentadas em páginas anteriores, o autor aponta a existência de diversas vozes no tecido do relato, e a possibilidade de outras vozes prevê-lo ou afirma-lo, introduzindo a ideia de que o escrito é verdadeiro e defendendo o jogo de temporalidades próprio da narrativa.

Desta forma, percebe-se que o autor, antes de manipular os personagens a partir de sua perspectiva, ocupa-se de criar condições para que as vozes deles possam falar e sejam ouvidas (lidas) livremente, pois Ibarгойen, não apenas em *Toda la Tierra*, mas em sua obra como um todo, recorre constantemente às múltiplas vozes narrativas, que particularmente neste romance encontram-se permeadas pela diversidade fronteiriça.

Essa situação fica patente na voz do Conde de Canguçueiro e sua esposa Almendorina, que ocupam uma posição privilegiada na sociedade, em contraponto com vários personagens, destacando o lugar das duas mulatas brasileiras, amas de Almendorina, que ao contrário de professar a fé católica, própria da elite fronteiriça, fazem referências a Oxum (IBARGOYEN, 2000, p. 200) e do padre, do cronista e do mercador, que mesmo não pertencendo à elite, ocupam uma posição social menos desfavorecida; isto por citar apenas um exemplo dos nuances das múltiplas vozes que aparecem na narrativa, expressando o que Bakhtin (2003) chamou de uma relativa liberdade e independência da personagem e da sua voz no plano polifônico.

A linguagem, permeada pela escrita em portunhol de forma constante, também se

ocupa de demonstrar o hibridismo próprio da fronteira, pois contém inúmeros regionalismos, derivados da fala fronteiriça (Uruguai-Brasil), inclusive é possível pensar que o pensamento, a consciência e, portanto, a voz do autor não aparece durante a narrativa, sendo objetivada sua imagem, e apenas torna-se dialógica, a partir das consciências dos personagens, pois todos os pontos de vista são considerados durante a discussão, sem ser refutados pelo próprio autor, como defendido por Bakhtin (2003) em relação à obra de Dostoiévski, a diferença dos autores em posição monológica.

Pode-se pensar também que é a memória coletiva a encarregada de contar a história da fronteira e dos indivíduos que nela habitam, sem esquecer que as personagens não possuem uma imagem rígida e que se formam e apropriam da consciência a partir do processo dialógico, conferindo-lhe à obra seus pontos de vista sobre o mundo e sobre si mesmos (BAKHTIN, 2003); desta forma, a verdade se formula a partir de diversas consciências, que se elucidam mutuamente, sem que elas sejam fundidas às ideias do autor, o que permite a formação de um romance polifônico pelo processo dialógico.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos resultados da pesquisa, especificamente da análise da obra *Toda la Tierra*, do autor uruguaio Saúl Ibargoyen Islas, pode-se apontar que nos romances fronteiriços contemporâneos, especificamente naqueles escritos desde, em e sobre fronteiras bilíngues, o gênero romanesco é transgredido a partir de diversas estratégias, que incluem o uso de elementos como a abolição do tempo cronológico, a abolição do narrador onisciente, o uso da intertextualidade, a integração de diversos gêneros textuais dentro dos projetos criativos, e principalmente do dialogismo e a polifonia.

Entende-se que tais elementos são utilizados dentro da narrativa como resposta à crise do romance, mas principalmente como estratégias políticas que visam questionar a homogeneidade e o monologismo defendidos pelo nacionalismo e pelos governos autoritários, respectivamente, destacando que a língua contém signos flexíveis e inclusive polissêmicos, e que a comunicação verbal envolve sempre relações dialógicas, pois tanto o sujeito se constitui no mundo a partir do encontro com o outro, quanto os próprios discursos são permeados constantemente por outros discursos e pela própria experiência do autor e do leitor.

## REFERÊNCIAS

- ABRUZZESE, Alberto. Cinema e romance: do visível ao sensível. In: MORETTI, Franco. (Org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 919-948.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de cultura económica, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 6. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Problemas de la poética de Dostoiévski**. Trad. Tatiana Bubnova. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHINOV, Valentín. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12. ed. São Paulo: HUCITEC, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A crise do romance: sobre Berlin Alexandersplatz, de Döblin. In: **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CALVET, Louis-Jean. **As políticas linguísticas**. São Paulo: Parábola, 2007.
- DIEGUES, Douglas. **Portunhol Selvagem**: A língua livre do poeta Douglas Diegues: depoimento. [20 de agosto, 2008]. Florianópolis: Jornal Diário Catarinense. Entrevista concedida a Evandro Rodrigues.
- IBARGOYEN, Saúl. **Toda la tierra**. Ciudad de México: Ediciones Eón, 2000.
- KARTA-Manifiesto-del-Amor-Amor-en-Portunhol-Selvagem**. 2008. Disponível em: <<http://portunhonselvagem.blogspot.com.br/2008/08/karta-manifiesto-del-amor-amor-en.html>>. Acesso em 06 de outubro de 2018.
- OLMOS, Ana Cecilia. Transgredir o gênero: políticas da escritura na literatura hispano-americana atual. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 38, p. 11-21, jul./dez. 2011.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto-Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976a, p. 75-97.
- \_\_\_\_\_, A. Kafka e o romance moderno. In: **Texto-Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976b, p. 41-64.
- STURZA, Eliana Rosa. Línguas de fronteira: o desconhecido território das práticas linguísticas nas fronteiras brasileiras. **Ciência e Cultura**, v. 57, n. 2, abr./jun., 2005, p. 47-50.

*Recebido: 30/04/2020*

*Aprovado: 06/08/2020*