

Sumário

- 14 - 20 Alessandra Belletti Figueira:** *Narrativas a luz da história: a estetização da adolescência em contexto de guerra*
- 21 - 26 Ana Paula Cantarelli:** *O confronto entre cidade interiorana e metrópole na obra de Caio Fernando Abreu*
- 27 - 38 Antonio Barros de Brito Júnior:** *Política da interpretação do texto literário: alguma ética é possível?*
- 34 - 38 Antônio Carlos Silveira Xerxenesky:** *Inevitabilidade e Apocalipse: o Fracasso do Humanismo em 2666, de Roberto Bolaño*
- 39 - 45 Carina Marques:** *Do criador de civilização ao eu-abismo: uma leitura palimpsestosa do Fausto de Fernando Pessoa*
- 46 - 54 Cristiano Mello de Oliveira:** *A linguagem da resistência na obra “Cidade de Deus” de Paulo Lins*
- 55 - 60 Daisy da Silva César:** *Relação entre artes, media e formas expressivas: a personagem Fantomas em seus diversos contextos*
- 61 - 67 Denise Silva:** *Homogeneização cultural x Soberania nacional: uma discussão sobre a possibilidade do apagamento das culturas locais*
- 68 - 73 Dogomar González Baldi:** *Bartolomé de Las Casas, “O paraíso destruído; Gonzalo Guerrero, O Renegado; e “Avatar”, o filme para além de civilização e barbárie: a questão do outro não humano, uma leitura antropo-ética interdisciplinar*
- 74 - 80 Elisa de Avila Hönnicke:** *Trauma e tempo nas manifestações do onze de setembro - conflito entre as necessidades de lembrar e esquecer*
- 81 - 86 Fabrícia Silva Dantas e Luciano Barbosa Justino:** *Poesia, corpo e cinema em Terra em transe de Glauber Rocha*
- 87 - 93 Felipe Grüne Ewald:** *A consciência participante: perspectivismo e tradução cultural*
- 94 - 102 Fernanda Borges:** *Los premios: identidade e cultura sob um viés existencialista*

103 - 107 Francesca Batista de Azevedo: *Diálogos entre Bernard Lahire e Clarice Lispector: Sociologia psicológica e um cego mascando chicles*

108 - 114 Gabriela Semensato Ferreira: *Ser ou não ser: a questão do “eu” na ficção*

115 - 125 Gerson Neumann: *Uma literatura sem lugar definido*

126 - 131 Giórgio Zimann Gislon: *Aguardar, e, ou, caminhar*

132 - 138 Gisélle Razera: *Simão Bacamarte e Policarpo Quaresma: Ciência, Nacionalismo e Hegemonia Europeia*

139 - 147 Ilva Maria Boniatti: *O local revisitado em Luís Antônio de Assis Brasil*

148 - 152 José Teixeira Félix: *Da oralidade ao escrito ou de como narrativas produzidas por indígenas brasileiros estão saindo das margens para o centro das discussões acadêmicas em cursos de Letras, no Brasil*

153 - 160 Larissa Daiane Pujol Corsino dos Santos: *A confiança da imaginação popular nos media: o espaço textual nas telenovelas*

161 - 165 Melissa Rubio dos Santos: *A mobilidade memorial ou intersubjetiva em Le goût des jeunes filles de Dany Laferrière*

166 - 173 Michele Savaris e Anelise Ferreira Riva: *As versões hispanoamericanas da Bela Adormecida: gênero, memória e intertextualidade*

174 - 181 Rafael Eisinger Guimarães: *Entre el campo y la estancia: lar, família e identidade gauchesca nas obras de José Hernández, Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo*

182 - 189 Simone Xavier Moreira: *Biografia, autobiografia e reminiscências: as construções discursivas de Caio Fernando Abreu*

190 - 196 Vinícius Gonçalves Carneiro: *Cartas de Caio Fernando Abreu e Paulo Leminski: a história de um esquecimento e o fetiche da marginalização*

197 - 202 Vivian Nickel: *Descolonizando traumas, narrando memórias: os estudos pós-coloniais do trauma e a literatura*

Narrativas a luz da história: a estetização da adolescência em contexto de guerra

Alessandra Belletti Figueira

Burma Boy and Pornografia are texts seen as aesthetic works that work the perspective and maturation of teenagers who are facing the context of the II World War. This scenario offers a critical view concerning the effects caused by the war in the life of those submitted to it. Besides that, the links among the plots and its characters and the life of each author shows the necessity of exposing what has been experienced by them, even if not directly. What is intended here is to show the reason why infancy/adolescence and war have been put together and the aesthetic gains by choosing such an age, beyond that, the relations between story and author's real life. Finally, unveil a literature that although aesthetic merit, also offers history rethinking, and that is because of the witness charge and content found in the plots.

Keywords: narrativas; Guerras; infância

1 Narrativas de adolescência e guerra

A pós modernidade configura-se como uma tendência que desestabiliza definições exatas. Conceituações que antes eram dadas como postas, se tornam instáveis. Como em conforidade com esta época, embora não pertençam a ela cronologicamente, as obras aqui abordadas apresentam estilos fragmentados e diversos. A leitura dos textos traduzidos para o português de Biyi Bandele em *O menino de Burma* e *Pornografia*, de Witold Gombrowicz oferece uma instabilidade quanto ao tipo de pertencimento nos âmbitos literários, sendo possível entender as obras como romance e/ou literatura de testemunho e/ou autobiografia. Corroborando esta instabilidade e, para além dela, há uma clara relação entre o enredo das obras e a história da vida de seus respectivos autores. Por fim, as condições estéticas ao escolher a adolescência e a guerra para darem conta uma da outra são o norte deste trabalho de dissertação, que vos é apresentado aqui em seu estado de início. É o plot das obras que proporciona um melhor entendimento das mesmas, portanto, um breve resumo comentado destas é a melhor forma de entrar nesta empreitada.

2 lugares

O menino de Burma conta a história do personagem Ali Banana, um cabo de 13 anos o qual mente sua idade a fim de ser aceito para lutar contra os Japoneses em Burma, país africano. O confronto para onde este é destinado se dá no final da segunda Guerra Mundial. Banana é um adolescente, que encontra na guerra uma oportunidade de transformar sua vida. Motivado pela vontade de, como ele mesmo

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de pós-graduação em Letras, Av. Bento Gonçalves, 9500, Porto Alegre, Brasil. Fax: 0xx51 33086712; Tel: 0xx51 33086699; E-mail: xandinhabf@gmail.com

dizia, matar os japoneses e lutar na guerra. Entretanto, ao deparar-se com a guerra demonstra medo em seus primeiros confrontos. Banana ao longo da narrativa apresenta vários traços de uma marca infantil, como, por exemplo, quando pega catapora, ou quando pergunta sem qualquer contrangimento sobre as coisas de que não sabe, sem se importar em parecer ignorante, isto é, sem sequer pensar que isso poderia fazer com que os outros o vissem como tal. Ao ser interrogado a respeito de sua vida sexual, o menino apenas sorri, ainda não experimentara destes prazeres, tão pouco pensava neles, era criança, e isso ainda não passava por sua mente. Banana não tinha barba, começa a ser visto por seu capitão e os outros do grupo como um mascote, aquele de quem todos cuidam e podem zombar, o que garante ao personagem um caráter ainda mais inocente, contrastando com o contexto em que estava inserido, o da guerra. Mas Banana não passaria incólume pela guerra, como ninguém passa, e suas mudanças começaram a ser notadas até o ponto em que não foi mais reconhecido:

O queixo de Quebla caiu completamente. Encarou perplexo o homem louco que lhe falava. – Quem é você? – perguntou Quebla, genuinamente estupefato. Nunca antes tinha visto aquele homem. – Quebla, sou eu – emocionou-se Banana, sua voz repleta de amor. Sou eu, Ali Banana. É bom ver você, amigo.¹

Neste momento Banana voltava de uma força tarefa, ele era o único de seu grupo que havia sobrevivido, os outros, não só haviam sido mortos, como um deles, o capitão, aquele a quem Banana admirava e imitava como a um pai, fora morto pelo próprio menino de Burma. Banana já estava acostumado com a morte, mas ao matar seu capitão, ainda que fosse para evitar que este sofresse ainda mais pelos ferimentos que apresentava após a emboscada sofrida, Banana sofre uma transformação drástica. Para Banana era como se ele tivesse perdido a guerra, ele não tinha uma herança positiva para compartilhar, matar o capitão era como matar o pai, a herança que tinha era de uma herança derrotada, e esta o personagem, de alguma forma, rejeitou, e o fez perdendo a consciência dos fatos, da realidade, deixando-se levar por atitudes insensatas.

A maturidade que Banana procurava na guerra acabou por torná-lo um louco. Matar um companheiro não era a experiência que Banana esperava quando ingressou nesta empreitada. Ter suas intenções desestabilizadas faz com que o menino de Burma perdesse a sobriedade. Enquanto voltava, sozinho pela mata, para a base, Banana começou a ter visões do capitão Damisa, gastou todo o suprimento de comida, bebida e fogo que lhe restara, não estava preocupado se conseguiria chegar até a base de seu batalhão ou não. Dormia e tinha alucinações malucas, as quais lhe provocavam exageradas e despropositadas gargalhadas. Banana não mais temia sua morte como quando chegara à guerra. A morte do capitão Damisa mudara tudo. O menino sequer tinha cuidado para não ser encontrado por Japoneses. Perde total noção da realidade perigosa em que se encontra o que culminou com um intenso apego ao relacionamento que começa com sanguessugas, as quais se alimentavam de seu corpo, e lhe serviam de alimento, em uma relação simbiótica. Banana tinha até mesmo cuidado ao sentar, para evitar o esmagamento de alguma delas, pedindo desculpas pelas vezes em que esquecia que elas estavam hospedadas em seu corpo. Feliz pela companhia que tinha enquanto voltava à base.

No trecho acima citado temos a recepção de Banana quando este chega à base. O menino chegara nu e insano, e mesmo diante dos companheiros de outrora, conversava com suas amigas sanguessugas. Ao ser visto por um de seus melhores amigos de guerra, o Quebla, Banana não é reconhecido. O menino sem barba de antes, depois da experiência da morte de Damisa se tornou um homem de mais de 50 anos².

A guerra proporcionou ao menino de Burma não um amadurecimento, mas uma desumanização. Banana perde a noção da realidade, enlouquece e se torna semelhante às sanguessugas. A guerra sugou o corpo de Banana assim como os anelídeos o fizeram, e também assim como eles lhe serviam de alimento, a guerra nutriu Banana de loucura e desumanização, a ponto de se tornar um velho (mas sem a experiência de um ancião, aquela traz maturidade e sabedoria) e irreconhecível diante de seus companheiros. A maturidade que Banana procurava na guerra acabou por torná-lo um louco. A guerra não fez de Banana um guerreiro maduro, mas o personagem acabou por, de alguma forma, regredir a um estado que foge do humano, é envelhecido pela guerra e por ela aproximado da morte.

Outra obra aqui estudada, *Pornografia*, conta a história de dois intelectuais, quarentões, diante da repressão alemã, quando esta ocupa a polônia, em meados da segunda Guerra Mundial. Convidados por uma família (representação clandestina aos invasores nazistas) mudam-se para o interior da Polônia. A atividade intelectual, as conversas sobre *Deus, arte, povo e proletariado*³ são interrompidas, visto que a efervescência das idéias sobre estes assuntos não seguiu a mesma neste novo local. Entende-se portanto, que de alguma forma eles deveriam exercitar suas capacidades intelectuais. O que acontece é que Fryderyk e Witold, como são chamados os personagens, se tornam manipuladores de uma realidade, o que a torna, por ser tão manipulada, em uma encenação teatral. Além de manipuladores, são, as vezes, parte desta não-realidade inventada por eles mesmos.

Aqui os dois cidadãos se ocupam de outra tarefa contraventora: a relação amorosa/sexual entre dois adolescentes: Henia (filha do dono da casa) e Karol (empregado da casa). Relação essa criada pelos dois senhores. Planos mirabolantes que incluem a tentativa de fazer os jovens perder a inocência através do ato sexual, assassinatos e encenações, permeando este ambiente de simulacro e latente sexualidade. Tudo acontece na mente dos dois senhores, os jovens personagens, pelo que se percebe ao longo da narrativa, não reconhecem estas segundas intenções, apenas se deixam manipular.

Pornografia não é exatamente um texto que trate de pornografia, fato é que nenhuma descrição de ato sexual (ou vias de uma relação sexual) como convencionalmente esperaríamos diante do título do romance, é narrada, mas apenas as expectativas eróticas e imaginárias de Witold e Frederico. Os dois agem como se estivessem o tempo todo, e de fato estão, encenando para as outras pessoas que se encontram naquele lugar. Não há sensualidade, a preocupação está no ato em si, na penetração do empregado na menina, uma simbolização de invasão, invasão de um espaço assim como a Polônia estava sendo invadida. Apenas entre os manipuladores é sabido que há uma realidade por trás daqueles personagens e tramas que inventam e personificam. Lidam com Henia e Karol como se estes fossem marionetes, como se só tivessem corpos, e não vontade própria, como se fossem manipuláveis ao bel prazer dos dois senhores. A relação de poder exercida entre Witold e Frederico diante de Henia e Karol e a forma como estes são articulados pelos mais velhos, cria uma metáfora clara da ação da guerra na vida destes jovens. Karol e Henia não têm

consciência dos pensamentos e armações por trás das ações de Witold e Frederico. Como os dois intelectuais estavam impossibilitados de exercitarem-se intelectualmente, acabam criando uma história, inventando todo um enredo que só acontece na cabeça deles. Os personagens não sabem que fazem parte de um teatro. Witold comenta em certo ponto que “ali, cada um era um instrumento do outro - um instrumento do qual qualquer um poderia lançar mão sem remorsos”.⁴

Frederico chega a de fato criar uma cena teatral para ser encenada pelos jovens Henia e Karol. Ao perceber isso, Witold comenta:

E imediatamente outro pensamento me ocorreu: farsa, tudo aquilo uma comédia! Eles deviam ter adivinhado por milagre a minha intenção de passar por ali e agiam assim intencionalmente – para mim. Era para mim aquilo tudo, sem dúvida, justo na medida de meus sonhos, de minha vergonha com relação a eles. Para mim, para mim, para mim! Instigado por essa idéia, saí de meu esconderijo na mata e me aproximei, abandonando todas as precauções. Foi então que se completou o quadro. Frederico estava sentado sobre uma pilha de pinhas secas, à sombra de um pinheiro. Era – para ele!⁵

E é nesse momento que a história revela ser um grande roteiro escrito e manipulado por Frederico, após declarar ter sido ator por um momento de sua vida, continua dizendo: *Ocorreu-me a idéia de um roteiro... um roteiro de filme... mas certas cenas são demasiado ousadas. É preciso trabalhá-las mais, pô-las a prova com material vivo.*⁶

Para compensar a perda intelectual do tempo em que estarão a mercê da Guerra, acabam inventando esta história do relacionamento entre Henia e Karol para exercitarem-se/excitarem-se intelectualmente. Ao dizer que as cenas deveriam ser postas a prova com material vivo, Frederico refere-se a própria vida dos personagens Karol e Henia, eles encenariam os planos/roteiro não em uma peça, mas na realidade.

Ação semelhante àquela desempenhada pela guerra narrada na história do menino de Burma: os objetivos do conflito apenas consideravam seu corpo, como se fosse mais um objeto bélico para auxiliar no confronto, mais um auxílio para cumprir uma missão. As intenções de Banana em tornar-se um homem, guerreiro e destemido não são em nenhum momento tidas como relevantes. Em todas as guerras há civis deslocados de suas casas, suas individualidades e subjetividades não são consideradas, apenas são deslocados como se fossem marionetes.

A adolescência não é um lugar fixo, uma condição estável, tão pouco o é a Guerra. A encenação em *Pornografia* cria um universo irreal dentro da ficção, contudo as guerras não se comportam como encenações, elas são realidades que também utilizam personagens no sentido de que têm capacidade de direcioná-los e movimentá-los como se fossem bonecos, corpos montáveis e desmontáveis, domesticáveis.

Há no contexto destas obras um trocadilho. Uma nação em guerra assume uma condição de ‘não formação’, no sentido de que está sofrendo mudanças em função do conflito que a envolve. De certo modo, trata-se de uma nação que está perdendo sua forma/formatação para depois assumir uma nova. Um território que vive uma guerra se obriga a adaptar-se a novos padrões sociais, culturais, humanos, econômicos, políticos, entre outros. Tudo precisa se reformar, as vezes a força. De semelhante modo, um adolescente também é um ser que, genuinamente, vive um

período de formação. Formação de caráter, formação do corpo físico e da mente. É uma vida em formação, que, nos textos aqui abordados, é afetada pela guerra tão significativamente quanto seu país o é. É uma vida que, de semelhante modo, interrompe seu processo de formação e muda. Mas a formação não é simplesmente interrompida, como algo que ao ser estancado, poderá jorrar novamente se aberto. A guerra atravessa fronteiras, é expansiva e é instável assim como um processo de amadurecimento humano. A formação da nação e do adolescente, nos contextos tematizados, encontra cursos diferentes, segue se formando, mas necessariamente diferentemente da formação que teriam não fossem as circunstâncias em que se encontram. Pode-se dizer, quem sabe, que passam a deformarem-se.

Estes textos, possuem facetas de diferentes gêneros literários. Márcio Seligman Silva (2008)⁷ sugere que não há mais o gênero testemunho, mas as obras possuem facetas testemunhais, tão recorrente são as catástrofes nos tempos modernos e pós-modernos. O vínculo entre autor e obra nunca pode ser subestimado, muito menos agora em que cada vez mais autores falam de suas experiências de uma forma estética. Ao escrever, ao ficionalizar suas experiências, conseguem dar conta e superar traumas. Bandle, autor de *O menino de Burma*, foi filho de um veterano de Burma, de um soldado que lutou contra os Japoneses. O autor cresceu ouvindo do pai histórias do tempo que esteve na guerra. Gombrowicz, teve seu corpo tão manipulado/deslocado quanto seus persogens. Polônes, fez uma viagem para a Argentina dias antes da segunda Guerra Mundial começar, ficando impedido de voltar para seu país. A vida destes autores é tematizada e ficcionalizada em alguns trechos das vidas dos personagens de suas obras, o que torna as obras indefinidas quanto ao seu gênero literário.

Ao usar personagens adolescentes para contracenar com a guerra, que pode ser vista aqui como um personagem, depreende-se a idéia do que Agambem (2005:13) diz sobre *silêncio ativo*⁸, associando-o a linguagem da infância, da inocência, que é aquela que revelaria os fatos mais espontaneamente, como em uma auto-referencialidade da infância, diferente do adulto, que possui uma experiência de falta, não sendo capaz de agir com sinceridade diante do que conta.

Ao trabalhar com adolescentes, Biyi e Gombrowicz se permitem contar a história de uma forma mais fantasiosa, e ao mesmo tempo, associar a turbulência infantil à catástrofica guerra circundante. Para cada um dos personagens, foca-se no processo de mudança de um status de inocência (convencionalmente associada a infância/juventude) até algum outro patamar, que não necessariamente o da maturidade. No caso do menino de Burma claramente percebe-se que este patamar foi a loucura, já no caso de Henia e Karol, ainda não obtive conclusões satisfatórias, mas certamente há deformação do caráter em função da manipulação causada pelos quarentões, que por usa vez, agem como a guerra a qual condenam.

Saliento ainda que as guerras abordadas neste trabalho são guerras modernas, como KEEGAN (1993:13)⁹ aponta, diferente das guerras primitivas. As guerras primitivas poupam indivíduos, fazem o possível para que nem todos os inimigos precisem ser massacrados, há uma convenção quanto ao lugar, o motivo do conflito, sobre as armas que serão usadas no conflito, e a intenção da guerra é a reconciliação. Diferentemente, as guerras modernas são extremistas, com alto índice de destruição. Os tempos de paz são momentos de articulação e projeção do ataque. A guerra vivida pelos personagens de *Pornografia* e de *O menino de Burma* causam impactos desmedidos e imprevistos. Cabe a literatura valorizar a esteticidade apresentada, sem esquecer do comprometimento social que toda a arte deveria ter.

Notas

- ¹ BANDELE, Biyi. O menino de Burma; tradução de Heloísa Mourão. Rio de Janeiro: Record, 2009, p249.
- ² BANDELE, Biyi. O menino de Burma; tradução de Heloísa Mourão. Rio de Janeiro: Record, 2009, p248.
- ³ GOMBROWICZ, Witold. Pornografia; tradução de Tati Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p15.
- ⁴ GOMBROWICZ, Witold. Pornografia; tradução de Tati Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p122.
- ⁵ GOMBROWICZ, Witold. Pornografia; tradução de Tati Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p149.
- ⁶ GOMBROWICZ, Witold. Pornografia; tradução de Tati Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p151.
- ⁷ SELIGMANN-SILVA, Márcio; "Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas". In: Psicologia clínica vol.20 no.1. Rio de Janeiro, 2008, p65-82.
- ⁸ AGAMBEM, Giorgio. Infância e história: destruição da experiência e origem da história; tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- ⁹ KEEGAN, John. Uma história da guerra; tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo, 1997.

O confronto entre cidade interiorana e metrópole na obra de Caio Fernando Abreu

Ana Paula Cantarelli

When create Passo da Guanxuma's city in his work, Caio Fernando Abreu constructed a particular space. Present in several texts, this space followed, from the 80's, the author's literary revolution. In this study, is established a relation between the references to Passo presented in Abreu's work, outlining the contours assumed by this city. Hereafter, it seeks to identify how this fictional city is faced with the metropolises presented in the analyzed texts.

Keywords: metropolis; Passo da Guanxuma; fictional space.

1 Introdução

A cidade de Passo da Guanxuma começou a fazer parte da obra de Caio Fernando Abreu a partir da publicação do livro “Os dragões não conhecem o paraíso”,¹ em 1988. Desde então, esse espaço ficcional constituiu-se como uma marca que particulariza a produção desse autor, estando presente em nove textos (dois romances, uma novela e seis contos). A repetição de referências demonstra que a inserção e a retomada desse local em diversas narrativas possuem uma organicidade manifesta em recorrências e movimentos que unem e relacionam os textos.

O Passo figura na produção de Abreu como um espaço interiorano que surge em oposição à metrópole, à cidade grande, configurando-se como um lócus associado à infância, à inocência, e, muitas vezes, ao desejo do regresso. A relação cidade grande - cidade pequena assume contrastes ao longo da escrita de Abreu, criando um campo de oposição entre esses dois espaços.

Assim, ao longo deste estudo, primeiramente, realizamos um mapeamento das referências ao Passo da Guanxuma presentes na obra de Abreu, verificando como estas se relacionam. E, em um segundo momento, buscamos identificar as relações de oposição entre essa cidade interiorana e as menções às metrópoles que figuram nos nove textos selecionados a fim de perceber como a relação de oposição entre esses dois espaços é construída ao longo da obra de Abreu.

2 Passo da Guanxuma

Segundo Abreu, a primeira vez que a cidade de Passo da Guanxuma fez parte de seus textos foi no conto “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, que integra o livro “Os dragões não conhecem o paraíso”, publicado em 1988. Nesse conto, as referências a esse espaço são vagas. Contudo, estas contribuem para que o caráter de interioraneidade seja estabelecido em oposição à urbanidade da metrópole na qual o protagonista está vivendo no momento da narrativa (São Paulo). Entre as referências, podemos destacar a menção à sanga de Caraguatatá que auxilia na caracterização do Passo. O Passo da Guanxuma surge, nessa narrativa, como um espaço tranquilo e limpo associado ao passado do protagonista, em oposição à

metrópole que está relacionada ao presente, ao barulho e à poluição.

Há ainda outros três contos que possuem menções a esse espaço, no referido livro: “O destino desfolhou”; “Linda, Uma história horrível”; e “Pequeno monstro”. No primeiro, temos acesso ao cinema Cruzeiro do Sul, ao meretrício da Morocha e às quatro ruas principais da cidade. Esses elementos aparecem fragmentados, sendo recuperados através da memória do protagonista. A apresentação deles reforça o aspecto interiorano já destacado no texto anterior. Nesse conto, o protagonista localiza a cidade de Passo da Guanxuma no Rio Grande do Sul.

No segundo, o aspecto de interioraneidade é reiterado pelo contraponto estabelecido através do regresso do protagonista, vindo de uma cidade maior para o Passo, e pelos diálogos das personagens. A poluição e a urbanidade da cidade na qual o protagonista mora são opostas à tranquilidade e à monotonia do Passo da Guanxuma. A metrópole surge relacionada à idade adulta, ao trânsito contínuo e à insegurança, enquanto o Passo está associado à infância, ao lar materno e à proteção familiar.

No último texto (“Pequeno mostro”), mais uma vez o caráter interiorano desse município é reforçado através das falas do protagonista e da comparação com a cidade de Porto Alegre. O protagonista, sem nome, natural do Passo da Guanxuma, passa férias em uma casa na praia de Tramandaí, quando recebe a visita de um primo vindo da capital, Porto Alegre. Essa visita marca o encontro do interior com o urbano em um terceiro espaço. Não há descrições de pontos específicos do Passo. Nesse conto, ocorre a alusão a cidades como Osório, Tramandaí e Porto Alegre, o que permite reforçar a localização do Passo no Rio Grande do Sul.

O segundo livro em que a cidade de Passo da Guanxuma figura como espaço ficcional é “Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B”², publicado em 1990. Nesse texto, as informações que temos sobre o Passo são apresentadas por meio das lembranças do narrador protagonista que as opõe ao centro urbano no qual vive: São Paulo. A localização no Rio Grande do Sul é fortalecida pela referência ao Uruguai, país que faz fronteira com o Estado. E o caráter interiorano encontra ancoragem nas lembranças dos banhos de rios e dos cenários descritos pelo protagonista de forma idílica. O Passo está associado ao interior, à infância, ao passado, ao ambiente familiar, à tranquilidade, à limpeza, enquanto a cidade de São Paulo surge como um ambiente urbano, associado à idade adulta, ao presente, à individualidade e à poluição.

O livro “Triângulo das águas”³ foi publicado pela primeira vez em 1983 sem conter nenhuma referência à cidade de Passo da Guanxuma. Em 1991, passou por uma re-escritura, tendo alguns trechos alterados. Entre as alterações encontramos a inserção desse espaço ficcional na novela “Pela noite”. Nessa novela, o caráter de interioraneidade já delineado nos textos anteriores é reforçado. Passo da Guanxuma surge através das recordações dos protagonistas como um lugar associado à infância, como uma cidade pequena com preconceitos. O desejo de retorno se esboça através da oposição do Passo a São Paulo. Embora os protagonistas já estejam vivendo na grande metrópole, eles não encontram um lugar que lhes acolha e lhes transmita segurança. Não há referências que associem o Passo ao Rio Grande do Sul. Como esse texto contou com a inserção do Passo da Guanxuma apenas em sua re-escritura, possivelmente, esse espaço ficcional foi obrigado a adaptar-se às construções textuais que já estavam presentes na novela, ou, em outra possibilidade, esse espaço ficcional associava-se tão perfeitamente com as construções que ali estavam que o autor decidiu inseri-lo no texto em substituição à cidade que antes fora nomeada

apenas de “Cidade”.

O romance “Limite branco”⁴ foi publicado pela primeira vez em 1970 também sem conter referências ao Passo da Guanxuma. Em 1992, passou por uma re-escritura na qual essa localidade foi inserida. Nesse livro, as informações que temos sobre o Passo reforçam os mesmos aspectos que têm se destacado nos textos anteriores: a localização no Rio Grande do Sul, a interioraneidade, a associação à infância e à inocência. O protagonista (Maurício), apesar de ter uma casa na cidade, desenvolve a maioria de suas ações em um lugar ainda mais interiorano do que os descritos anteriormente: em uma fazenda o que faz com que elementos relacionados ao interior, à zona rural, povoem a fase inicial desse romance, quando o protagonista ainda era criança e vivia no Passo, tais como: os doces de abóbora feitos em tacho preto, o taquaral no fundo do quintal, a imagem de galinhas no pátio, os pedaços de lenha enegrecidos pelo fogo, os canteiros de morangos e o campo. Com o avançar do texto, essa cidade ficcional surge em oposição à urbana Porto Alegre, associada à adolescência, e ao Rio de Janeiro, associada à fase adulta que começa a delinear-se com o acerto da mudança de Maurício para essa metrópole.

“Morangos mofados”⁵ é um livro de contos publicado pela primeira vez em 1982 e que passou por uma re-escritura em 1994. O Passo da Guanxuma foi inserido na re-escritura através de uma única e breve alusão. Figurando em apenas um texto dessa obra (no conto homônimo ao livro), essa localidade surge apenas como uma menção espacial, sem localização e caracterização definidas, estando ao lado da cidade alemã Köln, que possui existência real. Na re-escritura do texto, o Passo substituiu a referência anterior a Santiago - cidade natal de Abreu.

O livro de contos “Ovelhas Negras”⁶ contém o conto “Introdução ao Passo da Guanxuma”, que, como Abreu declarou, pretendia que fosse o primeiro capítulo de um romance que teria como cenário essa cidade ficcional. Entretanto, a proximidade da morte do autor, provavelmente, foi a motivadora da publicação desse texto como um conto. “Introdução ao Passo da Guanxuma” é o texto que apresenta maiores descrições espaciais, servindo como uma espécie de elo entre as narrativas anteriores, propiciando um “diálogo” entre os textos.

Espaços como o Cinema Cruzeiro do Sul, o meretrício da Morocha e a sanga de Caraguatá voltam à cena com maior riqueza de detalhes. As menções de cidades e países com existência real, como ocorreu em outros textos, volta a repetir-se, reforçando a localização do Passo da Guanxuma no Rio Grande do Sul, muito próximo da localização real da cidade de Santiago. Espaços como a Vila Militar Rondon, a Senzala (“viveiro de domésticas, pedreiros, jardineiros, benzedeadas e mandaletes para a cariocada da Vila Militar Rondon” – ABREU),⁷ o quartel, a praça central, a igreja, etc. surgem nesse texto na tentativa de delinear com maior precisão e riqueza de detalhes esse município. Também as quatro ruas que dão acesso ao centro da cidade, tendo a praça central como ponto de encontro, auxiliam na caracterização e na localização espacial das demais referências.

3 Relações de oposição entre cidade interiorana e metrópole

De acordo com RAMA:⁸

No variado panorama aculturante atual, testemunho da dinâmica das sociedades latino-americanas contemporâneas, um extenso capítulo é ocupado pelos conflitos das sociedades regionais que se deparam com a modernização

incorporada por intermédio de cidades e portos, proclamada transmissora do progresso e que as elites urbanas dominantes instrumentam. Como foi possível comprovar em inúmeros exemplos, esse processo de aculturação não responde a um mero intercâmbio civilizado entre culturas, mas é a única opção que se impõe para poder solucionar um choque de forças culturais muito díspares, uma das quais viria a ser previsivelmente destruída no confronto, sendo simplesmente vencida em termos de um pacto. Os regionalistas respondem a esse conflito: tentarão evitar a ruptura, que se aproxima, entre os diferentes setores internos que compõem a cultura latino-americana, devido à desigual evolução experimentada e aos diversos ingredientes originários, enquanto assistem a uma aceleração modernizadora.

As considerações tecidas por Rama estão relacionadas, principalmente, às produções artísticas desenvolvidas antes da metade do século XX, entretanto encontram fáceis ancoragens nas produções posteriores. Os conflitos entre regionalismo e universalismo são antigos. Enquanto, o primeiro busca proteger-se das mudanças acarretadas pelo fenômeno globalizante e estimuladas pela sociedade capitalista em busca de uma particularidade que o diferencie do restante; o segundo tenta homogeneizar as sociedades, ao redor do mundo, em nome uma conduta que tem como principal escudo o progresso e o desenvolvimento. Nesse embate, o primeiro é derrotado, na maioria das vezes, ou sofre alterações que o modificam radicalmente.

O regionalismo, na América Latina, salientava as particularidades culturais alimentadas em áreas ou sociedades internas, além de estar propenso a conservar os elementos que, no passado, contribuíram para o processo de individualização, de singularização cultural, visando à transmissão futura como uma forma de preservação. No entanto, o processo de universalização torna as expressões particulares inválidas. Respalhada em fontes externas, a universalização nega as pretensões regionais, desconsiderando-as, e, como consequência, transfere para o interior da nação um sistema de dominação, intensificando sua submissão.

Até a década de 1930, podemos dizer que a América Latina não possuía comunicação interna, sendo que as influências exteriores eram recebidas de forma individual em cada um dos países que a compõe. Nas décadas posteriores, pudemos comprovar uma maior união propiciada por circuitos de integração que favoreciam a aproximação através da circulação de produções artísticas e discussões críticas, estas principalmente através de jornais e revistas, o que gerou a falsa impressão de uma unidade latino-americana.

Nesse contexto, o urbano passa a sobrepor-se ao rural como tentativa de progresso, de industrialização que atrai, indiscriminadamente, todos os Estados-nação. No campo artístico, também encontramos reflexos dessa sobreposição. De acordo com FAVALLI,⁹ Abreu é fruto desse processo:

Caio Fernando Abreu pertence àquele conjunto de autores denominados “urbanos”. Sua obra segue uma tradição iniciada no Rio Grande do Sul, nos anos 30, no seio do processo de industrialização e do movimento político que consagram a hegemonia das cidades sobre o campo.

A tradição de uma literatura urbana encontra ancoragens em todo o contexto brasileiro, sendo reflexo das posturas assumidas no cenário latino-americano. A

urbanidade – representada, principalmente, através da metrópole - torna-se uma constante nas produções artísticas. Os grandes centros tornam-se o atrativo dentro dos Estados-nação, constituindo-se em uma promessa de desenvolvimento futuro.

À suposta unidade modernizadora do cenário latino-americano opôs-se a pluralidade de culturas regionais, camufladas sob o signo da homogeneidade. Apesar da conduta assumida nas cidades interioranas aproximar-se em quase todos os lugares da América Latina, há elementos específicos que as tornam distintas umas das outras, que as individualizam, renegando a falsa homogeneidade a elas concedida. Esse cenário propiciou o surgimento de uma série de soluções assumidas pelos escritores que, como aponta RAMA¹⁰, “embora se manifestando em um esquema conflituoso semelhante, também responderam às singularidades que justamente tentavam salvaguardar”.

Enquanto a metrópole caracteriza-se por estar sob constante influência, seja de outras metrópoles ao longo do mundo, seja pelo trânsito dos imigrantes que recebe; a cidade pequena sofre as mesmas influências, porém em uma escala muito menor. A metrópole está associada com o movimento contínuo, com frequentes alterações, com encontros e embates culturais que lhe conferem características particulares: à medida que as metrópoles estrangeiras tentam moldá-la conforme seus critérios, tornando-a homogênea como as demais, ela tenta subjugar os estrangeiros que nela ingressam, principalmente os das cidades interioranas, aos seus desígnios, aos seus valores, homogeneizando-os.

As metrópoles exercem atração sob os indivíduos pela pluralidade de oportunidades, pelo trânsito cultural, pela efervescência artística, aspectos estes normalmente restritos na cidade interiorana. Os grandes centros configuram-se em sinônimo de urbanidade, de desenvolvimento e de progresso, enquanto as pequenas cidades simbolizam a ruralidade, a rusticidade e a estagnação temporal. Assim, os indivíduos são atraídos por elas (as metrópoles), buscando melhoria de vida e mais oportunidades de crescimento.

Essa atração delinea-se nos textos de Abreu analisados neste estudo. Protagonistas, na maioria das vezes sem nome, são atraídos pela multiplicidade de possibilidades que a metrópole apresenta. Aqueles que migram querem nela ingressar, na vida econômica nela instaurada. Contudo, mesmo estando sob o jugo cultural da metrópole, sempre permanecerão, de alguma maneira, relacionados aos aspectos culturais de seu lugar de origem, seja pela rejeição, e, por conseguinte, negação de qualquer possibilidade de retorno, seja pela nostalgia, e ambição do regresso – mesmo que o saibam impraticável.

Esse vínculo com a cidade que ficou para trás delinea constantes oposições entre cidade interiorana (Passo da Guanxuma) e metrópole que configuram a última como um lugar de conflito. O Passo da Guanxuma surge associado à infância e à adolescência; ao passado; ao ambiente rural; à limpeza; ao ambiente familiar; à subjetividade; à tranquilidade; e à coletividade. Enquanto a metrópole está relacionada com a idade adulta; o presente; a poluição; o mercado econômico; o trânsito contínuo; a massificação; a objetividade.

A particularização e a individualidade do Passo, enquanto espaço ficcional, são construídas ao longo dos nove textos aqui apresentados. A repetição de suas características cria não apenas um espaço singular, mas também um vínculo e uma identidade entre as personagens que lá vivem ou que de lá partiram. Essa identidade entra em confronto com a vivência possibilitada pela metrópole, levando as personagens a recorrerem, através da memória, às lembranças de sua cidade natal para

manterem sua identidade e fugirem do processo de massificação, ampliando, assim, o confronto entre cidade interiorana e metrópole na obra de Abreu.

4 Considerações finais

Percorremos nove textos publicados por Caio Fernando Abreu em seis livros distintos, ao longo de nosso estudo, entrelaçando características e apontando a convergência de particularidades, traçando um mapa que abarca personagens e ações à medida que delinea o espaço ficcional de Passo da Guanxuma. Esse espaço assume uma relação de oposição frente às metrópoles ao longo da obra de Abreu, figurando como um lugar que possui uma construção singular que se encontra refletida na identidade das personagens que a ele estão relacionadas. Tal construção sinaliza para uma oposição, para um confronto com a tentativa de massificação presente na metrópole e a manutenção de uma identidade singular construída nessa cidade interiorana.

Além disso, a referência aos estágios de produção também merece destaque, uma vez que o Passo, espaço interiorano e rural, está associado à infância e, muitas vezes a adolescência, enquanto a metrópole surge associada à idade adulta, à idade produtiva. Decorrente do ritmo de produção está a poluição e a sujeira presente nas grandes cidades, opondo-se à limpeza e à tranquilidade existentes no Passo. Todos esses aspectos corroboram para o estabelecimento de um confronto entre regionalismo e universalização, no qual o primeiro, representado pelo Passo da Guanxuma, denuncia - através do desejo de regresso manifestado pelas personagens, ou pela incapacidade de adaptação apresentada por estas - a impossibilidade de ser totalmente aniquilada a individualidade em nome da homogeneização, e a tentativa de resistência do regionalismo frente a um processo que busca anular as particularidades.

Notas

¹ ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

² ABREU, Caio Fernando. *Onde andarás Dulce Veiga?: um romance B*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

³ ABREU, Caio Fernando. *Triângulo das águas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.. *Triângulo das águas*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

⁴ ABREU, Caio Fernando. *Limite Branco*. 1. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970.. *Limite branco*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

⁵ ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

⁶ ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. 1. ed. Porto Alegre: Sulina, 1995.

⁷ ABREU, Caio Fernando. Introdução ao Passo da Guanxuma. In.: *Ovelhas negras*. 1. ed. Porto Alegre: Sulina, 1995, p. 73.

⁸ RAMA, Ángel. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.). *Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina*. Tradução de Raquel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001, p. 212-213.

⁹ FAVALLI, Clotilde Ferreira de Souza. Inventário de uma criação. In: AUTORES GAÚCHOS. *Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: IEL, 1988. vol. 19, p.15.

¹⁰ RAMA, Ángel. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.). *Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina*. Tradução de Raquel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001, p. 226.

Política da interpretação do texto literário: alguma ética é possível?

Antonio Barros de Brito Junior

In this article, I try to show how is it possible to think the interpretation of the literary text from the point of view of the politics of writing and the politics of interpretation, based on the works of the French philosopher Jacques Rancière. My first step is to think the literary interpretation as an aesthetic task, which brings back the body into the process of grasping the meaning of the artistic text. After that, I try to evince that by restoring the prevalence body, the political issues come to the foreground of literary hermeneutics. As a result of the prevalence of the body and the subjectivity of the reader, I argue that we must consider the interpretative process from the point of view of the ethics as aesthetics, i.e., we must understand the interpretative cooperation as an intersubjective effect yielded by aesthetics instead of linguistics.

Keywords: Aesthetics; Theory of Literature; Hermeneutics; Jacques Rancière.

Se “[a] poesia não tem contas a prestar quanto à 'verdade' daquilo que diz, porque, em seu princípio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, coordenações entre atos”,¹ que dizer, então, da interpretação da poesia? A encarnação da palavra muda, a corporificação do *logos*... Se à poesia – à literatura, em geral – faltam o apelo e o apego à verdade, a interpretação só pode portanto dar de ombros frente ao velho axioma “o que o autor quis dizer afinal?”²

A palavra muda³ da literatura já nasce com o compromisso de perder seu primeiro compromisso – o seu campo de ação imediato. Aliás: somente no regime estético é que a palavra se dá ao luxo de dobrar ao meio a opacidade do discurso referencial para voltar-se sobre si mesma, numa autorreferencialidade que a congestionada de (duplos) sentidos. Naturalmente, a verdade da poesia, então, é outra: é a espessura da palavra, é o signo sem lastro, que, por falta da corporeidade do escritor, abre-se para o corpo de outrem, seu leitor. “A literatura é uma dramática da escrita, desse trajeto da letra desincorporada que pode tomar qualquer corpo. Ela tem seu lugar nessa disjunção própria ao conceito de escrita que faz com que a própria oposição do *logos* vivo e da escrita morta só se coloque à custa de instituir o mito de outra escrita, de um escrito mais que escrito”.⁴ Com isso, a interpretação já não é o horizonte de expectativa atravessado pelo leitor e constituído pelo texto; pelo contrário, a interpretação tem de ser o horizonte da partilha do sensível, no nível mais extremo da política e da ética do sentido... a partir do discurso.

A letra muda, portanto, abre o espaço de ação do *corpo*. Nada mais subjetivo, nada mais individual, nada mais contingencial do que o corpo. Ele é o próprio lugar da subjetivação; em constante oposição ao “espírito” (esse quase-ser ilustrado que se projeta e paira sobre todas as mentes, reunindo-as), é no gesto, nos sentimentos, na dor e na “tortura” do corpo, que se encenam os conflitos entre a arbitrariedade

platônica do signo e a arbitrariedade natural da sensação radicada na experiência de mundo. O corpo, de certo modo, é o que desmembra novamente aquilo que nasceu distante e distinto desde a origem do pensamento/linguagem, e que só pode ser amalgamado no pensamento, *no logos*: sensação, contingência e presença, de um lado, e sentido, constância e ausência, do outro. A interpretação da palavra muda, portanto, é o ponto de inflexão dessa desunião recuperada. Se a um determinado autor é possível (hipoteticamente) reivindicar, ainda, a união da palavra e do corpo, do *logos* e do sensível – a territorialização da escrita primeira, aquela que conclui e inicia a obra de arte –, ao leitor não resta outra saída, a não ser a derrisão face ao amálgama *logos*-corpo. A permanência do texto estético, com sua capacidade de transitar pelo tempo – isto é, essa palavra muda que se infunde de voz e, portanto, de vida plena, no sentido aristotélico⁵ –, é, na verdade, o que impele essa derrisão: a “dramática da escrita” traduz, entre outras acepções, a insurgência do corpo na letra. Na medida em que não pode se prender ao que quer que seja, e na medida em que perde a sua história na dobra da autorreferencialidade, o texto literário só adquire seu estatuto ontológico na encarnação da letra por parte do leitor. E, nesse âmbito, a letra é tudo, menos constância e ausência. Pelo contrário, é na presença mesma da corporeidade do leitor é que se opera o “milagre da vida” do texto: o nascimento do sentido, a contingência do referente e a provisoriabilidade dos efeitos.

De tal modo que não se pode mais dizer que a interpretação *reconstitui* o sentido. Na melhor das hipóteses, a interpretação formula, através do discurso, um sentido cuja viabilidade, de fato, se inscreve eminentemente na ordem do estético (do gosto e do gozo, por que não?) – este terreno por excelência do corpo. Adianta-me apenas para me deter um pouco no que importa: 1) no momento antes da fruição estética, a palavra muda apenas reverbera o eco das produções de sentido passadas, colocada, como está, no seu devido lugar dentro da partilha do sensível; 2) o intérprete, contudo, nega-se a leitura perfunctória, posicionando-se desde seu lugar sobre sua experiência de leitura; 3) com isso, ele recompõe o lugar do texto na partilha do sensível e, obviamente, esboça para si próprio um lugar nessa partilha. Nenhuma dessas atividades é “sem-estética”, se por *estética* se compreender “[...] um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento”.⁶ Aliás, é preciso dizer que todas essas manobras são, talvez, *em um primeiro momento* (friso), “sem-ética”, se por ética se entender a cooperação, em nível ideal e sistêmico, das ações (aí incluídos, obviamente, os atos de fala). Portanto, a negação da leitura perfunctória é, desde o primeiro momento, a negação daquela ética “sem corpo” da palavra, e, ao mesmo tempo, a afirmação da corporeidade como um novo paradigma de solução de conflitos. Fico com as palavras de Rancière, mais uma vez:

[a] literatura não existe nem como resultado de uma convenção nem como efetuação de um poder específico da linguagem. Ela existe na relação entre uma posição de enunciação indeterminada e certas fábulas que põem em jogo a natureza do ser falante e a relação dos discursos com a partilha dos corpos.⁷

Nessa relação se insere, de modo crucial, a lógica do *desentendimento*. Vale dizer: instaura-se, no âmbito estético onde se inicia a interpretação, a necessidade de um

conflito. O leitor, na medida em que se posiciona perante o texto, precisa buscar, na *diferença* – entendida, aqui, nos termos do *differend* lyotardiano⁸ –, o seu modo de constituir-se como o “mais apropriado” dos intérpretes. Em princípio, essa *diferença* surge, forçosamente, de uma postura antiooperativa, que rompe com o “senso comum” daquilo que é estabelecido pelo *logos* decantado na mudez da palavra, para, imediatamente depois, realçar aquilo que é do interesse particular do intérprete (uma nova visão a respeito do texto, da literatura em geral, da linguagem – enfim, a sua posição na partilha do sensível). Aqui, o “politicamente correto” deve ceder lugar ao egoísmo e ao narcisismo – algo típico da ordem estética (corporal e subjetiva). Assim, impera a “antiética” da interpretação, numa sorte de postura interpretativa que, por assim dizer, se revolta contra a própria linguagem.

Para melhor compreender a translação da ética que pretendemos indicar aqui, é preciso considerar que, no que diz respeito à ética da interpretação segundo o modelo clássico (logocêntrico), o leitor, no fundo, coopera com o “espírito da língua”, com aquele suposto *logos* que paira sobre o texto. Se é verdade que as frases são constituídas de acordo com um conjunto de regras que determinam o regime de seu funcionamento,⁹ então a fusão entre *logos* e corpo é determinada por uma compressão das formas de expressão e dos sentidos, que se destaca de seu contexto para se estabelecer como *norma*. Desse ponto de vista, o discurso, tanto do texto (a letra muda), quanto a interpretação (a voz viva do *logos* recuperado), é agenciado por um tipo de lógica que, aparentemente, guarda relação com o gerativismo, na medida em que o campo do dizível em torno do texto fruído é pautado pela *performance* e pela *competência*. A ética, então, compreende, nessa instância, um acordo de regimes de linguagem (uma sobreposição quase impossível, eu diria), que pavimenta o terreno dos valores mínimos por onde passará, mais tarde, a partilha do sensível. Mais do que isso: a *performance*, enquanto *ação* no e pelo discurso, é prevista pela *competência*, enquanto “indolência” da normatização.

Tenho para mim, porém, que, se é possível afirmar que existe uma ética da interpretação, então isso só pode ser feito a partir do reconhecimento de que o que de fato torna a ética um problema genuinamente filosófico é, justamente, a possibilidade de agir (ainda que no nível exclusivamente linguístico) com liberdade a partir da consideração pelo outro. Ética sem liberdade – ética sem livre-arbítrio – é tão-somente *desígnio*, *destino*, *missão*. A liberdade do intérprete do texto literário configura-se, então, com a renúncia ao regime de linguagem do autor e de seus leitores-tipo – ou leitor-modelo ou leitor-implícito, de acordo com as nomenclaturas mais difundidas (as de Umberto Eco¹⁰ e Wolfgang Iser¹¹, respectivamente) –, que o obriga a instaurar o seu próprio regime. Uma vez que a *indiferença* (entendida, é claro, como o oposto da *diferença*) é característica de um agenciamento da linguagem com o pensamento, agenciamento que acontece apenas na lógica interna do sujeito (ou seja, no âmbito de uma corporeidade específica),¹² depreende-se, então, que o ato pleno de subjetivação depende da configuração do que Rancière definiu como o *dano*. Ora, para devolver voz à letra muda; para “encarnar” a letra morta; para colocar-se no interstício dos diversos regimes da linguagem e fazer funcionar a *diferença*; para tudo isso é necessário instaurar um conflito que reveste a partilha do sensível de uma camada essencialmente *política*.

A política existe quando a ordem natural da dominação é interrompida pela instituição de uma parcela dos sem-parcela. Essa instituição é o todo da política enquanto forma específica de vínculo. Ela define o comum da

comunidade como comunidade política, quer dizer, dividida, baseada num dano que escapa à aritmética das trocas e das reparações. Fora dessa instituição não há política. Há apenas ordem da dominação ou desordem da revolta.¹³

Nesse nível – o nível da política –, o leitor reivindica o dano, porque ele não se considera representado na partilha do sensível. Aliás, não há interpretação sem dano: reivindicar o dano, neste caso, é reivindicar a sua própria partilha do sensível através do *dissenso*. Do ponto de vista da comunicação estética, há duas possibilidades de consenso: ou a letra muda permanece inerte, e os seus efeitos se condensam e se perdem, de modo que a partilha do sensível está dada e os corpos se posicionam no que Rancière denomina *ordem policial*;¹⁴ ou então há o contato entre leitor e obra e a interpretação força os espaços consagrados pela ordem policial de modo a encaixar mais um leitor. De qualquer modo, essas possibilidades não constituem um dano, pois estão fora da esfera do político e, curiosamente, também fora da esfera do estético. À interpretação não-conflituosa falta a estética, porque ela é uma tentativa de captura do sentido do texto a partir do sequestro dos significantes e da contingência dos contextos; falta estética, pois ela é capturada pelo “pensamento do povo como obra de arte”,¹⁵ ou seja, a constante-comum que determina a intersubjetividade da arquitetura racional, mental, analítica (logocêntrica, como diria Derrida,¹⁶ em seus célebres livros *Gramatologia* e *A Escritura e a diferença*). A interpretação não-conflituosa é, portanto, a supressão da liberdade do corpo, do gesto, do afeto, em favor do enaltecimento do não-estético. Desse modo, o consenso não precisa ser arduamente conquistado, e a dimensão política da interpretação regride ao limite da ordem policial. O dano, então, é algo que acompanha a leitura-estética, é algo que está na raiz da prática artística. A política, portanto, se insere na prática interpretativa de um modo específico: a interpretação “descompreende” o texto, recusa-o enquanto um regime de linguagem fechado e compartilhado e “deslê” o consenso, produzindo, assim, a necessidade da reconfiguração dos corpos no horizonte da ordem policial e no âmbito dos regimes da linguagem. A política e a estética completam-se. Aliás, segundo Rancière,¹⁷ sempre houve um transbordamento da estética na política: “[a] política não sofreu, recentemente, a desgraça de ser estetizada ou espetacularizada. A configuração estética na qual se inscreve a palavra do ser falante sempre constitui o próprio cerne do litígio que a política vem a inscrever na ordem policial.” Portanto, não é difícil compreender que, por outro lado, a política transborda o estético, na medida em que não somente a escritura,¹⁸ mas também a interpretação, são infiltradas por um agenciamento da linguagem, das formas de expressão, da corporeidade, para a definição, no campo da sensibilidade, da experiência e da ação, daquilo que pode ser dito e praticado a partir da circulação dos diversos textos estéticos.

Essa comunhão da estética com a política, ademais, nos ajuda a compreender a translação da ética mencionada acima. Aqui, a ética é uma responsabilidade que se assume no plano eminentemente estético. A liberdade proporcionada pela leitura-estética e o desentendimento dela decorrente implicam uma postura antiooperativa, sim, mas, por outro lado, recuperam a dimensão ética da interpretação, justamente a partir do ponto em que a antiética perante o regime linguístico fora instaurada. Para que o intérprete tenha sua postura reconhecida, ele deve negociá-la, posteriormente, com a coletividade de leitores que englobam a experiência estética (e essa coletividade muda, conforme a configuração social dos sujeitos considerados). Daí,

a situação primordial de discórdia e conflito deve “dissolver-se”, finalmente, numa *nova ética da interpretação*. Dessa vez, porém, não se trata de reduzir a diferença pela racionalidade comunicativa (ao modo de Habermas¹⁹), mas, pelo contrário, estabelecer com a comunidade interpretativa uma cooperação de ordem afetiva e moral. Ter a sua parcela na partilha do sensível, assumir-se como um intérprete consciente e consciencioso, depende do agenciamento da linguagem a fim de conquistar para si a apreciação de outros intérpretes. Nesse sentido, a interpretação configura-se como algo eminentemente estético, também, uma vez que apela para o *pathos* em vez do *logos* – numa espécie de *mise en abyme* estético-literário, nesse agenciamento do discurso não como um novo regime linguístico, mas como uma persistência do efeito estético-político na comunidade interpretativa. A subjetividade como marca do cruzamento do estético e do político – esse corpo do leitor no corpo do texto – não perde o seu espaço, é claro; porém, ela avança apenas até o limite em que a liberdade ainda não é liberalidade, naquele espaço onde o conflito não se pretende irresolúvel. E, note-se de passagem, esse é justamente o espaço do corpo-a-corpo, espaço tipicamente político numa conjuntura absolutamente estética. Portanto, nessa outra ética da interpretação – essa postulável “(est)ética da recepção” –, cabe ao intérprete a adoção de uma subjetividade colaborativa, cooperativa, em detrimento de uma suposta má-subjetividade,²⁰ aquela que preza o conflito em detrimento da esfera pública.

Notas

¹ RANCIÈRE, Jacques (2000). *A Partilha do sensível*. Estética e política. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34. P. 53-54

² Nas versões mais contemporâneas, o axioma se metamorfoseia em “o que o *texto* quis dizer?”, metamorfose que transforma o agente da produção de sentidos, mas que conserva o fundo da questão: a “verdade-verdadeira” da interpretação existe e está lá, basta ler corretamente...

³ RANCIÈRE, Jacques (1995a). *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramalhete *et alii*. São Paulo: Editora 34. RANCIÈRE, Jacques (1998). *La palabra muda*. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura. Tradução espanhol de Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

⁴ RANCIÈRE, Jacques (1995a). *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramalhete *et alii*. São Paulo: Editora 34. P. 41.

⁵ ARISTÓTELES (1997). *Política*. Tradução de Mario da Gama Kury. Brasília: Editora da UnB.

⁶ RANCIÈRE, Jacques (2000). *A Partilha do sensível*. Estética e política. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34. P.13.

⁷ RANCIÈRE, Jacques (1995a). *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramalhete *et alii*. São Paulo: Editora 34. P. 45.

⁸ LYOTARD, Jean-François (1983). *The different*. Phrases in disput. Tradução inglesa de Georges Van Den Abbeele. Manchester: Manchester University Press.

⁹ LYOTARD, Jean-François (1983).

¹⁰ ECO, Umberto (1979). *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Mário Brito. Lisboa: Editorial Presença.

¹¹ ISER, Wolfgang (1974). *The Implied reader. Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore e Londres: The John Hopkins University Press.

¹² LYOTARD (1983) diria que a indiferença é uma impossibilidade real da comunicação linguística, bem como a ausência de um gênero de discurso universal que possa regulamentar todos os demais, condições precípuas que caracterizam a impossibilidade de se evitar conflitos. Na verdade, a *indiferença* foi, durante muito tempo, o pressuposto básico e a aposta teórico-metodológica da filosofia ocidental, bem como da linguística estrutural. A própria noção de *intersubjetividade* aparecia sempre sob a rubrica do elemento comum entre os sujeitos, aquela garantia “real” de inteligibilidade que, em última instância, configura a linguagem, o código. Veremos, em breve, que a nossa aposta, neste texto, é bem outra...

¹³ RANCIÈRE, Jacques (1995b). *O Desentendimento*. Política e filosofia. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34. p. 26-27.

¹⁴ A definição do termo *polícia*, em RANCIÈRE (1995a), não tem nada a ver com a ideia de polícia (repressão), tal como sugere a linguagem corriqueira ou a filosofia de Althusser (de quem Rancière foi parceiro). De acordo com sua própria definição, “[c]hamamos geralmente pelo nome de política o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição. Proponho dar outro nome a essa distribuição e ao sistema dessas legitimações. Proponho chamá-la de *polícia*. Sem dúvida, essa designação coloca alguns problemas. A palavra *polícia* evoca comumente o que chamamos de baixa polícia, os golpes de cassete das forças da ordem e as inquisições das polícias secretas. Mas essa identificação restritiva pode ser considerada contingente” (RANCIÈRE 1995b, p. 41, destaque do autor). Sendo assim, Rancière prefere reservar o termo política para a conflagração de uma situação concreta de desentendimento, onde os lados opostos de uma determinada ordem policial digladiam-se por uma nova partilha do sensível, por uma nova reconfiguração do campo, por uma supressão (sempre provisória) de um dano. Do meu ponto de vista, a diferença substancial entre polícia e política, na obra de Rancière, pode ser lida na distinção entre os termos ingleses *policy* e *politics*: o primeiro diz respeito à idealização de um campo político, à subsunção de diretrizes que fundamentam diferenças meramente semânticas ou estruturais, numa conjuntura ideal; o segundo tem a ver mais com a prática política em si, o pôr em marcha um movimento a fim de conquistar algum ganho ou benefício para uma pessoa ou grupo constituído. Essa diferença é mais bem notada no texto de Rancière (1992).

¹⁵ RANCIÈRE, Jacques (2000). *A Partilha do sensível*. Estética e política. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34. P. 16.

¹⁶ DERRIDA, Jacques (1967a). *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaidermann e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva.

DERRIDA, Jacques (1967b). *A Escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques N. da Silva. São Paulo: Perspectiva.

¹⁷ RANCIÈRE, Jacques (1995b). *O Desentendimento*. Política e filosofia. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34. P. 68.

¹⁸ RANCIÈRE, Jacques (1995a). *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete *et alii*. São Paulo: Editora 34.

¹⁹ HABERMAS, Jürgen (1996). *Racionalidade e comunicação*. Tradução de Paulo Rodrigues. Lisboa: Edições 70.

²⁰ RICOEUR, Paul (1955). *Histoire et vérité*. Paris: Éditions du Seuil.

Inevitabilidade e Apocalipse: o Fracasso do Humanismo em *2666*, de Roberto Bolaño

Antônio Carlos Silveira Xerxenesky

The present study aims at analyzing the novel “2666” (2004, posthumously published) by the Chilean novelist, poet and essayist Roberto Bolaño (1953 – 2003), and focuses in the moral failure of the Modernity and Humanist project, which are recurrent subjects in Bolaño’s works. The voluminous novel “2666” is formed by five distinct parts that cover a period of time from the Second World War front to the beginnings of the 21th Century in Mexico, more specifically in a fictitious town where hundreds of women were brutally murdered. Each part shows the narrative from a different point of view, although there are no different narrators. The characters, as usual in Bolaño’s works, are writers, literary critics, poets, professors and intellectuals. In this study, the whole novel would not be studied exhaustively (because it would mean an impossible task in a study of this proportion). On the contrary, the questions are formulated from the very “minimum”: the mysterious coded book title (and its possible interpretations) and the novel’s last word, “Mexico”, which ends the amount of more than one thousand pages of the book and it is responsible for the circularity of the narrative.

Keywords: Roberto Bolaño; Humanism; Latin-American Literature.

1 Introdução

Roberto Bolaño, nascido no ano de 1953 no Chile e falecido em 2003, é um dos autores latino-americanos mais discutidos do momento, considerado por muitos críticos, como Susan Sontag, o autor latino mais importante desde García Márquez. Romancista, contista, poeta e ensaísta bissexto, a fama do chileno cresce mundialmente em velocidade espantosa. *2666*, um romance póstumo, publicado originalmente em 2004, inacabado em termos de trabalho estético (mas finalizado no sentido do “enredo”) chegou a se tornar um fenômeno de vendas nos Estados Unidos – acontecimento ainda “misterioso”, dada a complexa natureza do livro.

A produção de Bolaño, na produção romanesca, se divide entre romances breves, quase novelas, como *Amuleto* (1999) e *Nocturno de Chile* (2000), e duas obras de maior fôlego, como é o caso de *Los detectives salvajes* (1998) e *2666* (2004), curiosamente, as duas obras mais premiadas.

O foco deste trabalho será o romance *2666*¹, traçando algumas relações com *Los detectives salvajes*². Ainda que eu me apóie em teorias de Benjamin (1994)³ e Sloterdijk (2000)⁴, à parte de alguma ocasional citação, estes teóricos aparecerão apenas como espectros no meu texto. Deixando o lado da filosofia no plano dos

Estudante de Mestrado em Literatura Comparada na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Avenida Bento Gonçalves, 9500 – CEP 91501-970 – Porto Alegre/RS – Tel: 51 3331 1099; E-mail: antonio@naoeditora.com.br

fantasmas, pretendo pensar *2666* a partir de “uma possível poética” depreendida da obra ficcional de Bolaño.

2 Abordando um monstro gigantesco

E, por onde começar a falar de um romance de mais de 1100 páginas, que abrange diferentes décadas e tem ações situadas em outros continentes? Um livro que enfoca tanto críticos literários, professores, escritores como mulheres estupradas e assassinadas e policiais na fronteira do México?

Em meu trabalho de conclusão,⁵ tracei um panorama da representação da figura do intelectual nas obras completas em prosa do autor chileno. Para este trabalho, farei o contrário, pensarei o romance em questão a partir de suas duas margens: primeiro, o que vem antes de qualquer palavra do texto: o título *2666*. Por fim, a última palavra que encerra a monstruosa jornada de Bolaño: “México”.

Dois mil seiscentos e sessenta e seis. Quem nada sabe sobre o autor ou a obra, haveria de imaginar que o título trate de uma obra de ficção-científica (por soar como uma data no futuro) ou de uma narrativa de horror (pois 666 é o número da besta, como as bandas de *heavy metal* estão cansadas de nos recordar). Vendo o tamanho enorme do livro, poder-se-ia pensar que *2666* se refere ao número de páginas, ou talvez ao ano que o leitor terminaria a leitura do calhamaço. Seja como for, não há nenhum indício explícito no romance que explique o título.

Brincadeiras à parte, a primeira possível interpretação do título por parte do nosso leitor ignorante tem algo de verdade. *2666* pode não ser uma ficção científica, mas é um dos poucos livros de Bolaño que se passam nos dias de hoje. E, apesar de não incluir seitas satânicas, o assassinato de centenas de mulheres na fictícia cidade de Santa Teresa pode muito bem ser lido como “uma narrativa de horror”.

A novela de Bolaño intitulada *Amuleto* começa assim:

Esta será uma história de terror. Será uma história policial, uma narrativa de série negra e de terror. Mas não parecerá. Não parecerá porque sou eu que conto. Sou eu que falo e por isso não parecerá. Mas no fundo é uma história de um crime atroz.⁶

O mesmo pode ser dito, talvez, de *2666*. Não parece uma história de horror, mas o núcleo do livro, as mais de trezentas páginas com descrições frias e jornalísticas dos crimes nos revelam uma atrocidade sem igual. Esse “núcleo de violência” pode ser depreendido a partir da epígrafe (mais uma vez, pensando nas margens do livro) que abre o romance: “Um oásis de horror no meio de um deserto de tédio”. A frase de Baudelaire ganha contornos cruelmente irônicos durante a leitura da obra.

Retornemos, porém, à novela *Amuleto*. É nesta obra, escrita vários anos antes de *2666*, que há a única possível explicação para o misterioso título (que, como já foi dito, não é explicado no romance em si). Auxílio Lacouture, a protagonista de *Amuleto*, presa em um banheiro durante a invasão militar na Universidade Autônoma do México, está em uma espécie de *aleph*, onde passado, presente e futuro se fundem.⁷ Em uma de suas alucinações vê os poetas do México rumarem a um “cemitério do ano de 2666”.

(...) um cemitério escondido debaixo de uma pálpebra morta ou ainda não nascida, as aquosidades desapaixonadas de um olho que, por querer esquecer algo, acabou esquecendo tudo.⁸

O cemitério do futuro (futuro e morte, juntos) ligado ao esquecimento. Esquecimento do que? Da violência da ditadura militar, tema central de *Amuleto*? Esquecer os horrores desse período levou ao esquecimento completo e a história inevitavelmente se repetiu ou está fadada a se repetir?

3 Fracasso e ruína

A máxima benjaminiana de que “todo documento de cultura é também um documento de barbárie” parece aplicável a quase todo romance e conto de Bolaño. O escritor chileno, como tentei provar em minhas reflexões anteriores acerca do autor, costuma usar de personagens intelectuais, sejam estes escritores, poetas, críticos ou professores. Todos eles estão, de alguma forma, relacionados com um evento de violência. Ou são diretamente responsáveis (como os críticos que espancam o taxista em *2666*) ou tentam escapar e fracassam (como o melancólico protagonista do conto *El Ojo Silva*). Na primeira parte de *2666* há, inclusive, um longo monólogo tentando traçar a história das relações entre intelectuais e poder no México, sendo “poder”, aqui, intercambiável com violência. Em *Amuleto*, por sua vez, há a idéia predominante de que nem toda a poesia do país, nem mesmo a poesia vanguardista (em termos formais) e engajada, contrária aos ditames da razão, foi capaz de impedir a violência na América Latina. Em *Nocturno de Chile*, o protagonista descobre que na mesma casa onde os intelectuais se reuniam para organizar saraus, eram realizadas torturas a presos políticos no porão.

Se, para Benjamin (1994), todo o desenvolvimento cultural da civilização resultou no nazismo, para Bolaño, toda a poesia do mundo nada pode fazer para impedir a chegada do horror. O humanismo, tal como era conhecido, de Kant a Marx, estava fadado ao fracasso. O filósofo alemão Peter Sloterdijk, em seu polêmico ensaio *Regras para o parque humano* (2000), argumenta que as humanidades (e nisso se inclui e se sobrepõe a cultura livresca) é uma grande tentativa de amansar e domesticar a sociedade, tentativa claramente arruinada, uma vez que a literatura cada vez mais se torna uma subcultura, apreciada por “grupo seleta” e que as tendências violentas e *desinibidoras* da sociedade são cada vez mais incontroláveis. Essa sensação de inevitabilidade é *motif* recorrente na obra de Bolaño, e parece claramente demarcada no título *2666*, que aponta para o futuro. O futuro: algo que está vindo, algo do qual não se pode escapar. “666”: o número da besta. O futuro, inevitável, aponta para o apocalipse.

Sim, mas e o final? Pois o livro não acaba com o apocalipse; ele acaba com a palavra “México”. O escritor recluso Benno von Archimboldi, perseguido pelos críticos na primeira parte e cuja identidade só descobrimos na quinta e última parte do romance, vai ao México na última linha de *2666*, amarrando assim as pontas soltas do livro, resolvendo algumas lacunas do enredo. Porém, pensar a ida ao México do personagem apenas no contexto da trama de *2666* é uma reflexão simplista que ignora que Bolaño trabalha, em sua obra, com um universo compartilhado de personagens recorrentes, para não mencionar imagens, metáforas, construções frasais e *motifs*.

Então, “México”. O que é o “México” que encerra a narrativa e fecha o círculo? “Chile é sua infância, México é sua adolescência”, explica a viúva do autor no documentário *Bolaño Cercano*.⁹ Não se trata, porém, de biografismo barato. Faço essa menção por um motivo: porque, na leitura que aqui apresento, vejo uma ponte se abrindo entre 2666 e o outro romance mais extenso de Bolaño, *Los detectives salvajes*. Neste, o autor conta, através de dezenas de narradores, a busca por uma poeta reclusa (uma trama quase *döppelgänger* da procura por Benno von Archimboldi de 2666) e constrói um relato lacunar da vida de dois poetas, Arturo Belano (alter ego explícito de Bolaño, que segue uma trajetória biográfica similar nas ficções) e Ulises Lima. Por mais que a narrativa avance pelos anos, há um retorno frequente aos anos 70, os anos de formação dos poetas, a sua adolescência, quando decidiram formar um grupo radical, os real-visceralistas, planejando assim mudar o rumo da literatura latino-americana. “México é sua adolescência”. Foi no México que os personagens de Bolaño moldaram seus sonhos, apenas para testemunhar a destruição um por um deles. A chegada inevitável da ditadura e da violência, com a invasão militar na UNAM. A incapacidade de um poeta fazer qualquer coisa contra essa violência. O fim das ditaduras, as mortes dos poetas. E 2666: o oásis de horror. Entre críticos literários e autores reclusos, o corpo violado e mutilado de centenas de mulheres.

Encerrar uma narrativa de excessos brutais com a palavra “México”: um salto nostálgico? A salvação estaria no passado? O futuro apontaria apenas para o horror e o fim, para um cemitério no ano de 2666? E a pergunta mais cruel, talvez: não estaria o horror e o passado intimamente ligados? As ficções do autor não demonstrariam uma seta do tempo inexorável, nos empurrando para a única direção possível, o futuro repleto de horrores, ao mesmo tempo em que seus mergulhos no passado servem de demonstração das sementes desse horror?

Onde poderíamos encontrar respostas a essas perguntas? Nas obras de Bolaño, em uma tentativa de construir uma visão panorâmica de sua extensa produção ficcional? Haveria um “tom” Bolaño? Se sim, este seria de “pessimismo”, de “decepção” ou de “fracasso”? Ou, pelo contrário, não há uma só resposta, mas sim uma pluralidade incongruente, e essas questões seriam apenas molas propulsoras da sua máquina de criar histórias?

Notas

¹ BOLAÑO, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2006.

² BOLAÑO, Roberto. *Os detetives selvagens*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

³ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Brasiliense, 1994.

⁴ SLOTERDIJK, Peter. *Normas para el parque humano*. Madrid: Ediciones Siruelas, 2000.

⁵ XERXENESKY, Antônio C. S. *A figura do intelectual na obra de Roberto Bolaño*. Trabalho de conclusão de curso defendido em 2009 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

⁶ BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pág. 09.

⁷ DÉS, Mihali. *Amuleto*. In: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Celina Manzoni (org.). Buenos Aires: Corregidor, 2006.

⁸ BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pág. 65.

⁹ HAASNOOT, Erik. *Bolaño cercano*. Produção de Candaya e TV UNAM, direção de Erik Haasnoot. Barcelona, 2008. 1 DVD, 40', color. son. O curto documentário acerca de Bolaño mostra uma visão pessoal e íntima de como era sua vida. Conta com entrevistas com amigos escritores e familiares.

Do criador de civilização ao eu-abismo: uma leitura palimpsestosa do *Fausto* de Fernando Pessoa

Carina Marques Duarte

Since Faust reached the dimension of myth through Goethe's drama there has been many texts that deal with the one from the German poet. The aim of this work is to examine how it is processed the resumption of the Goethean Faust by Fernando Pessoa in his work *Faust: subjective tragedy*. For this, we rely on the concept of hypertextuality proposed by Genette. Pessoa does what the French theoretician defines as "the art of making the new with the old", and shows us a Faust in a new guise.

Keywords: *Faust*; Fernando Pessoa; hypertextuality.

1 Considerações Iniciais

A primeira aparição de Fausto em um livro data de 1587. Alguns anos mais tarde, com o drama *The Tragical History of Dr. Faustus*, de Christopher Marlowe, este personagem se converte em uma matéria mítico-simbólica. No século XVIII, com Goethe, o seu significado se alarga e ele atinge a dimensão própria dos mitos. Fausto é um mito constituído a partir de um texto literário, criação que propicia retomadas. São estas retomadas, ou atualizações, que garantem a funcionalidade do mito. No prólogo ao seu Fausto, intitulado "ao leitor de boa fé e de má vontade", Valéry afirma que o fato de Goethe ter immortalizado este personagem não impede que outros escritores se apropriem da sua criação, e que dêem a ela outro emprego. Antes, é exatamente o fato de Fausto ter se convertido, depois de Goethe, em instrumento do espírito universal que justifica as apropriações. Desse modo, são inúmeras as obras em que Fausto está presente, especialmente no Romantismo e no século XX.

Fernando Pessoa trabalhou em um *Fausto* durante praticamente todo o período da sua produção poética. Deixou-nos um poema dramático inacabado e fragmentário, do qual foram elaboradas três edições¹. O objetivo deste trabalho é analisar a presença do Fausto goetheano em uma destas edições – *Fausto: tragédia subjectiva*², organizada por Teresa Sobral Cunha. Constituído por cinco atos e respectivos entreatos, *Fausto: tragédia subjectiva* teve como suporte para a sua organização os planos e projetos elaborados por Fernando Pessoa e a sequência dramática do Fausto goetheano.

Carina Marques Duarte é Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa e Luso-africanas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Av. Bento Gonçalves, 9500, Porto Alegre, Brasil.
E-mail: carina.duarte@ig.com.br

2 Leitura palimpsestosa: lendo um texto em função do outro

Ao empreender o projeto do *Fausto*, Pessoa dialoga com todos os elementos que compõem a tradição literária deste mito, e dialoga especialmente com o drama escrito pelo poeta alemão. Seabra (1988)³ afirma que a obra de Pessoa assume as diversas formas do que Genette (1989)⁴ batizou com o nome de transtextualidade. Na obra *Palimpsestos*⁵, o autor coloca, entre as relações transtextuais, a hipertextualidade, definida como a relação que vincula um texto B (hipertexto) a um texto A (hipotexto), do qual ele provém, não pela via do simples comentário ou da repetição, mas pela via da transformação. Desse modo, a *Eneida* e *Ulisses* seriam dois hipertextos de um mesmo hipotexto (*A Odisséia*). Importa salientar que estes textos não são criados por meio de um processo idêntico de transformação. Virgílio conta uma história completamente diferente da contada por Homero n' *A Odisséia*, porém, no mesmo estilo; diz outra coisa da mesma maneira: imita. Joyce, em contrapartida, retira da obra de Homero um esquema de ação e de relações entre personagens para abordá-lo em um estilo diferente, portanto, transforma o texto de Homero. Lembrando a afirmação de Seabra – a obra de Pessoa como exemplo das diversas formas da transtextualidade –, podemos considerar *Fausto: tragédia subjectiva* um hipertexto, proveniente de um hipotexto (o *Fausto* de Goethe), cuja criação se processou pela via da transformação. O texto de Pessoa se enquadra na categoria das transformações sérias ou transposições. Genette subdivide as transposições em: puramente formais – que afetam o sentido apenas acidentalmente – e temáticas – quando ocorre a transformação explícita e intencional do sentido do hipotexto. A transposição temática tem como principal efeito a transformação semântica, a qual normalmente é acompanhada por duas outras transformações: a diegética⁶ e a pragmática⁷. O *Fausto* de Pessoa realiza procedimentos transformacionais com vistas a modificar o sentido do hipotexto. Assim, Fernando Pessoa se apropria do texto de Goethe para relançá-lo em um novo circuito de sentido, apresentando-nos um *Fausto* com uma nova aparência.

2.1 Ação x Inação e a ausência do demônio

Tanto em *Fausto: tragédia subjectiva* como no *Fausto* de Goethe os protagonistas são problematizadores, ou seja, se questionam constantemente sobre a sua condição. São homens sábios, afastados do convívio social e insatisfeitos com os resultados obtidos por seu conhecimento, que rejeitam o saber livresco. Desse modo, a hipertextualidade, recordando Genette (1989)⁸, se declara, no caso de *Fausto: tragédia subjectiva*, por um índice paratextual (o título), que estabelece um contrato, um vínculo com a tradição. A manutenção do nome do personagem (o mesmo do drama de Goethe) confirma a sua afinidade com um dado comportamento, o que fica patente, por exemplo, no desejo comum de romper as algemas do conhecimento estéril:

[...] Do pensamento se partiu o fio,
Com a ciência toda me arrepio.⁹

Queimei livros, papéis,
Destruí tudo por ficar bem só,
Por quê não sei, não sabê-lo desejo.¹⁰

Em Goethe, Fausto maldiz do conhecimento livresco porque este, além de não lhe fornecer meios para entender o mundo e atuar nele, aumenta ainda mais a distância e imobiliza o indivíduo. O sábio anseio por experiência, ação, uma vez que é o homem das duas almas em conflito: “[...] Vivem-me duas almas, ah! no seio, Querem trilhar em tudo opostas sendas;”¹¹. Uma dessas almas liga-se ao pensamento, ao espírito, a outra se relaciona com a ação, se agarra ao mundo, à matéria. Fausto, como notou Bermann (1987)¹², não pode continuar vivendo apenas do pensamento, no vácuo, deslocado do mundo, mas também não pode abdicar da outra alma e, simplesmente, lançar-se ao mundo. É imperioso operar a síntese dos opostos.

Para Hegel (2001)¹³, o indivíduo está em permanente conflito com o meio e consigo mesmo, mas é a experiência da dor, do conflito, da negação, que impulsiona o seu desenvolvimento:

A vida caminha para a negação e para a dor que acompanha a negação e é somente afirmativa por si mesma por meio da eliminação da contraposição e da contradição. Se, todavia, ela permanece estacionada na mera contradição, sem solucioná-la, então sucumbe na contradição.¹⁴ Quando o homem supera a contradição, o mundo deixa de lhe parecer estranho e, então, ele conquista a liberdade e passa a reconhecer o mundo como obra sua.

Através da atividade prática o homem se produz e consegue se reconhecer naquilo que faz. Segundo Hegel, o homem é “aquilo que ele faz de si, mediante sua atividade”¹⁵. Logo, é a ação, a criação, a transformação do mundo – e não a contemplação – que torna o homem consciente de si e que o conduz à liberdade. Fausto não pode permanecer estacionado na contradição, não pode continuar sendo apenas um sábio de gabinete isolado do mundo, mas também não pode, como afirma Bermann (1987)¹⁶, simplesmente lançar-se ao mundo e deixar para trás a vida de pensamento. É imprescindível que supere a contradição. Para superá-la necessitará fazer um pacto com Mefistófoles¹⁷. Desse modo, o pacto possibilitará a Fausto a superação do estado de inércia em que se encontrava no início do drama e o conduzirá à experiência amorosa e à transformação do mundo¹⁸.

No *Fausto* de Goethe o pacto com o demônio funciona como impulso à ação. Se tal texto pode ser definido como o drama da ação (do indivíduo no mundo), o *Fausto* de Pessoa é o drama da inércia ou do fracasso nas raras tentativas de ação. Atormentado pelo pensamento e pela consciência – detonadores da cisão com a realidade –, o personagem pessoano jamais poderia ser um criador de civilização. Já no título, quando temos a referência arquitextual¹⁹, está posta uma diferença em relação ao texto de Goethe: *Fausto: tragédia subjectiva* é a tragédia do sujeito, o drama do conflito anímico, conflito que torna o indivíduo incapaz de sair de si, de comunicar, e que o imobiliza totalmente.

Uma das diferenças mais marcantes entre os dois Faustos é a ausência do diabo tentador em Fernando Pessoa. Ausência decorrente da infuncionalidade do demônio em um drama cujo protagonista está profundamente marcado pela crise e pelo pessimismo, características próprias do Decadentismo²⁰. O texto de Fernando Pessoa, por ser mais um elemento da tradição literária de obras sobre o Fausto, responde a todas as outras e, especialmente, ao *Fausto* de Goethe. Mais do que considerá-lo como resposta às obras que o antecederam, compreender *Fausto: tragédia subjectiva* exige que o pensemos

como decorrência da sua época. Em Goethe, Fausto pactua com Mefistófoles porque, profundamente atraído pela vida, deseja experimentar tudo e tornar-se um homem ativo. O protagonista do hipertexto, indivíduo abílico, não é movido por um impulso para a vida. Fernando Pessoa efetua a substituição de motivos²¹, uma operação negativa, que consiste em subtrair aquilo que, no hipotexto, motiva o pacto. Sem a causa, um dos aspectos característicos do mito – o contrato com o demônio – está ausente. Se pensarmos que o mito é um enunciado sempre reatualizado e que é justamente das retomadas que depende a sua permanência, concluiremos que a sua funcionalidade é assegurada pelas transformações. O demônio, no *Fausto* de Goethe, é um fator que se acrescenta à atmosfera de crença no progresso e na capacidade do indivíduo na qual o texto se insere. Por outro lado, no poema dramático de Pessoa, o demônio não poderia (se viesse) vir com as mesmas vestes do texto do poeta alemão: não poderia ser um impulso à ação – porque, para o decadente, a ação não tem sentido – nem a ameaça de danação eterna, pois o tormento infinito, a experiência infernal, Fausto já a vive: é a intransitividade²² e a obsessão pelo mistério, que tropeça sempre na impossibilidade de abarcá-lo.

2.2 O desejo de superar limites

Tanto o *Fausto* de Goethe como o de Pessoa são marcados pela aspiração ilimitada. A aventura vivida pelo primeiro se integra no espaço do mundo, e, uma vez que o herói encarna o otimismo e a crença no progresso, ainda que os seus feitos impliquem faltas durante o percurso, a sua trajetória é positiva. Já a aventura vivida pelo segundo é individual e subjetiva. Ele pretende ultrapassar limites, desvendando o mistério com o próprio pensamento e não aceita as soluções tradicionais – Deus, céu, inferno – como resposta para as suas inquietações metafísicas

O *Fausto* de Pessoa é o indivíduo nascido após o decreto da morte de Deus. Neste ponto, é importante lembrar que, em 1883, Nietzsche apregoa, no seu *Assim Falava Zarathustra*²³, a doutrina do Super-homem, que indica o autodesenvolvimento do homem, a necessidade de superação e de ter domínio sobre si mesmo. O Super-homem é aquele que desenvolve toda a sua capacidade de pensamento. O Super-homem de Nietzsche, como aponta Safranski (2005)²⁴, é um ser com as características de Prometeu, pois deseja superar limites. Ele acredita em si mesmo e, para isso, não precisa de Deus: está liberto de Deus²⁵.

Ainda no *Zarathustra*, Nietzsche diria que o indivíduo que reza e crê em Deus teme a verdadeira luz, a luz do conhecimento, o que confirma o seu pensamento de que o caminho para quem pretende alcançar a paz e a felicidade é a crença, enquanto o trajeto daquele que busca ser apóstolo da verdade é a investigação. Esta última razão nos leva imediatamente a identificar a afinidade entre a posição de Fausto – crer é morrer, pensar é duvidar – e o pensamento de Nietzsche. Contudo, as afinidades não param por aqui. No primeiro ato do drama, o Fausto de Fernando Pessoa, diante do espelho, reflete sobre a existência de Deus. Ele não aceita Deus como última verdade, pois isto representaria sucumbir à paralisia do pensamento. Depois de expressar o desejo de superar o Altíssimo, afirma que se parasse de pensar e aceitasse como Deus o Deus do Cristianismo teria um descanso (equivalente à paz experimentada pelo indivíduo que crê, a que se referia Nietzsche). Entretanto, impor um limite ao mistério não combina com Fausto que acredita haver, além de Deus, infinitos de infinitos. Em outra passagem, Fausto, sentindo como inevitável o caminhar do ser para a morte, reconhece a impossibilidade de deter o curso do mundo e sentencia que de Deus não virá o auxílio:

“[...] e não poder gritar / A Deus – que Deus não há – pedindo alívio!”²⁶. Se em outro tempo Deus era um poder vivo, se torna agora uma figura vazia e morta. Esta é a morte de Deus, que encaminha para o niilismo, e que significa o desamparo, a falta de apoio. É importante referir que a negação de Deus, em Nietzsche, se reveste de um sentido positivo: Deus deixou de existir como ameaça, como força repressora, como limitação. Sendo o homem movido pelo desejo de poder e de ser maior que Deus, era natural que, em virtude do afã de se tornar divino, apregoasse a morte da divindade.

3 Considerações Finais

O texto de Goethe oferece como resposta à estagnação política e social do seu tempo um herói positivo cuja ação é transformadora. No século XX Fausto teria obrigatoriamente que surgir com uma nova aparência, o que, entretanto, conforme Barrento (1984)²⁷, não noticia a morte do mito, antes, confirma a sua vitalidade. Vitalidade esta que se mostra especialmente em épocas de crise, como a atmosfera do final do século XIX e início do XX, quando o sentimento profundo da decadência se opunha ao progresso científico e tecnológico. Tal sentimento pulsa na obra de Pessoa e determina que o seu Fausto não seja um criador de civilização, mas o indivíduo que ficou “na orla das gentes”²⁸, habitando definitivamente no abismo: “E eu precipito-me no abismo, e fico / Em mim [...]”²⁹.

Notas

¹ A organizada por Eduardo Freitas da Costa (1952), a de Dulio Colombini (1986) e *Fausto: tragédia subjectiva* (1988).

² PESSOA, Fernando. *Fausto: tragédia subjectiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

³ SEABRA, José Augusto. *O heterotexto pessoano*. São Paulo: Perspectiva: Editora da USP, 1988.

⁴ GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

⁵ GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

⁶ Modificação no universo espaço-temporal em que se insere o texto.

⁷ Modificação dos acontecimentos e das condutas constitutivas da ação.

⁸ GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

⁹ GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. p. 84.

¹⁰ PESSOA, Fernando. *Fausto: tragédia subjectiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. p. 83.

¹¹ GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. p. 64.

¹² BERMANN, Marshall. O Fausto de Goethe: a tragédia do desenvolvimento. In: *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 39-84.

¹³ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética I*. São Paulo: EDUSP, 2001.

¹⁴ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética I*. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 112.

¹⁵ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la filosofia de la historia universal*. Madrid: Alianza Editorial, 1986. p. 64, tradução nossa.

¹⁶ BERMANN, Marshall. O Fausto de Goethe: a tragédia do desenvolvimento. In: *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 39-84.

¹⁷ Mefistófoles, o demônio, carrega uma série de paradoxos: “Sou parte da Energia / Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria” (GOETHE, 2002, p. 71).

¹⁸ Na segunda parte do drama, Fausto, com o auxílio de Mefisto, empreende um grandioso projeto de colonização.

¹⁹ O título, além de mencionar o gênero a que pertence o texto, sinaliza o vínculo com os Faustos anteriores e alerta: não se trata de uma tragédia na qual o conflito seja entre o indivíduo e forças exteriores; aqui, o conflito surge no íntimo do indivíduo e só por ele é sentido. Disto decorre a primazia da ação interior, ao contrário do hipotexto, que focaliza a ação exterior.

²⁰ Corrente literária que, em Portugal, vigorou, aproximadamente, de 1880 a 1920. Expõe o desânimo que se apossa de uma civilização onde os progressos científicos, o desenvolvimento industrial e as melhorias nas condições de vida não são sinônimos de paz e contentamento para os indivíduos. Como os ídolos erguidos são em seguida questionados, e tudo participa da rapidez, da transitoriedade, não há qualquer segurança, e planejar o futuro é inútil. Para o homem decadente, a ação não tem sentido.

²¹ A substituição de motivos ou transmotivação é um dos procedimentos da transformação semântica. Assume três formas: positiva, negativa e a transmotivação. A primeira equivale a introduzir um motivo onde, no hipotexto, ele não estava. A segunda consiste em suprimir uma motivação original. A terceira é a que procede por um movimento de desmotivação e (re) motivação, ou seja, quando a subtração de um motivo exige a criação de outro.

²² Consiste na perda da intimidade com o mundo e consigo mesmo resultante da obsessão pela contemplação dos seus próprios estados de consciência.

²³ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Petrópolis: Vozes, 2008.

²⁴ SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche: biografia de uma tragédia*. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

²⁵ A doutrina do Super-homem responde à crença na morte de Deus. Dizer “Deus morreu: agora nós queremos que viva o Super-homem” (NIETZSCHE, 2008, p. 359) significa almejar um indivíduo que, com um ímpeto de superação, desenvolva plenamente suas capacidades.

²⁶ PESSOA, Fernando. *Fausto: tragédia subjectiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. p. 27.

²⁷ BARRENTO, João. Fausto, a ideologia fáustica e o homem fáustico. In: (Org.). *Fausto na literatura européia*. Lisboa: Apáginastantas, 1984. p. 199-227.

²⁸ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 40.

²⁹ PESSOA, Fernando. *Fausto: tragédia subjectiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. p. 70.

A linguagem da resistência na obra “Cidade de Deus” de Paulo Lins

Cristiano Mello de Oliveira

The study focuses on to make some interpretations about the City of God, as regards the aspect of the resistance of the narrative. We will assume that the narrative discourse of the novel by Paulo Lins discusses the theory of resistance, and critic Alfredo Bosi Ernesto Sabato. Therefore, we will use this operational concept for analyzing the degree of sympathy and regret at the end narratological. As we begin our work we will try to reflect on some philosophical aspects of resistance in the narratives and to verify how this type of behavior. Thus, we will try to build some parallels to the interpretation regarding the condition of the narrator to violence and criminal episodes. In another item, we will weave metaphorical analysis between the toys of an amusement park compared with the community City of God. At the end we will examine short grafts of the novel, playing them on the perspective of resistance. The contribution of their work seeks to deepen interpretations from the perspective of resistance as a theoretical tool of analysis.

Keywords: Resistance; violence; crime; narrative discourse; City of God by Paulo Lins.

1 Introdução

A baronesa opunha às sugestões do advogado a resistência mole e atada de quem deseja aquilo mesmo que recusa¹

Quem resiste aprende a resistir e quem aprende resiste ao aprender. Quem resiste adquire novas maneiras de agüentar e ser tolerante aos desafios da vida. A resistência na literatura age como se fosse uma “faca de dois gumes”, uma hora coloca o sujeito otimista para lutar a seu favor, outra hora coloca o mesmo na parede frente aos desafios. Ambos os lados precisam ser enfrentados e considerados para formularmos uma ampla compreensão do seu efeito. A paciência e a tolerância talvez sejam os dois mais fortes atributos do vocábulo resistência, são características indissociáveis, que, aliás, implica diretamente na atividade da escrita e no sacerdócio da função de ser escritor em um país coberto de paradoxos como o Brasil.

Questionariam alguns: como age essa resistência, como participa, como influencia o narrador, como interage em relação ao aporte teórico do crítico literário e como funciona? As possíveis respostas bifurcam-se na procura de alguma hipótese mais pertinente e possivelmente age como se fosse uma espécie de sinal de igualdade em uma equação matemática, que produza ficcionalmente maneiras abstratas de encarar tudo com destreza e otimismo. Ou, metaforicamente, poderá agir também como se fosse um corajoso domador na jaula de leões famintos, buscando sua própria sobrevivência. Aliás, a sobrevivência dependerá de uma boa dose de

Estudante de mestrado na Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC – Centro de Comunicação e Expressão 48 91351448 - E-mail: literariocris@hotmail.com

reversão para aquilo que já se encontra condicionado pela nossa mentalidade ou até mesmo a falta de experiência no assunto tratado. O remorso e o sentimento de arrependimento sempre buscam um local ou espaço para reflexão diante de tantas atrocidades.

Dessa forma é que, valeria uma breve digressão, pelo viés gramatical, o verbo resistir é um verbo que exige complemento e extensão. Uma classe gramatical que pede um objeto direto – um suplemento – e logicamente um objeto indireto – a alguém. Sua conotação ou seu campo semântico exerce forte controle para com os fracos e oprimidos. A resistência nunca poderá ser abandonada ou negligenciada pelo escritor ou por último pelos personagens que ele buscou criar e isso de fato não ocorre na obra *Cidade de Deus*. Ou seja, é notável verificarmos que dentro desse campo semântico a temática da obra evidencia novos olhares interpretativos que julgamos ser essenciais para evocarmos outros estudos científicos.

Como se constitui o *corpus* de uma narrativa que se encaixa ao jogo da resistência? Resistência que comporta jogos poéticos como efeito artístico. Resistência que se opõe as ideologias autoritárias e eleva ao sublime a sua respectiva tessitura textual. Com efeito, o sublime sempre atingirá aquele leitor mais sensível e que pode observar na resistência novos modos de ler uma narrativa: sustentar o homem. Resistência que se une com a literatura tendo a finalidade de evocar mensagens e dizeres que irão perpetuar a mentalidade dos seus leitores. Resistência que explora o subconsciente das humanidades e coloca à tona novas maneiras de enxergar e projetar nossas vidas. Questiona, indaga, disserta, participa e ao mesmo tempo consegue ser solidária e audaz.

Esses são apenas alguns modelos hipotéticos de como a solidariedade e o remorso serão aliados pela literatura e vice-versa. Poderíamos evitar a questão arquitetada no início do parágrafo minimizando as conseqüências do recorte a ser literariamente discutido. Isto é: diminuindo o eixo arbitrário e relativo daquilo que poderíamos apenas resumir em algumas hipóteses e postulações. O certo é que, a resistência, como panorama da relutância nas obras literárias, como código relativo de análise ou aparato conceitual, pode ou não encaixar ser encaixada no jogo narrativo, isso dependerá bastante de sua temática e daquele crítico literário que saiba aplicá-la como uma ferramenta útil e ao mesmo tempo sofisticada de aplicação. Vejamos alguns detalhes mais profundos dessa relutância, aqui sugerida, nas posteriores reflexões a seguir.

2 A resistência e a linguagem de Paulo Lins na obra *Cidade de Deus*

Se, entretanto, é consideravelmente possível construirmos hipóteses alegóricas para buscarmos novas interpretações sobre o efeito da resistência nos enredos literários. O certo, é que possamos também verificar como essas narrativas ou o comportamento do narrador possa modelar através de sua autonomia maneiras de representar a própria resistência. Analisar o seu ponto de vista em relação ao tema narrado e o comportamento das suas personagens na obra *Cidade de Deus* será nossa constante dentro desse empreendimento ensaístico. Talvez mais do que apenas calcularmos e interpretarmos os efeitos da resistência dentro da tessitura da narrativa, sobre a fatura do *corpus* textual, dentro de uma tensão crítica, o respectivo romance *Cidade de Deus*, apresenta uma série de elementos sociológicos e históricos que tentam contemplar tal temática. Defendemos a tese de que tal consciência crítica do narrador resiste ao discurso da violência e da criminalidade, ora voltando

se contra a ideologia dominante e maniqueísta, ora matizando sentimentos de arrependimento e remorso. Dito de outro modo, apreciar a possível oposição e relutância entre as personagens durante alguns trechos da narrativa será o nosso principal objetivo. Insistiremos nessa tese por acreditar que esse trabalho de reeleitura e interpretação, tendo em vista a análise comportamental do narrador, possa criar esse respectivo sentido à qual aqui resolvemos problematizar.

Com efeito, compreender tal nuance, supostamente signifique buscar identificar durante uma leitura mais acurada uma forma de diagnosticar os distintos pontos de vista do narrador. Analisando assim, o seu grau de caráter e comportamento dentro do ambiente ficcional. Com efeito, abrir a gaveta do arquivo, tirar uma comunidade caótica e insalubre de lá: esta foi a missão inquestionável de Paulo Lins. Dessa forma, iremos interpretar como age a violência e a criminalidade na sua mentalidade de criação do narrador, ora buscando apresentar um sentimento de remorso e tentativa de arrependimento, ora podendo ser conivente a tudo que está ocorrendo. Quais foram as reais opções desse narrador? Como ocorreu tal fecundidade? Se explorássemos pela segunda ótica teríamos que inventariar a força da narrativa pela questão da ambivalência do ponto de vista, porém aqui objetivamos apenas explorar a primeira ótica, ou seja, verificar como esse narrador resiste aos aspetos da criminalidade e violência, quiçá momentânea e esporádica, dentro do ambiente narrativo. Nesse sentido, podemos dizer momentânea, pois com a tamanha criminalidade e o dinheiro fácil ofertado pelo tráfico de drogas, dificilmente encontraríamos enxertos narrativos que comprovam permanentemente e/ou definitivo a tese da resistência através do perfil comportamental das variadas e distintas personagens do romance.

Indubitavelmente, podemos relatar que o narrador de *Cidade de Deus* exerce papel imprescindível no corpo do romance, já que seu ponto de vista no universo criminal é responsável não somente por oferecer tensão aos acontecimentos, assim como não necessariamente tece e cria nenhum juízo sobre aquilo que é narrado. Ou seja, não julga e não coloca seu arbítrio naquilo que está representando. Ora, dessa maneira como iríamos analisar o seu comportamento em relação ao contexto da violência e o crime? A resposta é simples: buscaremos ao longo desses excertos identificar os principais trechos que evocam o sentimento de arrependimento e solidariedade, assim como a capacidade desses personagens ou do próprio narrador julgar a postura criminosa como negativa, referente a tal contexto.

Falar sobre o comportamento desse narrador implica diretamente em uma árdua tarefa de análise e apreciação, já que a peculiaridade desse célebre romance está em misturar e mesclar as vozes das personagens dentro da linguagem do próprio narrador. Variavelmente, podemos identificar alguns trechos narrativos descontínuos e não cronológicos, com a finalidade de inovar e conseguir dar conta de tais perspectivas. Talvez por isso se torne árduo encontrar tais interpretações dentro desse emaranhado. Ou seja, entram vozes e reflexões das personagens, que são propositalmente colocadas, buscando uma forma diferencial de compor esse denso enredo. Sobre esse “caldo cultural”, espreado através dos variados distintos rumores salienta com toda pertinência “[...] mistura muito moderna e esteticamente desconfortável dos registros: a montagem meio crua do sensacionalismo jornalístico, caderneta de campo do antropólogo, terminologia técnica dos marginais, grossura policial, efusão lírica, filme de ação da Metrópole”.² Traduzindo: para Schwarz a complexidade desse caldo favoreceu a complexa hibridez discursiva que o romance

adquiriu enquanto literatura contemporânea, e, com efeito, fez do enredo da obra algo original e que certamente não ficará antiquado ao longo dos anos.

Retomemos o fio, e podemos verificar que o escritor Paulo Lins através de suas palavras imagéticas consegue resistir e representar as vozes excluídas desse magnífico romance postulando novas maneiras de trabalhar com a linguagem. Sobretudo, o escritor demonstra uma vasta habilidade em utilizar a tessitura ficcional, remetendo à tona elementos fílmicos e impactantes, mesclando diálogos dentro do emaranhado eixo narrativo. Podemos perceber que Paulo Lins estiliza a ficção marginal e sensacionalista já consagrada nas obras literárias de Rubem Fonseca e dos demais autores do mesmo perfil: os personagens Laranjinha e Acerola refiguram Zequinha e Pereba; o tipo policial denominado na obra como Cabeça de Nós Todos refigura os policiais que o narrador fonssequiano busca representar na sua obra. Essa estilização de fato acaba provocando fortes momentos de epifania e empolgação no próprio leitor.

3 Cidade de Deus³ e o narrador a linguagem da resistência

Se buscássemos compreender as correlações vocabulares⁴ que ampliam o horizonte da palavra resistência, seria necessário verificar todo um acervo que reproduz quase o mesmo significado, vejamos no aspecto das correlações adjetivas: grande; enorme; extrema; firme; crescente; eficaz; ativa; séria; enérgica; forte; vigorosa, entre várias outras. Em segundo plano, no que tange o aspecto da correlação verbal, encontraríamos: opor; oferecer; estabelecer; criar; forjar; firmar; sustentar; prolongar; encorajar; animar; estimular; esboçar e tentar. E por último, encontraríamos também uma surpresa pela quantidade de locuções que remontam o vocábulo resistência: oferecer resistência; ato ou efeito de resistir; que resiste, a que se pode resistir; qualidade ou caráter de resistir; resistir com obstinação; vencer a resistência de, entre outras.

Sob esse prisma semântico ampliativo, podemos verificar que em outras palavras, resistir significa superar obstáculos, atravessar perigos, arriscar a própria vida, condicionar nosso corpo e mente a sofrer grandes pressões, ser tolerante e paciente, saber lidar com os problemas diários e peculiares. A despeito dessas variadas incursões nas relações de resistência entre as personagens desse denso romance *Cidade de Deus*, ou seja, nas relações arriscadas, condicionantes ao insalubre, tolerantes aos problemas cotidianos é que predomina quase sempre o lúcido empenho em denunciar e contrapor as regras impostas pelos agressores. Ora, é por isso que cada item desse narrador ou personagem distinto deverá ser analisado pelo crítico literário com bastante perspicácia e particularidade.

Na obra *Cidade de Deus*, a falta de integridade e honra que cada um, como corpo e espírito, experimentam é uma forma de resistência física a que se vai juntando a uma outra distinta: a resistência cultural. Resistência ao descaso ofensivo de que os miseráveis são objetos perante o poder público e a burguesia. Como esses indivíduos poderão livrar-se das desigualdades expostas pela sociedade capitalista e egoísta? Se observarmos atentamente, as resistências criadas pelos moradores da comunidade Cidade de Deus são manhas necessárias à sobrevivência física e cultural dos excluídos. A resistência está impregnada no cerne de cada indivíduo pela própria tolerância e paciência aos dias melhores que poderão surgir. Sendo assim, resistir implica em ser otimista e fazer com que haja mudanças para um determinado

progresso e coisas melhores. É necessário, no entanto, que tenhamos na resistência que nos mantém salubres e vivos, uma profunda lealdade e jogo de solidariedade para com os outros que também precise dela.

Todavia, a obra como *Cidade de Deus* não poderá ser apreciada apenas na perspectiva literária ou erudita, em si, mas acima de tudo pelo potencial sociológico e militante que conseguiu conquistar perante o público leitor. Desse modo, o rigor do seu enredo acaba fortalecendo outros pontos estéticos que foram depreciados. Seu supremo poder de persuasão também corrobora para determinar a escolha de um leitor mais exigente, que ler com olhos aguçados naquilo que lhe surpreende. Ora, é por esse viés persuasivo combinado com a palavra relutância que também deveremos estar atento para melhor compreendermos os movimentos que são desencadeados pela escrita de Paulo Lins ao narrar os fatos e acontecimentos. Diante desses elos encadeadores faz-se necessário entender que:

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextrincável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, **dá um salto para uma posição de distância** e, deste, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições.⁵

Tomamos a seguinte frase “dá um salto para uma posição de distância”, e podemos sugerir que isso de fato ocorreu com as ações do escritor Paulo Lins, que ao retornar ao ambiente em que viveu e buscar nesse mesmo local uma forma de construir uma pesquisa de campo e após isso confeccionar o romance *Cidade de Deus*, fez com que o escritor buscasse olhar a sua antiga morada através de olhos críticos e aguçados. Sua escrita missionária acaba sendo a força motriz para exercer o sacerdócio artístico ao qual estava vinculado e desejava representar quase que fielmente. Possivelmente aqui retoma o segundo item sugerido por Bosi, à qual parafraseamos acima. Sendo assim, Paulo Lins não representou apenas os esquemas das interações que o cercava, mas buscou verificar que os problemas ali encontrados estavam sendo esquecidos pelas instituições públicas: estado e município. O jogo de tensões já estava sendo criado e para isso precisaria lutar teimosamente para que isso fosse concretizado e torna-se algo de repugnância e descaso pelas autoridades.

A escrita da resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, **sem retórica nem alarde ideológico**, que essa ‘vida como ela é’ é quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida.⁶

Verificamos na frase “sem retórica nem alarde ideológico”, que corresponde praticamente ao nível de linguagem explorado e trabalhado em quase todo o romance, ou seja, aquilo que o nosso cotidiano está acostumado a ouvir pelas ruas através dos dizeres populares, dos ditados, dos mitos, das conversas das classes menos privilegiadas. A marca oral sempre permanece na escrita de *Cidade de Deus*. Diante disso, é possível afirmar que o desenrolar dos episódios é composto sem malabarismos intelectuais, assim como compostos de expressões eruditas e rebuscadas. Porém, a solidez do enredo firma-

se no variado número de páginas descritas que se faz metonímia da durabilidade e firmeza da atitude da escrita. Isto é, a escrita e confecção da obra penetra no jogo de paciência e tolerância que o escritor Paulo Lins soube superar com profissionalismo. Concomitantemente, esse estilo de escrita luta freneticamente, ambos no bom sentido, por um espaço onde possa sair da mediocridade e da insignificância estética. Tais aparatos são mesclados diretamente e sem capricho buscando evidenciar ainda mais os aspectos que vedam os olhos dos indivíduos. Talvez, seja por isso que Bosi considere a resistência como algo quase ambíguo para definir. Vejamos alguns detalhes de tal dicotomia que o crítico estabelece.

Aclarar a diferença entre tempos de aceleração da luta social e tempos lentos e difusos de aparente estagnação política ajuda-nos a coserm compreender a distinção entre **resistência como tema da narrativa e resistência como processo constitutivo de uma certa escrita.**⁷

Ao tomarmos a resistência aos moldes de Bosi podemos verificar que a obra *Cidade de Deus* desenvolve uma espécie de relutância ao denso enredo narrativo. Nesse sentido, é comum observarmos trechos/enxertos que evocam uma tendência bastante peculiar para análise dessa mesma temática. Igualmente, à luz do conceito acima exposto por Bosi, que nos parece extremamente válido, o romance *Cidade de Deus*, encaixa-se nitidamente como resistência ao tema e em relação ao processo de escrita também, por motivos que iremos adiante exemplificar. Aliás, nossa proposta de análise remonta uma metodologia eficaz e que condiz aquilo que a própria obra sugere e tematiza. Repetindo: o recorte será realizado para aqueles fragmentos que mais evidenciem os sentimentos de remorso e resistência ao crime que se alastra na violenta comunidade. Possivelmente, Paulo Lins não tenha pensado nesse viés crítico de investigação, já que sua obra problematiza uma série de linhas sociológicas que acabam se perdendo no emaranhado especulativo de sansões à quais condicionam juízos distintos. No episódio adiante iremos verificar a resistência da personagem frente ao desafio do crime já consumado:

Uma tristeza acompanhava seus passos; não escutava mais o que os amigos diziam, sentia calafrios, foi para o fundo do quintal, sentou-se com a cabeça encostada na parede da casa e deixou lágrimas se desentocarem dos olhos. Não foram as velhas que o deixaram triste, elas apenas o fizeram lembrar-se de uma outra ocasião, quando foi assaltar o caminhão de gás sozinho e a polícia surgiu na hora; não dava para correr sem atirar e foi o que fez. Uma das balas do seu revólver esturpou a cabeça duma criança. Ele viu o bebê balançar no colo da mãe e os dois caírem no chão com o impacto do tiro. **Repetia para si mesmo que aquele crime fora sem querer, numa tentativa de aliviar-se da culpa, porém o desespero de ter matado uma criança tomava conta dele sempre que se lembrava disso.**⁸

O remorso e o arrependimento de fatos já consumidos e executados é um sentimento que percorre todos os seres humanos. De outro modo, o retorno consciente daquilo que já se encontra feita é uma capacidade de refletirmos e imaginarmos uma outra trajetória. Resistir ao fato consumado não seria maneira de livra-se da culpabilidade. O choro e a conseqüente depressão que logo alcança a mente desse personagem seria uma maneira de postergar a dor e o remorso. A consciência e a lógica da vida começa a perturbar a

mentalidade do rapaz. O risco era eminente e precisava ser trabalho com agudeza de pessoa responsável e crédula dos fatos já ocorridos. Uma escolha melhor para as duas tristes realidades. A fronteira entre a vida e a morte era uma constante nos seus pensamentos. O que seria menos pior diante dessa situação arriscadíssima? Beco sem saída? Morrer ou ficar preso pelo resto da vida? Em suma, a decisão precisava ser tomada da melhor maneira possível e para isso não caberia nenhum tipo de subterfúgio. Vejamos alguns detalhes:

_ Vou reparar fora dessa vida de uma vez por todas, morou? Senão vou amanhecer com a boca cheia de formiga ou então se fuder numa cadeia. Essa onda de bicho-solto é pra maluco.⁹

Á rigor a única chance de escapar desse jogo ambivalente, espécie de caminho maldito, seria agindo dessa maneira. Agora estamos diante do personagem Cosme, que cometera um assassinato e irá se arrepender do que fez amargamente, já que desfrutava de uma vida familiar bastante favorável para se voltar ao lado do crime. O arrependimento irá perpetuar sua mentalidade e fará buscar uma atitude de resistência para justificar tal acontecimento. Apesar do erro cometido não justificar o outro, é possível que Cosme saia logo dessa vida do crime. O problema maior é que Cosme encontrou apenas essa solução no fim do túnel, já que não conseguira aconselhamento de nenhum amigo ou colega. Aliás, o crime que cometera fora necessário, já que amava Fernanda e observava Silva apenas como um grande empecilho e rival em sua vida. Cosme estava arrependido em relação a morte de Silva. E por vontade queria reatar os laços amorosos com Fernanda, para isso desejava ansiosamente buscar uma alternativa de vida melhor.

Sairia dessa onda de bicho solto na hora. Sabia assentar um tijolo, fazer um alicerce, armar um taipal, não seria difícil arrumar um serviço. Fez a barba com capricho embaixo do chuveiro, passou gumex no cabelo e partiu para o apartamento da mulher que amava. Quando ela soubesse que ele tinha matado Silva só para ficar com ela, cairia em seus braços.¹⁰

Antes mesmo de esclarecer o acontecimento fatal que ocorrera com Silva. As promessas são variadas e o sentimento de desejar uma vida melhor em todos os sentidos percorre a alma de Cosme. A resistência para uma vida melhor seria sua meta final e faria tudo para largar a vida de bandido. O arrependimento de ter levado uma vida daquela maneira seria a força que agora teria para recuperar o tempo perdido e consagra-lo em busca de uma vida superior aquela que vivia. Para isso Cosme irá utilizará todas as maneiras possíveis para encantar a pessoa amada. Os recursos são variados, do choro ao desespero, a esperança e a angústia, o anseio e o receio, tudo virá ao mesmo tempo como se fosse um filme que passasse na sua cabeça. A resistência de não voltar ao crime era essencial para conseguir projetar uma vida digna e justa diante de tantas barbaridades já vistas e experimentadas.

Eu to a fim de ser otário, trabalhar. Não to a fim de fazer a vida em cima de baralho, dolinha de maconha e papelzinho de cocaína, não... Eu juro por essa luz que nos ilumina, pela força de Ogum, que nada vai faltar. O arroz e o feijão eu garanto com o suor do trabalho...Um monte de vez eu pedi a Oxalá que matasse essa coisa que tenho por você. – As lágrimas se desentocaram de uma só vez. _ Me dá uma oportunidade nesta vida!¹¹

No término da primeira parte da obra “A história de Inferninho”, também iremos assistir a um dramático jogo de arrependimentos e vontades inumeráveis de abandonar o mundo do crime. A narração exposta na citação acima se apóia num léxico carregado, insiste na ferocidade da resistência: “força de Ogum”; “suor do trabalho”; “oportunidade nesta vida!” Todas as expressões traduzem o olhar destemido e projeta-o para um patamar mais confiante de que tudo vai dar certo. Apelando, para os deuses de umbanda e buscando alcançar uma verdadeira fé naquilo que poderia chegar e iluminar a cabeça desses homens. Aliás, tais expressões reforçam ainda mais a invulnerabilidade daquele que um dia deseja vencer e lograr êxito nas suas ações e acontecimentos.

4 Algumas conclusões

Entre a violência e a paz, entre o crime e a vida sem crime, entre a família e sua desunião, entre o caos e a civilização, entre os bandidos e a polícia, entre os pobres e os ricos, entre a corrupção e a honestidade, - ali, nesse espaço quase neutro, seu local ermo ou seu esconderijo, ali, se realiza uma campanha solidária para ressuscitar a paz que havia anteriormente. Uma paz localizada no interior de cada cidadão, que a todo o momento é testado sob os efeitos da violência. A resistência foi encontrada na escuridão das vozes de arrependimento e gestos de solidariedade que cada personagem depositou sobre o outro. O sentimento de união e fraternidade acaba voltando-se para uma profunda reflexão sobre tal sociedade. A tensão que aqui encontramos fora necessária para justificar a melhor decisão possível: a vida ou a morte, resistir ou desistir. Diante desse universo caótico conseguimos verificar que a última esperança será sempre uma luz no fim do túnel.

Creio que os resultados a que chegou esse trabalho se prendem, de um modo, às dimensões sobre o aspecto da análise do tecido narrativo no que toca a questão da resistência e da relutância. Em outras palavras, a interpretação aqui realizada buscou evidenciar que no meio de tamanha violência e criminalidade sempre existirá importantes vozes que buscam uma base firme e sólida para remar contra as forças opressoras. Sempre haverá uma luz no fim desse túnel tão obscuro e cruel, mas não impossível de ser combatido. O peso cumulativo dessa amostra de resistência foi tal que, quando os personagens motivaram-se a realizar mudanças de vida, isso de fato projetou suas angústias para um outro patamar menos caótico e absurdo. Enfim, *Cidade de Deus* conquista suas regras de independência, diferenciando-se dos famosos *best sellers*, que apenas buscam alcançar o lucro imediato. Acima de tudo, a obra contextualizou uma série de relatos angustiosos através do jogo das variadas vozes que ilustraram os variados Brasis.

Notas

¹ ASSIS, Machado. *A mão e a luva*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2000, p. 80

² SCHWARZ, Roberto. In: LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 02.

³ No decorrer das citações da obra *Cidade de Deus*, informamos que iremos apenas citar as páginas do próprio romance acompanhado do sobrenome do autor.

⁴ ZACHARIAS, Manif. *Dicionário Auxiliar de Composição Literária*. Florianópolis, Guarapuvu, 2006.

⁵ BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 134 **Grifo nossos**. Gostaria de fazer os meus devidos agradecimentos ao crítico/escritor Alfredo Bosi por esclarecer melhor o capítulo 4 “Narrativa e Resistência”, da sua obra *Literatura e Resistência*, e os conceitos operatórios que poderiam ser trabalhados no romance *Cidade de Deus*, conforme e-mail de data 03/02/2010.

⁶ BOSI, Op cit. p. 130, Grifo nosso.

⁷ BOSI, Op cit. p. 125, Grifo nosso.

⁸ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 26 Grifo nosso.

⁹ LINS, Op cit. p. 126

¹⁰ LINS, Op cit. p. 114

¹¹ LINS, Op cit. p. 115

Relação entre artes, *media* e formas expressivas: a personagem Fantomas em seus diversos contextos

Daisy da Silva César

This paper aims at analyzing the work *Fantomas contra los vampiros multinacionales* by Julio Cortázar, under the approach of heterogeneity, highlighting the relationship between literature, comics and other arts and media. I focused on the artistic expressions as free zones, or, places where it is possible the free exchange of information beyond the existing boundaries. It aims to address the Fantomas character in this publication and other works, literary or otherwise, in which the character is presented, explaining the change that the character suffers through the passage through various media, various arts, considering the socio-historical-cultural context in which it is inserted. Besides the heterogeneity of the work of Cortázar, this study also aims to analyze the characteristics of the character in the texts *Fantômas* (1911), and Souvestre of Allain, the comic *Fantomas y el tesoro* (1967), Cardona Peña, and text *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), by Julio Cortázar.

Keywords: Fantomas; Cortázar; Comparative Literature.

1 Introdução

Concebendo as expressões artísticas como *zonas francas*, ou seja, locais onde se torna possível a livre troca de informações além das fronteiras existentes, de acordo com o conceito da metáfora-tema deste IV Colóquio de Literatura Comparada, este trabalho pretende analisar a obra *Fantomas contra los vampiros multinacionales*¹ de Julio Cortázar, observando-se sua heterogeneidade, destacando a relação entre literatura, política, história e outras artes e *media*, bem como pretende abordar a personagem Fantomas, nesta publicação e em outras obras, literárias ou não, nas quais a personagem é apresentada, explicitando as modificações ocorridas através da passagem pelos diversos *media*, das diversas artes, considerando o contexto socio-histórico-cultural em que está inserida. Para tanto, este estudo centra-se especialmente na avaliação da personagem nos textos *Fantômas*² (1911), de Marcel Allain e Pierre Souvestre, no quadrinho *Fantomas y el tesoro*³ (1967), de Cardona Peña, e no texto *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), de Julio Cortázar.

Considerado um texto político, essa obra de Cortázar apresenta particularidades que permitem uma leitura sob o viés comparatista, de acordo com a abordagem interdisciplinar proposta por Remak⁴ (1961). Além do texto escrito, diversas outras expressões artísticas fazem parte de sua constituição, ou seja, verificamos a presença da

Bento Gonçalves, 9500, Porto Alegre, Brasil. Fax: 51 3308 6712; Tel: 51 3308 6699; E-mail: daisy.cesar@gmail.com

arte sequencial, como é conhecida a história em quadrinhos, de imagem cinematográfica, de recorte de jornal, gráfico, carta e figuras diversas formando o corpo do texto.

A personagem Fantomas, por sua vez, é originalmente um vilão da literatura policial francesa, no formato *pulp fiction*, conhecido por *Senhor do Terror*, *Gênio do mal* e *Imperador do Crime*. Criado em 1911, por Marcel Allain e Pierre Souvestre, caracteriza-se por ser um assassino cruel que não apresenta nenhum motivo aparente para seus crimes. A falta de motivação pode ser entendida como uma afronta à sociedade burguesa associada, ou como à existência do mal como uma característica intrínseca em alguns seres humanos.

No início dos anos 60, a editora mexicana Novaro começou a publicar uma série de quadrinhos com o título *Fantomas* que inicialmente eram adaptações do original. Contudo, logo a personagem assume características distintas do Fantômas francês. Mesmo sem deixar de ser um criminoso, Fantomas passa a trabalhar para beneficiar as pessoas comuns, assemelhando-se mais a um super-herói de que a um vilão.

Também existem outras manifestações cinematográficas intituladas *Fantomas*, dirigidas pelo francês André Hunebelle, nos anos 60, tendo como base a produção dos franceses.

Além desses, outros Fantomas de que temos notícias são um *anime* japonês com o mesmo título e o lutador de “telecatch”, conhecido como *O Justiciero mascarado*, que entrava no *ring* vestido de preto, com uma capa e máscara, apesar de ter uma perna rija, era implacável contra quem o desafiasse. Trata-se de uma produção dos anos 60 em mídia fílmica. Estes fantomas assumem peculiaridades distintas dos anteriormente citados. Finalmente em 1975, Cortázar publica *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. A história desta publicação mostra-se bastante interessante, pois essa obra surgiu como uma resposta à publicação da *arte sequencial* mexicana *Fantomas, la amenaza elegante* citada anteriormente, especificamente ao número intitulado *La inteligencia en llamas*⁵, em que o super-herói Fantomas deveria deter Steiner, um milionário louco que decide destruir todos os livros do planeta. Para tanto, o super-herói recorre a escritores como Alberto Moravia, Octavio Paz, Susan Sontag e Julio Cortázar. Ao que consta, Cortázar não havia sido comunicado sobre fato de ser incluído nesta edição e, portanto, não havia autorizado sua aparição nesta publicação. Anteriormente, em Bruxelas, o autor havia participado do Tribunal de Russell II, instituição dedicada a discutir a situação política e dos direitos humanos na América Latina, que condenava as ditaduras do Conesul no período de 1973 a 1976. Ao dirigir-se à Cidade do México, a fim de integrar uma comissão que investigaria os crimes da junta militar chilena, Cortázar se deparou com a publicação, em quadrinhos, onde via a si mesmo como uma das personagens. Deste modo, o autor aproveitou dados como a trama, a personagem Fantomas, e inclusive, alguns quadrinhos, na íntegra, e construiu seu próprio texto.

Na cena musical, em 1998, a personagem deu nome a uma banda de *avant-garde*, formada por Mike Patton, da banda *Faith no More*, juntamente com outros músicos conhecidos.

Existe também a promessa de uma nova produção cinematográfica de Fantomas para 2012, em 3-D, dirigida por Christophe Gans.

2 Fantômas de Souvestre e Allain

Desde o primeiro Fantomas, já ocorre uma preocupação em colocar em questão a situação do crime na sociedade. Segundo Walz⁶, na França do século XIX, foram criadas muitas histórias reais ou fictícias sobre criminosos e detetives, como Vidocq, Lacenaire e

Rocambole, além do britânico Sherlock Holmes que foi muito popular entre o público leitor francês. Neste contexto, surgiu *Fantômas* como uma das mais populares séries de *serial killer* francesas.

Fantômas aborda a violência, citando a situação em que os criminosos têm tanto acesso à tecnologia disponível como as autoridades, na França da primeira década do século XX. Tal situação não parece distanciar-se do que ocorre nos dias atuais, pois em países da América Latina, há algum tempo, os criminosos estão mais equipados e melhor servidos de tecnologia do que a polícia.

Em um momento em que as personagens pertencentes à alta sociedade francesa estão reunidas na propriedade de Marquise de Langrune e comentam os vários crimes cometidos por *Fantômas* e sua habilidade para escapar da polícia, um dos convidados, o jovem Charles Rambert se impressiona maravilhado com a história do vilão. Nesta situação, é feita uma crítica à educação da nova geração, que tem como parâmetro os jornais e a literatura, através do diálogo de um dos senhores com um padre.

Nesta primeira publicação, *Fantômas* recebe as características de vilão, agindo como um *serial killer*. É um mestre dos disfarces e tem uma incrível habilidade de escapar. Em alguns momentos atua sozinho, em outros, tem cúmplices. Já chegou a ser identificado pela polícia, mas ninguém conhece sua verdadeira identidade. Não se trata de uma criatura sobrenatural, e sim de um ser humano com uma inteligência acima da média.

3 Arte sequencial mexicana *Fantomas y el tesoro*

São duas as realidades históricas destacadas nos quadrinhos. Em um primeiro plano, a história se passa em 1950, na França, momento em que a polícia mostra-se incapaz de solucionar um caso enigmático, que seria encontrar um tesouro, até então desconhecido. Num segundo plano, através da memória do ancião que faz a denúncia, é recuperado o período da Revolução Francesa, mostrando brevemente alguns acontecimentos históricos da França, antes, durante e depois da Revolução.

Nesta história, a personagem *Fantomas* continua sendo um criminoso, entretanto, quando solicitado, aceita trabalhar conjuntamente com a polícia para a descoberta do tesouro. O faz, porém, em troca do recebimento de uma porcentagem do tesouro, fazendo algumas imposições.

Assim como no *Fantômas* original, também apresenta uma habilidade incrível de disfarçar-se e esquivar-se, assumindo distintas aparências para locomover-se em público. Para tanto, faz uso de artifícios tecnológicos e científicos.

O *Fantomas* mexicano apresenta a particularidade da honra como uma qualidade moral. Nesta história, essa é uma característica que é respeitada tanto pela polícia quanto pelo criminoso. Uma das condições para ajudar a polícia era ter a palavra de honra de Gerard, o inspetor, de que não seria preso. Após a constatação de que a polícia estava cumprindo o que foi acordado, também *Fantomas* mantém sua palavra e cumpre corretamente o acertado. “Soy un jugador honrado; no he querido buscar el tesoro sin usted”. Diz a Gerard quando sozinho encontra o tesouro.

4 *Fantomas contra los vampiros multinacionales* de Julio Cortázar

A publicação de Cortázar caracteriza-se por ser uma mistura que inclui aspectos literários, discussão política, história, considerando o momento específico que é retratado no texto (o período de ditaduras na América Latina) faz uma síntese entre elementos gráficos e texto escrito, dando novo sentido à trama original. No mesmo suporte

impresso, podemos encontrar a confluência de aspectos literários, de *arte sequencial* como elemento predominante, além de imagens cinematográficas, recorte de jornal, gráficos, carta e figuras, constituindo o corpo do texto.

Um dos sentidos mais evidentes, nesta obra, é seu aspecto político, visto que tematiza os crimes ditatoriais cometidos nos países da América Latina, o exílio dos latino-americanos na Europa, a censura, a resistência advinda do trabalho intelectual, a alienação dos povos, a participação dos meios de comunicação em assuntos de cunho político, a falta de trabalho, o preço de artigos alimentícios, a violência nas ruas, a desigualdade social.

O autor posiciona-se agregando três identidades distintas. Com características autobiográficas, *Fantomas contra los vampiros multinacionales* surge como um texto escrito em espanhol por um escritor belga que assume a identidade argentina, pois, além de ser filho de pais argentinos, Julio Cortázar foi viver neste país ainda pequeno, tendo-se, mais tarde, retirado a Paris. A trama desta obra, por sua vez, aborda um argentino em Paris tendo participado recentemente do Tribunal de Russel II, em Bruxelas, no qual foram discutidos os crimes ditatoriais latino-americanos.

Apesar de ser freqüentemente lido como um escrito político, apresenta fortes elementos que o levam a ser considerado um texto literário, e mesmo teórico, como se exemplifica, através da ficcionalização e do trabalho metafictional, realizado por meio de jogos entre narrador e personagem, sugerindo dúvidas quanto à função de cada um deles dentro do texto.

As habilidades da personagem Fantomas de Cortázar parecem razoavelmente corresponder-se com as de seus precursores, não podendo jamais ser encontrado. Porém aqui ele pode transformar-se, assumindo a aparência que desejar, pode levitar e voar. Fantomas apresenta-se também com super-herói, posicionando-se ao lado da virtude.

Cortázar destaca, na personalidade de Fantomas, o individualismo, já que a personagem prefere agir sozinha. Tal característica, não por acaso, mostra-se como uma das mais marcantes tendências das sociedades nos séculos XX e XXI, nas quais os valores liberais foram intensificando-se. Cortázar mostra acreditar que apenas coletivamente seria possível deter os que escravizam os povos através de políticas capitalistas, imperialistas e ditatoriais, a quem chamou de vampiros.

5 Alguns contrastes

A personagem Fantomas apresenta modificações importantes considerando a forma artística, em questão, o contexto sócio-histórico e a inventividade dos criadores. De um *serial killer* em *Fantômas*, passa a ser, em *Fantomas y el tesoro* um criminoso honrado, e em Cortázar, um justiceiro solitário.

Em algum momento da história, Fantomas, nas três publicações, se veste de preto com uma máscara. Observando a capa da publicação francesa, percebe-se que o Fantomas usa um terno preto, camisa branca, com gravata borboleta, uma máscara também preta na altura dos olhos e uma cartola preta. O Fantomas mexicano, por sua vez, aparece com um terno azul escuro, com capa e cartola, usando uma máscara branca que cobre toda a cabeça, com espaço apenas para os olhos e as orelhas. Por hora, usa uma camisa vermelha, que, juntamente com os outros acessórios azuis e brancos, lembra as cores da bandeira dos Estados Unidos, característica comum dos super-heróis de *comics* norte-americanos, como o *Super-homem*, o *Capitão América* e o *Homem Aranha*, por exemplo. A capa⁷ do texto de Cortázar apresenta um desenho com traços mais estilizados, no sentido de simplificar alguns aspectos considerados com maior precisão nas publicações

anteriores, repetindo um modelo de super-herói de *comics* americanos, inclusive nas cores branca, azul e vermelha, Não apresenta cartola, mas uma máscara que cobre as orelhas, deixando descobertos os olhos e um quadro que deixa livre nariz, boca e queixo. A gravata borboleta aparece representada em forma de um retângulo branco. Embora na primeira edição do texto de Cortázar, a personagem apareça com a máscara e a gravata semelhante ao Fantomas da editora Novaro.

Nas histórias francesas e mexicanas, Fantomas é infalível, enquanto na história de Cortázar, até mesmo Fantomas é enganado pelos representantes do Sistema. “Y hasta Fantomas, que sólo es intelectual en sus ratos perdidos, cae en la trampa como acabamos de verlo”.⁸

6 Considerações Finais

No primeiro livro da série *Fantômas*, aparece o discurso de membros da alta sociedade francesa fazendo crítica aos jornais e à literatura, assim como à educação da época, que eram acusados de promover o louvor e a admiração dos jovens por criminosos. Mostrando, já em 1911, a discussão entre os *media* e sua relação com a sociedade a que se vinculam.

Considerando as diversas artes, a personagem Fantomas mostra-se especialmente interessante pela mudança de características que sofre, através da passagem pelos diversos *media*, nos diversos contextos onde é inserida.

A heterogeneidade dos textos reflete a heterogeneidade da formação cultural das nações da América Latina, que segundo Bittencourt⁹ (2008) não permite que a noção de literatura latino-americana seja considerada de forma unitária e essencialista. A literatura é uma das expressões artísticas onde é possível observar essa heterogeneidade, seja em caráter formal ou em termos de conteúdo abordado pela obra.

Sabe-se que toda a biografia, ou autobiografia, mesmo sem o intuito de fazê-lo, acaba por misturar elementos reais e aspectos ficcionais que preenchem as lacunas da história considerada verdadeira. Pensando em *Fantomas contra los vampiros multinacionales* como uma obra autobiográfica, verificamos que a mistura entre realidade e ficção se dá intencionalmente, servindo para discutir aspectos políticos naquele momento histórico. O autor o faz, provavelmente, valendo-se de obras anteriores como a série *Fantômas* de Souvestre e Allain, muito popular na França, e a *arte sequencial* mexicana também denominada *Fantomas*.

Desta maneira pode-se perceber que existe um trânsito contínuo entre as diversas artes e *media* como verdadeiras zonas francas, que permitem a inter-relação entre as artes, como quadrinhos, cinema, música, sendo discutida inclusive em outras esferas do conhecimento, como no campo histórico/político, por exemplo. A literatura, mesmo a *pulp fiction*, ou exatamente por assim ser, apresenta ressonâncias em diversas áreas. Não apenas a personagem migra de uma expressão artística para outra, mas a própria trama, ao modificar o seu ambiente, seja seu país ou a forma artística a que está submetida, sofre transformações que estão ligadas não apenas ao contexto sócio-histórico, mas com as características criativas de cada autor.

Notas

¹ CORTÁZAR, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Buenos Aires: Destino, 2002.

² SOUVESTRE, Pierre and ALLAIN, Marcel. *Fantômas*. Translated from the original French by Cranstoun Metcalfe. New York: Dover Publications, 2006.

³ PEÑA, Alfredo Cardona. *Fantomas y el tesoro*. Ciudad de México: Editorial Novaro, Tesoro de Cuentos Clásicos, año X, n.116, 1º de abril de 1967.

⁴ REMAK, Henry H. H. Literatura Comparada, Tania F. (Org.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

⁵ Pertencente a *Fantomas, la amenaza elegante*, a edição de n. 201, intitulada *La inteligencia en llamas* foi publicada em 1975 pela editora Novaro, dirigida por Gonzalo Martré e ilustrada por Victor Cruz.

⁶ WALZ, Robin. Introduction to the Dover Edition. In: SOUVESTRE, Pierre and ALLAIN, Marcel. *Fantômas*. Translated from the original French by Cranstoun Metcalfe. New York: Dover Publications, 2006.

⁷ A capa analisada corresponde à edição referenciada na bibliografia deste artigo.

⁸ CORTÁZAR, 2002, p.50. Tal citação ocorre na situação em que as personagens Susan e Cortázar desconfiam que a queima dos livros seria apenas uma armadilha para os intelectuais.

⁹ BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. Literatura Comparada latino-americana: um espaço transterritorial e plurilinguístico. In: REBELLO, Lucia Sá and SCHNEIRDER, Liane. *Construções Literárias e Discursivas da Modernidade*. Porto Alegre: Prova Nova Editora, 2008.

Homogeneização cultural x Soberania nacional: uma discussão sobre a possibilidade do apagamento das culturas locais

Denise Almeida Silva

This paper takes the privilege of Western values and assumptions over the culture of colonized societies and, especially, the role of literature in rethinking issues related to national sovereignty and individual agency, as a possible starting point to rethink the possibility of erasure of local cultures before Western homogenizing cultural domination. Initially, the nature of colonialism, postcolonialism and anticolonialism is discussed, and indexes of nationalism and culture diversity are located in those cultural clashes: though universal, the colonizing project was endowed with the perception of a disparate non monolithic world. The paper proceeds by considering writer and activist Merle Hodge's defense of the affirmation of local values, as opposed to the ones inherited from the political and/or cultural colonization, and by analyzing the dramatization of the contrast between the loss and the preservation of native cultural references in face of foreign cultural domination in Paule Marshall's novel *Praisesong for the Widow*.

Keywords: Culture; homogeneization; postcoloniality; Praisesong for the Widow; Paule Marshall.

1 Introdução

Toma-se aqui a interrogação pós-colonial da dominação da cultura Ocidental sobre as culturas dos povos dominados e, especialmente, o papel da literatura ao repensar as questões de soberania nacional e pessoal, como um possível ponto de partida para pensar a possibilidade de um apagamento das culturais locais frente a uma dominação cultural homogeneizante. Para tanto, inicialmente recorda-se o caráter do empreendimento colonial e seus desdobramentos, especialmente como expressos pelas confrontações entre nacionalismos e por manifestações anti-colonialistas alimentadas pelo sonho de soberania nacional. Salienta-se a natureza universal, mas não homogênea do empreendimento colonial, e a sobrevivência de culturas locais, ainda que “impuras”, para a seguir tomar a discussão da soberania nacional, como expressa a partir da proposta de afirmação da soberania nacional formulada pela escritora e ativista caribenha Merle Hodge. Uma vez que se pretende demonstrar como, embora contaminada pela cultura dominante, culturas locais ainda podem se manter vivas em comunidades em que a herança ancestral é considerada como relevante e distintiva, escolheu-se o romance *Praisesong for the Widow* para analisar os embates entre a absorção, pela protagonista, da cultura hegemônica, desvinculada de suas raízes africanas, e o cultivo de tais valores por ilhéus que conservam bem viva a função da mulher afro-descendente como

Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Campus Frederico Westphalen, Departamento de LLA, Rua Assis Brasil 709, Frederico Westphalen, RS, Brazil. Fone: 55 37449285 E-mail: dnsalmeidasilva@gmail.com Pesquisa realizada com o apoio do CNPq.

transmissora e preservadora da cultura, identidade e herança negra.

2 (Pós)colonialismo, cultura indígena e soberania nacional

Mais do que um fenômeno de expansão dos poderes coloniais europeus na Ásia, América e África, o colonialismo europeu, ocorrido com intensidade crescente entre os séculos XVII e XX, deve ser compreendido como fenômeno de conquista e controle da terra e bens de outros povos. Nesse sentido, difere de outras histórias de contato anteriores, como as Cruzadas, a invasão moura da Espanha, as explorações mongóis, ou, para lembrar a América Latina, o imperialismo asteca sobre os vários grupos étnicos do México, pois, ao passo que os colonialismos anteriores eram pré-capitalistas, o colonialismo moderno se vincula ao capitalismo ocidental europeu. Além de visar a exploração de bens e recursos naturais e requerer tributos, objetivava reestruturar as economias anteriores, redesenhando-as em relação a sua própria. Mais do que os aspectos econômicos e exploratórios, interessa a esta reflexão ressaltar o momento colonial enquanto encontro entre culturas diferentes, e o fato de que, embora baseado em relações desiguais (colonizador/colonizado, dominador/ dominado), acabou por afetar os sujeitos em ambos os lados dessas oposições, como já percebido por Bhabha.¹

O fato de que essa empreitada contribuiu para a transformação mútua de colonizadores e colonizados leva pesquisadores como Trivedi a enfatizar o aspecto transacional e transcultural desse projeto civilizatório, ao invés de sua face confrontacional.² Por outro lado, considerando como o processo globalizatório, com seu questionamento das fronteiras nacionais, originou-se na percepção globalizada de um mundo dispar por parte do colonizador europeu, Leela Gandhi afirma: “*Postcolonility, we might say, is just another name for the globalisation of cultures and histories*”.³

O colonialismo, conquanto um projeto que universalmente envolveu os habitantes originais e seus recém-chegados dominadores nas mais complexas e traumáticas relações da história humana, não foi um processo idêntico nas diferentes partes do mundo. Como Ania Loomba lembra, por volta de 1930, o colonialismo tinha sido experimentado em mais de 84.6 % da superfície total do globo. Assim, não podia ser, e de fato não foi, uma operação monolítica. Da mesma forma, seus discursos sobre o outro são igualmente variáveis: embora produzidos de situações comparáveis, variam no tempo e no espaço.⁴

Evidentemente, os sujeitos envolvidos nesse processo, suas respectivas culturas e os diferentes cenários afetaram os efeitos desse desigual encontro. Posições anti-coloniais estão, assim, inseridas em histórias específicas, e não podem ser mescladas em alguma essência oposicional. Dependem também da natureza do domínio colonial: as lutas nacionalistas na Argélia contra a França diferiram das ocorridas na Índia contra a Inglaterra, ou no Vietnã contra a França e o imperialismo americano.

A emergência de estados-nações independentes depois do colonialismo foi fortemente marcada por manifestações culturais ambivalentes, repletas de retórica de independência e do desejo da auto-invenção. Nessa esteira, seguem-se manifestações anti-coloniais, alimentadas desejo de esquecer o passado colonial, uma amnésia que, como Leela Gandhi raciocina, é sintomática do desejo de reinvenção e da necessidade de um novo recomeço, que apague as memórias da subordinação colonial. Esse triunfalismo utopista molda a visão do futuro a partir dos silêncios e elipses da amnésia histórica, em um sonho de descontinuidade infectado pelos resíduos de um passado não resolvido.⁵ Não por acaso, Homi Bhabha aponta a memória como a necessária ponte entre o colonialismo

e a questão da identidade cultural: relembrar para reconstruir o passado desmembrado, e compreender o trauma do presente.⁶ O que tais resistências anti-colonialistas contestatórias evidenciam é tanto um desejo de soberania das jovens e recém independentes nações como a sobrevivência de uma cultura indígena, ainda que “impura”, afetada pela dominação cultural e política dos senhores europeus: como Ghandi assinala, “rarely did the onslaught of colonialism entirely obliterate colonised societies.”⁷

Numa típica postura anti-colonial, a escritora e ativista trinidadense Merle Hodge, em um texto chamado “Challenges of the Struggle for Sovereignty: Changing the World versus Writing Stories”, clama por atitude de resistência contra o esforço colonial para negar a cultura indígena e ofertar seu próprio saber em seu lugar, propondo a prática ficcional como uma reação e arma contra essa imposição cultural. Assume, assim, a postura de ativista e, apoiada no imenso poder político da ficção, declara:

For me, there is no fundamental contradiction between art and activism. In particular, the power of the creative word to change the world is not to be underestimated.

I began writing, in my adult life, in protest against my education and the arrogant assumptions upon which it rested: that I and my world were nothing, and that to rescue ourselves from nothingness, we had best seek admission to the world of *their* storybook. [...] The genesis of modern Caribbean writing lies, I think, in such a reaction, conscious or unconscious, against the enterprise of negating our world and offering us somebody else’s world as salvation.

The protest against this imposition has developed, in my case, into an abiding concern with the issue of cultural sovereignty and beyond that, into an unapologetic interest in the political development of our region.[...]

In this struggle, cultural sovereignty is both a means and an end: we can neither achieve the liberation of the Caribbean without affirming and enthroning our culture, nor affirm and enthrone our culture in any real sense until we have won full political sovereignty.⁸

Considerar a questão da homogeneização cultural a partir do Caribe e da prática ficcional e revolucionária assumida por escritoras torna-se produtivo por vários motivos. Em primeiro lugar, como Carole Boyce Davies lembra (1994), pensar o Caribe como uma história de genocídio, escravidão e brutalidade física exige uma compreensão de cultura como oposicional ou transformacional, se quisermos recuperar identidades para além daquelas impostas pelo poder colonizador ocidental. Por outro lado, no Caribe a mistura racial é tão profunda que todos são produtos de uma diáspora cultural, e a região constitui-se em lugar de disseminação de uma variedade de processos sócio-culturais, e de mudança contínua e constante questionamento sobre origem, identidade e direção.

De todas as sociedades colonizadas, a caribenha seja, talvez, como assinala Bonnici a que mais intensamente sofreu os efeitos do processo colonizador.⁹ Não só foi a primeira região não europeia a ser colonizada pelos europeus, como foi a primeira, fora do velho continente, cujos habitantes nativos sofreram genocídio causado pelo expansionismo das potências europeias. Tão duradouro foi o domínio europeu na região que os países do Caribe contam-se entre os últimos a conquistar independência — a maioria deles deixou de ser colônia na segunda metade do século XX. Nesse contexto, não admira que a busca de reconstrução de novas identidades

culturais que escapem à dominação cultural estrangeira tenha sido uma constante na literatura da região. Tal parece ter sido um dos objetivos que motivou a romancista Paule Marshall a escrever *Praisesong for the Widow* (1983).

3 Choques culturais em *Praisesong for the Widow*

Dois universos culturais distintos informam o romance: o dos afro-descendentes que cultivam a herança de seus antepassados e o daqueles que absorveram o pensamento ocidental eurocêntrico-americano. O navio em que Avey Johnson desfruta seu segundo cruzeiro, o taxi que a transporta ao centro de Grenada, e o hotel onde brevemente se hospeda, todos tão semelhantes a tantos outros navios, taxis e hotéis ao redor do globo, sinalizam territórios ocupados por este último grupo; territórios intimamente associados à cultura africana são a ilha Tatem, a casa de Halsey Street e a ilha de Carriacou, como se verá no curso desta análise.

O romance inicia *in media res*, quando a protagonista, Avey Johnson, agora já viúva e avó, desfruta situação econômica confortável. Essa afro-americana mora em Nova Iorque, e seu universo cultural pouco difere do de tantos outros nova-iorquinos, como se pode deduzir da descrição que faz acerca daquilo a que chama “seu território”: “North White Plains. And the shopping mall and train station [and] the canyon streets and office buildings of Manhattan [and its] skyscrapers”.¹⁰ Não por acaso, o templo de consumo vem primeiro na relação de edificações que a definem: entre o ser e o ter, Avey Johnson optara por esse último, quase desfazendo o casamento, e fazendo com que o marido se impusesse um ritmo frenético de trabalho para que pudesse se mudar da pequena casa de Halsey Street para uma área residencial superior.

Contudo, como se fica sabendo através das analepses que interrompem o fluxo da história da breve estada da protagonista em Grenada, nunca em sua vida Avey fora tão feliz como em Halsey Street. Embora pobre, tinha em Jerome (Jay) Johnson um marido que a cobria de afeto. Mesmo estafado por um dia de trabalho, ao chegar em casa, Jay se transformava num homem brincalhão, espirituoso, imaginativo, e apaixonado. O que operava a mudança era a música de que se alimentava, mal chegando em casa:

he would lower his tall frame into the armchair, lean his head back, close his eyes, and let The Count, Lester Young (old Prez himself), The Duke –along with the singers he loved: Mr. B., Lady Day, Lil Green, Ella –work their magic, their special mojo on him.¹¹

A opção pelos músicos – todos eles cantores e instrumentistas negros- claramente simboliza a sintonia com a herança cultural negra que caracteriza os habitantes da casa de Halsey Street; a valorização do ócio e do prazer, exemplificada pelo tempo despendido em ouvir música e bailar, estabelece acentuado contraste com os valores do homem sério, preocupado e estressado em que Jay mais tarde se converte, movido pelo desejo obsessivo de comprar casa maior e graduar-se, igualando-se à esposa, que cursara um ano de faculdade, e mesmo suplantá-la, ao ostentar um diploma.

Ainda mais significativamente que a casa de Halsey Street, Tatem Island, fronteira à Beaufort, em South Carolina, é solo especialmente identificado com a cultura africana. A ilha, local onde Avey, em criança, passa as férias com sua tia-avó Cuney, fica-lhe gravada na mente devido à cerimônia que, pelo menos duas vezes por semana, a velha senhora lhe impunha. Juntas, atravessavam a ilha a pé até chegar a Ibo Landing, onde, anos atrás, a avó de Cuney, ainda menina, vira chegar os negros africanos. Repetindo a

história passada de mãe a filha já por cinco gerações, Cuney transmite à Avey- que insistia em chamar de Avatara- como os barcos de grandes velas aportaram, trazendo “*pure-born Africans*”, os Ibos. Altos e fortes, esses negros subvertem todo o comportamento esperado de um escravo: mal chegados, ao invés de se deixarem avaliar pelos seus possíveis compradores, são eles que demoradamente os avaliam, e ao lugar em que chegaram; são eles que, com seu olhar incisivo, intimidam ao homem branco, dão-lhe as costas, e retornam a sua terra natal, caminhando, unidos, por sobre as ondas, em que pesem os ferros e grilhões que lhes amarram os pés, mãos, e pescoço.

Como se vê, atribuem-se a esses negros, descritos como sabedores de passado, presente e futuro, poderes sobrenaturais, típicos de uma divindade. É a Ibo Landing, e a esses fabulosos negros, que capturaram para sempre a imaginação da tetravó de Avey, que a protagonista se volta, em pensamento, em situações em que tem de reavaliar seus valores, bastante frequentes após a indisposição que a motiva a interromper o cruzeiro, e passar curta estada em Granada, o porto mais próximo da rota do navio. Essa parada é fundamental para a visita a ilha de Carriacou, pertencente a Granada, onde viria a descobrir sua verdadeira identidade étnica.

Toda essa jornada rumo à descoberta de sua herança cultural negra inicia com sonho que tem, quando ainda a bordo do navio, em que sua tia-avó Cuney a convida a vir ter com ela em Tatem. Essa viagem de auto-conhecimento não se faz sem sacrifícios: não é fácil contar às companheiras de cruzeiro sua súbita decisão de interromper o passeio, e deixar o navio sozinha, com sua numerosa bagagem. A situação se complica ainda mais pela curiosa falta de táxis, carregadores e guias na ilha: ao invés dos tipos humanos que gravitam em torno do turismo, Avey testemunha, intrigada e irritada, curiosa romaria de negros, todos bem vestidos e falando em patois, que se dirigem ao porto para tomar barcas para Carriacou. Somente depois de muito tempo surge um taxista, que explica a Avey o que acontece: é tempo da fete (festa), quando todos os ilhéus que se mudaram da ilha retornam para rever a família e amigos para, juntos, celebrarem festa em honra das divindades africanas. Embora negro como os demais, o motorista não se identifica com a cultura local. Como o Jay da fase final de sua vida, não entende como, ignorando o trabalho, os ilhéus dedicam-se a festividades somente para reatar laços familiares e comunitários. Mais uma vez, se estabelece no romance o contraste entre os que adotam os valores da matriz cultural negra e os que os ignoram ou desprezam.

Inicialmente nesse último grupo, a protagonista é profundamente influenciada pelo encontro com Joseph Lebert, ilhéu originário de Carracou, que fica sensibilizado ao descobrir que, em contraste com ele e os demais ilhéus, todos sabedores do grupo “ou nação” a que pertencem, Avey Johnson ignora suas origens. Convence-a, então a ir com ele a Carriacou, onde, segundo planeja, ela descobrirá sua ancestralidade e se identificará com seu povo.

Seu plano é bem sucedido: ao testemunhar roda de dança, Avey volta a lembranças de sua infância em Tatem, imita os movimentos dos adultos que vira dançando então e o faz tão bem e com tanta intensidade, que é reconhecida, reverenciada e admitida na comunidade africana. A protagonista aceita, então, o nome africano de sua tia avó Cuney, pelo qual ela costumava chamá-la na infância, Avatara. De volta a Nova Iorque, planeja restaurar a casa que herdara da tia e fazer dela sua casa de verão, bem como reencenar, com os netos e os alunos de sua filha Marion, a mesma caminhada a Ibo Landing, transmitindo, assim, à sexta geração consecutiva, a história de seus fabulosos antepassados africanos. Com fervor missionário, e com compulsão semelhante ao do velho= marinheiro de Coleridge, Avey Avatara Johnson impõe a si mesma narrar a experiência por que passara a quantas pessoas puder:

as they rushed blindly in and out of the glacier buildings, unaware, unprotected, lacking memory and a necessary distance of the mind” [...] she would stop them [...], tell them about the floor in Halsey Street and quote them the line from her namesake...¹²

Conclusões

Como esta última citação deixa claro, esta é a história de um despertar. Avey Avatara sente-se como uma pessoa que estivera cega e vulnerável, incapaz de avaliar corretamente sua experiência vital. A condição de desperta e de provida de visão necessariamente implica a percepção de um panorama cultural diferente do que até então vivera: é da aceitação impensada de valores alheios aos de sua herança cultural que Avatara desperta.

Pensar a história dessa maneira ressalta o fato de que a protagonista vive em comunidade multicultural. Isto é sutilmente inscrito na narrativa. Embora o romance narre a vida de uma afro-americana, sua família e comunidade mais próxima com a qual convive, os personagens não são artificialmente isolados dentro de uma região cultural negra. Avey mora em White Plains, bairro próximo ao Harlem, mas sua geografia cidadina reserva lugar destacado aos edifícios e comércio de Manhattan. Igualmente seu marido trabalha, durante muitos anos, em lojas em que os outros vendedores, e possivelmente os frequentadores, não pertencem exclusiva (e talvez também não predominantemente) a comunidade afro-descendente. Mesmo o fato de que Avey Avatara planeja fazer de Tatem sua casa de verão é relevante: não se isolará nesse espaço predominantemente negro, mas continuará vivendo entre White Plains e Manhattan a maior parte do tempo.

Narrado, pois, a partir de um espaço cultural habitado por descendentes da diáspora africana no Caribe e na América, o romance se desenvolve dentro de um espaço cultural mais amplo. Nesse contexto, adotar ou não a herança cultural negra se apresenta como uma questão de opção pessoal, e também de (in)formação, devido aos apelos e atrativos da cultura hegemônica. Embora, dada a ambiência temporal e espacial do romance, essa opção não se confunda com a de soberania nacional, visto que a história não se desenvolve no contexto da emancipação política e cultural de uma nação, a obra discute a urgência e necessidade de uma postura cultural não homogeneizante, e demonstra a possibilidade da sobrevivência de culturas locais. Nesse quadro, o local, informado pela experiência cultural imediata de seus habitantes, configura-se como um aspecto dentro de uma cultura mais ampla, ao invés de se constituir em enclave oposicional a ela. Na sobrevivência da cultura africana no Caribe e na América, e na busca da reconstrução de novas identidades culturais que escapem à dominação da cultura estrangeira, expostas no romance, divisa-se a possibilidade da sobrevivência de culturas locais, mesmo em face da ameaça de uma homogeneização cultural.

Notas

- ¹ BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- ² TRIVEDI, Harish. *Colonial Transactions: English Literature and India*. Calcutta: Papuyrus, 1993. p. 15.
- ³ GANDHI, Leela. *Postcolonial theory: a critical introduction*. New York: Columbia U. P, 1998. p. 126.
- ⁴ LOOMBA, Ania. *Colonialism/ Postcolonialism*. London; New York: Routledge, 1998. p. 4; 16.
- ⁵ GANDHI, Leela. Op. cit., p.
- ⁶ HABHA, Homi. Op. cit., p. 101.
- ⁷ GANDHI, Leela. Op. cit., p. 24.
- ⁸ HODGE, Merle. Challenges of the Struggle for Sovereignty: changing the World versus Writing Stories. In: CUDJOW, Selwvin R. *Caribbean Women Writers: Essays from the First International Conference*. Wellesly, Mass: Calaloux, 1990. p. 202-203
- ⁹ BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura*. Maringá: Eduem, 2000, p. 15.
- ¹⁰ MARSHALL, Paule. *Praisesong for the Widow*. New York: Plume, 1983. p. 255.
- ¹¹ MARSHALL, Paule. Op. cit., p.8.
- ¹² MARSHALL, Paule. Op. cit., p. 255.

Bartolomé de Las Casas, “O paraíso destruído; Gonzalo Guerrero, O Renegado; e “Avatar” o filme para além de civilização e barbárie: a questão do outro não humano, uma leitura antro-po-ética interdisciplinar.

Dogomar González Baldi

These present papers have the intention to discuss the recovering of individual, collective and universal harmony among man, creatures and nature from the social life pillars developed during the last seven thousand years of gregorian transition activity between wild life to urban life: ethics, solidarity, and engagement with all kind of living species. The essay starts with Bartolome de las Casas “The destroyed paradise”, then continues with Gonzalo Guerrero, the Renegade, a Spaniard sailor converted to Maya culture; and finishes with the James Cameron science fiction film Avatar. The article counts on Edgard Morin ethics anthropology based on individual/society/species triad, solidarity ethics, comprehension ethics, mankind ethics and respect and concern with the other. This essay also brings to light the principles and postulates defended by philosophers, thinkers and theorists from Anthropology, Philosophy, Sociology, Theology and Literature and Comparative Studies such as Mikahil Bakhtin, Henry H. H. Remak, Leonardo Boff, Frederic Jameson among others.

Keywords: alterity; civilization; barbarism; diversity; ethics.

1 Introdução.

Muito embora a leitura holística do nosso sítio no Universo ainda sofra de preconceitos por setores da comunidade acadêmica, deve-se reconhecer a existência de um relacionamento e um diálogo fraterno com os estudos literários avançados de cunho comparatista. Com efeito, como já levantara Mikhail Bakhtin, o ser humano se expressa discursivamente e o seu discurso ou enunciado alberga dentro do seu seio uma identidade ideológica¹, fato este reforçado anos mais tarde pelo estudioso anglo-saxão Frederic Jameson com a sua chave alegórica que permite abrir as entranhas da narrativa para além da sua superficial textual e descobrir a presença constante de uma luta de classes pelo poder e pela emancipação². A história e os campos simbólicos oriundos das artes sempre acompanharam esta dicotomia desde os próprios primórdios da humanidade. Este entrave social, cujo um dos seus lados pretende legitimar os seus atos em nome da civilização perante a suposta barbárie do outro, é comum aos campos simbólicos e não simbólicos e faz possível o diálogo entre história e a sétima arte, o cinema.

Henry H. H. Remak defende que os estudos literários comparados devem incluir os estudos da literatura além das fronteiras nacionais e linguísticas para

Dogomar González Baldi (Mestrando em Teoria da Literatura, ênfase Literatura Comparada, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Av. Bento Gonçalves, 9500. Porto Alegre, RS, Brasil. Fax: 51 3308 6712; Tel: 51 3308 6699; E-mail: dogomarquepapelon@hotmail.com.

universalizar-se, como também resulta procedente e estimulativa a confrontação de dois médios de expressão, assim tornando possíveis as relações entre as artes, entre a filosofia, a história e as ciências exatas, as ciências biológicas, as ciências sociais e as religiões³ Assim a inter y multidisciplinaryidade revelam abstrações discursivas comuns: “O paraíso perdido” de Bartolomé de las Casas, Gonzalo Guerrero “o renegado”, e o recente filme “Avatar” comungam e convergem no que diz respeito à existência dos seus próprios embates sociais.

Após a descoberta das hoje chamadas Américas por parte da Coroa Espanhola no fim do século XV, se iniciou um lento, porém decidido, processo de invasão, conquista e colonização destas terras já habitadas há quase 50 mil anos, - como no caso do povoamento em Brasil, - por elementos nativos em variados estágios de evolução social. De fato, os espanhóis encontraram povos caçadores, pescadores, antropófagos como também civilizações consolidadas como a Inka, a Maia e a Asteca. A exuberante riqueza natural composta pela vegetação, a fauna, quase que desconhecida junto com a descoberta de metais preciosos como o ouro, aumentaram a cobiça dos conquistadores que, muito em breve, no seu afã de ganância e enriquecimento da Espanha cometeram uma série de crimes que atingiram o prestígio de genocídio, amparados na sua crença de trazer a civilização e a luz do cristianismo para as etnias que se mantiveram fora do artificialismo do Velho Mundo por séculos. Não em vão, a primeira leitura que se teve dos indígenas foi de criaturas não humanas, um bom pretexto para a aculturação ou para o extermínio.

Bartolomé de las Casas, nascido em Espanha, foi um frade dominicano, teólogo, cronista e bispo que acompanhou de perto as estratégias da Coroa para a dominação e exploração dos povoados indígenas e é considerado e venerado até hoje em dia, em todo México como “El protector de los Indios” por defender e assegurar-lhes o direito à vida com dignidade e decoro. A sua luta e denúncia contra a política genocida da Coroa foi exposta no seu mais famoso livro do ano 1552, “O paraíso perdido”:

Contarei agora outro ato diabólico, o qual não sei se é menos cruel e desumano que os dos animais ferozes. Os espanhóis que estão nas Índias possuem cães muito selvagens, instruídos e ensinados a matar e despedaçar os índios. Que todos os que são cristãos e mesmo os que não são, vejam se jamais ouviram coisa semelhante no mundo: para nutrir esses cães, os espanhóis, por toda parte aonde vão, levam consigo muitos índios acorrentados, como se fossem porcos e matam-nos para nutrir os cães, arrastando consigo um açougue de carne humana.⁴

Mas Bartolome não foi o único espanhol que não pode ser indiferente perante tanta carnificina e exploração. Gonzalo Guerrero, um marujo espanhol, naufragou na Península de Yucatan, perto da ilha Mujeres e foi salvo e acolhido pelo povo Maia com quem se aculturou de tal forma que chegou a casar, ter filhos e comandar homens do seu povoado contra o expansionismo espanhol. Muitos historiadores o consideram um dos precursores da mestiçagem, senão o primeiro de fala hispana. Morreu defendendo o que para ele era uma outra forma de vida em contraste com o modelo espanhol católico, conforme o ilustra Sánchez:

En 1536, un cronista escribió que durante un combate entre españoles e indígenas había muerto un cristiano español que vivía con los indios en la

provincia de Yucatán. Este español estaba pintado y parecía un indio. Era el “renegado” Gonzalo Guerrero.⁵

Seiscentos anos mais tarde, mas numa narrativa de ficção científica levada para a tela do cinema, o filme “Avatar”, dirigido, produzido e com roteiro de James Cameron, conta a história de Pandora, um planeta distante a 4,4 milhões de anos luz da Terra, que alberga vida inteligente antropomorfa a qual vive em total harmonia com o seu entorno. As variadas formas de vida, tanto plantas quanto animais se comunicam mutuamente a través de um órgão externo semelhante a um pedúnculo pelo qual passam os seus estados psicossomáticos e expectativas relacionais. A chegada de uma empresa mineradora norte-americana que procura um minério que supre quase todas as necessidades energéticas da Terra, põe em risco todo o ecossistema e provoca a reação dos nativos. A empresa apela para o confronto com o uso de maquinaria de guerra e robótica, com a clara e determinada intenção, se necessário, de exterminar o seu maior obstáculo para a prospecção: os nativos do lugar. Durante o conflito, um soldado recrutado para se infiltrar entre os nativos, reflete a sua postura e termina compactuando com o modelo cultural nativo, se passando a suas filas para defender até com a sua própria vida o que ele não tardou em descobrir, um novo lugar inmaculado, livre do cosumismo e utilitarismo capitalistas.

Parodiando a Tupac Amarú um dos últimos inkas, assassinado pelos espanhóis, amarrados os seus membros a quatro cavalos, antes de morrer sentenciou: “*Me matarán, pero naceré millones!*”; do mito à ficção, Gonzalo Guerrero tal vez incorporou o soldado renegado enquanto os interesses da mineradora norte-americana do século XXII repetiam os atos desumanos da Coroa Espanhola.

2 O outro nunca será humano?

Os fatos históricos resumidamente comentados conjuntamente com argumento nuclear do filme apresentam um interdiscurso de cunho convergente, pois ambos os campos, não simbólico e simbólico respectivamente, remetem à questão da apreciação, consideração e aceitação do outro, fato este que conduz a um debate muito mais profundo que não é outra coisa que a própria extensão do mesmo, a questão da alteridade, como elemento fundamental para estimular e reconhecer a variedade na totalidade humana e a totalidade na variedade humana. Mas a errônea conceituação do termo gera os vícios dicotômicos sob a forma e polaridade de civilização/barbarie. Toda cultura diferente a nossa gera um sentimento de não aceitação e uma predisposição ao etnocentrismo. Bartolomé de las Casas, Gonzalo Guerrero, “o renegado” e o soldado vindo da ficção futurista conseguem romper as barreiras impostas pelo etnocentrismo, desmontando os seus monologismos culturais e autoritários, se incorporando no outro e estabelecendo uma relação horizontal, dialógica e de compreensão.

A ciência ficção, tão subestimada e mal compreendida nos meios acadêmicos, é a que melhor pode se confrontar com a história, pois expõe o sentimento de solidão e vulnerabilidade humanos, o seu temor primitivo perante a possibilidade de não estar sós, o temor diante uma descoberta acidental que desestabilize e mude as bases do nosso saber histórico e religioso, e ainda levanta o pós-humano ou pós-humanismo, termo surgido no final dos anos 70 e retomado nos anos 90 em decorrência do nosso convívio e dependência compulsiva de tecnologia de ponta, redes de informação

virtuais, nanotecnologia, inteligências artificiais junto com o processo de hibridação entre homem e máquina, isto é, carne e silício para assegurar a continuidade da vida com recursos protéticos⁶ Santaella em tal sentido comenta:

O potencial para as combinações entre vida artificial, robótica, redes neurais e manipulação genética é tamanho que nos leva a pensar que estamos nos aproximando de um tempo em que a distinção entre vida natural e artificial não terá mais onde se balizar. De fato, tudo parece indicar que muitas funções vitais serão replicáveis maquinicamente, assim como muitas máquinas adquirirão qualidades vitais. O efeito conjunto de todos esses desenvolvimentos tem recebido o nome de pós-humanismo.⁷

Mas a ficção científica traz, também, no seu seio de forma recalçada a questão da alteridade levada ao extremo junto com a discussão de civilização e barbarie. “Avatar” consegue, na sua proposta argumental, satisfazer quase todos estes requisitos, deixando assim o seu rótulo de filme hollywoodiano para passar a ser uma produção destinada a provocar uma profunda reflexão existencial no que se refere ao lugar do homem no seu bioma e no Universo.

Mas e o outro, o outro eventualmente não humano? Qual a postura a tomar, seja na realidade, seja na ficção? O filósofo Edgar Morin levanta e propõe no final do século e do milênio passados, um novo paradigma de cunho e uso universais ao trabalhar com a triade indivíduo/sociedade/espécie: a antropo-ética, as bases para o ensino e estímulo da cidadania para além das fronteiras nacionais, a cidadania terrestre, e o conceito de humanidade como um destino planetário, por cima do conceito de modelo de país cuja existência permanente não está garantida.

O paradigma de Morin defende:

Assumir a condição humana indivíduo/sociedade/espécie;
alcançar a humanidade em nós mesmos em nossa consciência pessoal
assumir o destino humano em suas antinomias e plenitude;
trabalhar para a humanização da humanidade;
efetuar a dupla pilotagem do planeta: obedecer à vida, guiar a vida;
alcançar a unidade planetária na diversidade;
respeitar o outro, ao mesmo tempo, a diferença e a identidade quanto a si mesmo;
desenvolver a ética da solidariedade;
desenvolver a ética da compreensão;
ensinar a ética do gênero humano.⁸

Por outro lado, Morin ainda acrescenta que somos ao mesmo tempo, seres cósmicos e também terrestres, salientando que compreender o ser humano é compreender a sua unidade na diversidade, e a sua diversidade na unidade. Por sua vez, se deduz que este modelo comportamental pela a sua implicação universal, pode-se e deve aplicar-se às eventuais outras formas de vida fora do planeta Terra, na intenção de respeitar o seu direito à existência e proliferação.

Vozes oriundas da teologia, e mais precisamente da teologia da libertação, que teve como grandes expoentes a Frey Beto e Elder Cámera no Brasil, também levantaram outros princípios que complementam ou se alinham ao ideário de Morin. Leonardo Boff teólogo e filósofo expulso dos quadros da Igreja Católica Apostólica

Romana deu ênfase à questão do cuidar e de saber cuidar a partir da própria etimologia do termo cuidar, que diz respeito ao desvelo, preocupação e inquietação pela pessoa amada ou objeto da nossa estima. No seu afã pelo cuidado da vida e do outro, o filósofo brasileiro levanta uma relação com os maiores cuidados a serem tomados por todos para alcançar um estágio evolutivo harmonioso entre homem, entorno natural e universo. Assim Boff enumera os cuidados a seguir:

Cuidado com o nosso único planeta;
cuidado com o próprio nicho ecológico;
cuidado com a sociedade sustentável;
cuidado com o outro, animus e anima;
cuidado com os pobres, oprimidos e excluídos;
cuidado com nosso corpo na saúde e na doença;
cuidado com a cura integral do ser humano;
cuidado com a nossa alma, os anjos e os demônios interiores;
cuidado com o nosso espírito, os grandes sonhos de Deus;
cuidado com a grande travesia, a morte.⁹

De forma semelhante ao filósofo francês, Leonardo Boff circunscreve e idealiza o homem para além do seu bioma Terra, no cenário cósmico, como numa peça teatral formada por cinco atos: o ato cósmico, o ato químico, o ato biológico, o ato humano e o ato planetário, defendendo a tese de que certamente não somos o único planeta com vida na galaxia, pois estaríamos perante do que ele chama de pluriverso ao invés de um universo, e assim sendo não estaríamos sós. Pelo exposto por ambos os pensadores e filósofos, no seu desejo e ideal por uma passagem humana mais harmoniosa com o seu entorno micro e macro, se pode concluir que os seus paradigmas são aplicáveis e compatíveis tanto para com as novas formas híbridas de vida oriundas da tecnologia de ponta, - pois isto gera e provoca um novo olhar na ética -, quanto para aquelas que eventualmente possam existir em algum lugar das galaxias.

Estamos só no começo do que parece ser um novo momento na história evolutiva do ser humano. Seu espaço agora será compartilhado por novas formas não orgânicas em vias de humanização para contribuir, assistir e complementar a fragilidade e, por vezes, a inoperância humanas e a questão da alteridade com o seu par civilização/barbarie entrarão em cena uma vez mais, e espera-se que esta vez a soberba e o materialismo da Terceira Fase da Revolução Industrial, com perfil Pós-humano, não obnubile a nossa visão macro para não cometer os erros e horrores do passado não muito distante.

O artigo não pretende ser conclusivo, porém espera-se que o mesmo contribua para resgatar e dar continuidade ao antigo dilema de quem sou, aonde vou, quanto tempo tenho esta vez à luz de uma quarta procura: a harmonia individual, coletiva e universal.

Notas

¹ FIORIN, José Luiz. Introdução ao pensamento de Bakhtin. São Paulo: Editora Ática, 2006.

² JAMESON, Fredric. O inconsciente político. São Paulo: Editora Ática, Série Temas, volume 31, Estudos Literários, 1992.

³ BITTENCOURT, GILDA Neves da Silva. A literatura comparada diante dos avanços tecnológicos. in: JOBIN, José Luís. et.al. (Org.) Sentidos dos lugares. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005.

⁴ CASAS, Bartolomé de las. O paraíso perdido. Porto Alegre: LP&M. 1985, p.

⁵ SANCHEZ, Aquilino. Cumbre, curso de español, nível médio. Madrid: SGEL – Educación, 1995

⁶ FRANCO, Edgar. Posthuman, será o pós-humano? Disponível em: <http://www.tipos.com.br/areas/posthuman/blog/200...> Acesso em 04.08.2010.

⁷ SANTAELLA, Lúcia. Culturas e Artes do Pós-humanismo: Da Cultura das Mídias à Cibercultura. São Paulo: 2003

⁸ MORIN, Edgar. Os sete saberes necessários à educação do futuro. São Paulo: Cortez Editora, 2002.

⁹ BOFF, Leonardo. Saber cuidar, ética do humano – compaixão pela terra. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 10ª edição, 2004.

Trauma e tempo nas manifestações do onze de setembro - conflito entre as necessidades de lembrar e esquecer

Elisa de Avila Hönnicke

Amidst many aspects from the 9/11 attacks in the United States of America, one can find an interesting effort to select which events can and need to be remembered, and which one can and need to be forgotten. Such an effort might be considered a natural response for such a catastrophic, traumatic event. Moreover, trauma demands time to be faced, and such time depends upon each individual's response but it can also be applied to the attempt of a national response to this trauma. This current study attempts to show the relationship between memory and selection of facts, trauma and time, by comparing and contrasting common characteristics expressed in all sort of manifestations such as photographs, monuments, documentaries, literary works as well as the influence they may have in one another.

Keywords: 9/11; trauma and time; what to remember or forget

1 Introdução

O Onze de Setembro hoje significa não somente uma data, mas o nome referente à uma série de eventos que marcaram a vida de milhões de testemunhas que, do mundo inteiro, assistiram em tempo real aos ataques, uma cadeia de destruição, mortes trágicas, o rompimento de uma confortável ideia de invulnerabilidade que perturbou a humanidade de forma a gerar um estado de choque e pânico generalizado. Internacionalmente conhecido por 9/11 (leia-se *nine-eleven*, ou *september-eleven* – modelo americano de datar com o mês antes do dia), esta série de acontecimentos surpreendeu homens e mulheres de todas as nações causando diversas reações, levando-os a sentir necessidade de se expressarem diante dos fatos que presenciavam. Esta necessidade, bem como diversas formas de manifestação providas dela, apresenta traços semelhantes aquela sentida por pessoas que vivenciaram outras situações catastróficas e, de forma comumente natural, geram reações tanto favoráveis quanto adversas. Tais características são objetos deste estudo que, através de observação e análise das manifestações do Onze de Setembro, sejam imagéticas ou literárias, identifica a comunicação existente entre elas.

Este estudo é parte integrante do Projeto de Pesquisa *O Onze de Setembro nas Literaturas de Língua Inglesa* (orientado pelo professor Dr. Eduardo Marks de Marks – Universidade Federal de Pelotas), o qual tem como objetivo mapear as manifestações literário-culturais oriundas do trauma causado pelos ataques terroristas de 11 de setembro de 2001, bem como analisar como a literatura absorve e lida com tais ataques. Assim, neste trabalho encontrar-se-á alguns aspectos

relevantes apontados numa análise das manifestações artísticas, reações a elas, intenções e reconstruções geradas a partir dos efeitos traumáticos causados pelos ataques terroristas em questão. Além da semelhança encontrada nas reações de outros eventos historicamente catastróficos, foi possível identificar alguns pontos inovadores no que diz respeito aos conceitos de História em construção e elaboração de trauma em razão de reflexões relacionadas ao tempo como fator diferencial. Além do tempo, outros elementos são fundamentais para a compreensão da movimentação que desenha o registro dos acontecimentos e das reações às manifestações, que promovem o conflito entre duas necessidades, opostas e entrelaçadas, de lembrar e esquecer.

Para esta abordagem, foram analisados e estudados materiais diversos relacionados ao Onze de Setembro, tais como livros teóricos que tratam da reflexão acerca dos vários efeitos pós-traumáticos, em consequência dos ataques terroristas, e comportamentos comuns durante e após situações semelhantes. Além destes livros¹, documentários, filmes e obras literárias ligadas ao evento, e, ainda que brevemente, a construção do *The National September 11 Memorial & Museum* tanto em sua forma física quanto em ambiente virtual de acesso já disponibilizado através do *website* <http://www.national911memorial.org>.

2 Relações Entre Trauma e Tempo

Sem dúvida, um dos maiores diferenciais no advento do Onze de Setembro, em relação a outros eventos traumáticos de semelhantes proporções, foi a instantaneidade com a qual cada momento foi vivenciado e testemunhado integralmente por pessoas das mais variadas localidades e culturas. Se em outras ocasiões havia um intervalo entre fato e divulgação para que fosse possível assimilar para depois reagir, neste, houve uma ruptura deste costume acarretando em manifestações ao trauma antes que este passasse por qualquer processo de assimilação. O trauma, ainda em pleno vigor tende, neste caso, a impulsionar manifestações imediatas daqueles que sentem necessidade de expressar suas impressões frente aos acontecimentos, porém, conseqüentemente, outros sentem-se agredidos pela pressa dessas expressões, que são divulgadas em tempo inferior ao mínimo esperado para uma recuperação e preparo emocional para encará-las. O tempo passa a ser critério para as duas correntes, a daqueles que precisam responder imediatamente aos acontecimentos e a dos outros que precisam de um intervalo para a análise dos fatos, assimilação do trauma e respeito a memória das vítimas e a dor dos próximos.

A reflexão sobre o trauma e o tempo em diversas formas de manifestação relacionadas a acontecimentos de grande impacto emocional social, em particular o Onze de Setembro é encontrada na obra² do professor de Inglês, pela Universidade da Califórnia, David Simpson. Nele, Simpson aborda a necessidade da demonstração de solidariedade em conflito com a necessidade de tempo para assimilação sobretudo quando o acontecimento envolve questões traumáticas. Já nas primeiras páginas, ele contrasta e compara as reações relacionadas ao Onze de Setembro com outras relacionadas aos eventos de internacional repercussão como, por exemplo, a Segunda Guerra Mundial.

Para David Simpson, as homenagens e celebrações relacionadas à morte têm alguns traços evidentes e recorrentes de acordo com o tipo de evento. A questão da diferença em relação ao tempo necessário para cerimoniais e outros tipos de homenagens é exemplificada por ele da seguinte forma:

Despedir-se fisicamente de um falecido, quando há um corpo para enterrar ou cremar, acontece normalmente logo após a morte, e geralmente com alguma cerimônia premeditada combinando tradição e personalização deliberada. Decisões sobre as formas públicas, monumentais, que homenageiam traumas e tragédias locais ou nacionais são frequentemente e idealmente produtos de longo prazo.³

Seguindo esta lógica entende-se o motivo pelo qual a construção do museu e memorial do Onze de Setembro está prestes a completar dez anos ainda em obras. O princípio seguido é o longo prazo para que aquilo que deve eternizar-se na memória não seja mal recebido pelos que ainda sofrem com as lembranças. Enquanto as obras se arrastam, o ambiente virtual funciona em alta velocidade para arrecadação de fundos e coleta de material referente. As pessoas são incentivadas a enviar objetos e seus próprios relatos e impressões sobre os acontecimentos, de forma que são estas pessoas das mais variadas procedências, profissionais de diversas áreas, que atuam como historiadores de forma inovadora. Além de suas impressões dos fatos, elas utilizam a própria voz e imagem para registrarem na História o acontecimento.

Os sobreviventes e testemunhas mais próximas deixam seus relatos disponibilizados no ambiente virtual do Memorial, assim como em diversos documentários⁴. Pessoas comuns fizeram trabalho de cinegrafistas registrando História em pleno acontecimento durante o evento, após algum tempo esses vídeos tornaram-se parte de um filme maior, um documentário⁵ que reúne imagem e som do que ocorria nas ruas e nas casas durante a manhã daquela terça. Mesmo um filme⁶, produzido para reconstituir a ordem dos acontecimentos, inclui os profissionais controladores de vôo que, pessoalmente, fizeram papéis de si mesmos e se submeteram a reviver cada comunicação feita durante a manhã dos ataques. O filme foi baseado em registros oficiais e em gravações de telecomunicações. De dentro de um dos aviões sequestrados naquela manhã, o vôo 93 da empresa aérea *American Airlines*, as vítimas tiveram acesso ao que estava acontecendo através de ligações para familiares por celular e impediram que os terroristas atingissem o alvo. Aos passageiros do vôo 93 foi dedicado o título de heróis por terem feito a interceptação que atrapalhou os planos dos terroristas sequestradores.

Outros grupos também foram exaltados como heróis do Onze de Setembro, equipes que trabalharam no atendimento de primeiro socorros, policiais que buscavam estabelecer a ordem e afastar os civis da área de perigo de forma organizada e facilitar o acesso às equipes de socorro e, principalmente, os bombeiros que trabalhavam no resgate às pessoas que encontravam-se dentro do *World Trade Center*. David Simpson explica essa personificação de heróis e exemplifica com os heróis de outros acontecimentos, como os soldados americanos na invasão do Japão. Nesta comparação, a grande semelhança que se atribui aos bombeiros pode ser comprovada através de uma das imagens-símbolo do Onze de Setembro, que mostra os bombeiros olhando com orgulho a bandeira americana sendo hasteada em um

mastro inclinado em meio aos escombros das Torres Gêmeas. Trata-se de uma fotografia⁷ feito por Thomas E. Franklin, mais tarde reproduzida em diversas formas incluindo esculturas, que muito se assemelha à fotografia⁸ reproduzida na forma do monumento *Iwo Jima Memorial* relacionado à Segunda Guerra Mundial localizada em Washington DC. de soldados posicionando uma bandeira americana em território japonês.

A exaltação pelos símbolos da pátria, como a bandeira nacional, assim como os representantes da luta pelo “bem” encontrados nas figuras dos heróis, segundo Simpson, estão entre as reações naturais aos efeitos trágicos em grande escala. Especificamente em situações traumáticas, a maior necessidade de manifestação se faz pela intenção de projetar aspectos positivos quaisquer que se sobressaíam aos aspectos dolorosos. Assim, ao elevar detalhes que querem que sejam lembrados, as pessoas tendem a suprimir os que precisam que sejam esquecidos. Por isso, acabam por a repudiar qualquer referência que as lembrem do que querem esquecer utilizando o tempo como principal argumento justificador do estado de despreparo para suportar aspectos negativos dos fatos. Apesar deste argumento de que se faz necessário um período de tempo para digerir os acontecimentos até que se possa encará-los de forma menos dolorosa, não se consegue definir qual a exata dimensão deste tempo. A única definição clara é a existência de um profundo conflito entre as necessidades divergentes que são a de manifestação de homenagem solidária imediata aos fatos e a de tempo prolongado para assimilação e superação traumática.

3 O individual e o coletivo nas homenagens

Dentre as diversas formas de homenagear as vítimas fatais do Onze de Setembro, duas destacam-se pelas intenções opostas de individualização e coletivização. O objetivo de ambas é a manutenção de memória, a perpetuação da História, a valorização das vidas sacrificadas com a garantia de que não seriam apagadas da existência. A individualização encontra-se no projeto de construção do Memorial e Museu, o qual apresenta piscinas nos locais das torres com a identificação impressa dos nomes de cada uma das quase três mil vítimas nas bordas. Desta forma, o grande coletivo recebe homenagem individualmente, ressaltando-se a importância de cada uma das pessoas que devem ser lembradas. A coletivização encontra-se na imagem de um indivíduo, não identificado que simboliza todo um grupo de pessoas que não devem ser esquecidas. Essas pessoas são os chamados *jumpers*⁹ que saltavam dos prédios em chamas, fosse pela busca por alívio na fuga do ambiente extremamente quente e cheio de fumaça, ou mesmo pela consciência de impossibilidade de resgate.

A imagem que simboliza os *jumpers* é uma fotografia tirada por Richard Drew e publicada pelo jornal *The Morning Call* em Allentown, Pensilvânia. O fotógrafo, naturalmente, sentiu a necessidade de manifestar-se frente aos acontecimentos homenageando aqueles que estavam naquela definitiva situação, porém sua necessidade de garantir que não fossem esquecidos entrou em conflito com o que as pessoas ainda esforçavam-se para esquecer. Publicada no dia seguinte aos ataques na contracapa do jornal, a imagem intitulada *The Falling Man*¹⁰ correu o mundo e provocou revolta por onde era vista. A fotografia foi selecionada por evidenciar a posição tranquila de um corpo se deixando cair, sem desespero, sem feridas, e para a

maioria das pessoas era constrangedor demais olhar para os últimos instantes da vida de um ser humano. Para o público, era cedo demais para encarar tão dolorosa lembrança. As redes de televisão não mostravam imagens dos *jumpers*, apenas faziam comentários a respeito, fato que preocupou Naomi Halperin, editora de fotografia do jornal antes mencionado, diante da possibilidade de publicar ou não a imagem. A decisão final ficou por conta do editor chefe David Erdman, que justificou dizendo que “existem certas fotos que simplesmente contam a história”¹¹ referindo-se a imagens como as do campo de concentração durante o Holocausto, o instante antes da execução de um homem no Vietnã, a menina correndo nua. Para Erdman, bem ou mal recebida pela sociedade, aquela imagem viria a se tornar ícone do acontecimento. Ele estava certo.

Contrariando a multidão que se ofendera com a manifestação de Richard Drew, um escritor da revista *Esquire* chamado Tom Junod interessou-se pela procedência da imagem e, principalmente, pela identidade do homem em queda. Após um período de investigação Junod publicou os detalhes de sua jornada e suas descobertas na edição da revista de setembro de 2003. Mais tarde, seus relatos serviram de base para um documentário¹² que refez cada passo da investigação. Apesar de muito eficiente, a pesquisa foi interrompida, e assim permaneceu, a partir do momento em que Tom Junod percebeu que não deveria oficializar a identidade daquele cidadão, já que, desta forma, estaria associando a imagem a uma só pessoa e não mais a todo o grupo que passara pela mesma situação. Entendeu que na imagem daquele indivíduo estava a representação do coletivo.

4 Pouco tempo para a ficção

O tempo decorrido entre o Onze de Setembro e a publicação do primeiro romance em língua inglesa foi considerado insuficiente pela sociedade americana. Muitos consideraram um insulto o fato de que um autor de ficção se apropriasse da tragédia vivida em Manhattan tão recentemente para comercializar livros. O ano de 2004 ainda era próximo demais para reviver dores de feridas ainda não cicatrizadas, porém, talvez o tempo aceitável para a ficção nunca chegasse. O primeiro a tomar iniciativa foi um francês chamado Frédéric Beigbeder publicando a versão traduzida¹³ de seu livro *Windows on the World*¹⁴. O título da obra carrega o nome de um famoso restaurante que situava-se no topo da torre norte do *World Trade Center*, de onde sabe-se que pessoas pulavam, inclusive o sujeito que tornou-se *The Falling Man*. O romance busca levar o leitor a refletir sobre questões familiares frente a consciência da morte. Um homem divorciado leva os dois filhos para tomarem café da manhã num dos lugares mais famosos da cidade, num dia que prometia ser um sonho e acabou em pesadelo. Enquanto estão dentro do restaurante começam os ataques e, de lá, não há saída segura.

O primeiro romance escrito por um americano foi publicado no ano seguinte por Jonathan Safran Foer chamado *Extremely Loud & Incredibly Close*¹⁵ e, também foi criticado pelo uso do Onze de Setembro em tão pouco tempo, apesar de já terem passado quase quatro anos dos atentados terroristas. Além disso, diferentemente de Frédéric Beigbeder, Foer utilizou espaço e tempo posteriores ao evento dos ataques, referindo-se a ele como acontecimento passado. Este romance trata-se muito mais de

uma reflexão acerca do trauma em processo de resolução do que das causas. Nesta obra, um menino de oito anos chamado Oskar tenta superar a perda não esclarecida de seu pai, vítima do Onze de Setembro, seguindo pistas para desvendar um suposto enigma deixado por ele. O processo pós-traumático de Oskar é comparado ao vivido por seu avô, sobrevivente do bombardeio em Dresden, na Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial. Mesmo sem haver um corpo dentro do caixão, a família de Oskar fizera a cerimônia de sepultamento demonstrando a necessidade cultural de prestar uma última homenagem, mesmo que simbólica. O “vazio” tem um lugar especial nesta obra em que se faz reflexões entre “algo e nada”¹⁶, assim, Foer transmite a ideia de que o “nada” significa “algo” e, portanto, o “vazio” é carregado de sentido. Pela necessidade de preencher o vazio deixado pela inexistência de uma explicação para a procedência do corpo de seu pai, bem como a forma que ele teria morrido, Oskar considerou a possibilidade de seu pai ser o homem da figura *The Falling Man*, já que este não possuía uma identidade definida.

5 Conclusão

As manifestações geradas pelos atentados terroristas do dia 11 de setembro de 2001 são necessidades humanas recorrentes em situações de grande impacto que oferecem um grau de alívio nas emoções sufocadas pelo processo pós-traumático. Motivadas pela intenção de sobrepor o que consideram positivo, exaltar o que puderem celebrar, as pessoas tendem a rejeitar sinais que lhes façam lembrar daquilo que tentam esquecer. Muitas vezes o que é positivo para uns é motivo de sofrimento para outros, gerando conflitos entre as necessidades de ambos. Em geral, o motivo alegado para o estranhamento, a negação da liberdade irrestrita de expressão relacionada ao evento, é a questão do tempo relativo ao momento imediato demais para amadurecimento emocional e nunca longo o suficiente para o conforto.

As obras literárias, aqui comentadas através dos dois primeiros romances relacionados ao evento, ilustram e induzem a reflexão sobre a forma que lidamos com o trauma em vigor e as sequelas que ele pode deixar. Ambas retratam a personificação de heróis e as questões inerentes às necessidades de não permitir esquecimento ao passo que não se desejam todas as lembranças. Os motivos que levaram as Torres Gêmeas ao colapso não são tão relevantes quanto o esforço para que as consequências deste acontecimento sejam compreendidas. Para tal, a literatura se ocupou, no caso específico destas duas obras, de posicionar o leitor diante da busca do equilíbrio emocional individual e familiar rompido pelo terrorismo. Beigbender e Foer utilizaram em suas obras de ficção os elementos cujos efeitos causados de fato foram, e são, naturais ao comportamento humano frente a um acontecimento de tamanho abalo.

Notas

¹ GREENBERG, Judith (edited by). *Trauma at Home After 9/11*. Lincoln and London: University of Nebraska, 2003.

MOORE, Michael. *O livro oficial do filme Fahrenheit 11 de setembro*. São Paulo: Francis: 2004.

² SIMPSON, David. *9/11 The Culture of Commemoration*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2006, p. 02

³ Tradução livre de: *Taking physical leave of death, when there is a body to inter or cremate, normally happens soon after death, and usually with some premeditated ceremony combining tradition and deliberate personalization. Decisions about the monumental, public forms that commemorate local or national traumas and tragedies are often and ideally the product of slow time*

⁴ MOORE, Michael. *Fahrenheit 9/11*. [Filme-vídeo]. Direção de Michael Moore. Genius Products, 2003. 122 min.

NAUDET, Gédeon; NAUDET, Jules; HANLON, James. *9/11 Filmmakers' Commemorative DVD edition*. [Filme-vídeo]. Direção de James Hanlon, Jules Clément Naudet e Thomas Gédeon Naudet. Paramount Pictures, 2002. 129 min.

⁵ HISTORY. *102 Minutes That Changed America*. [Filme-vídeo] Produção de Siskel/Jacobs Productions. A&E Television Networks, 2008. 102 min.

⁶ GREENGRASS, Paul. *United 93*. [Filme-vídeo]. Direção de Paul Greengrass. Universal Pictures, 2006. 111 min.

⁷ < <http://www.etc.net/njarts/details.cfm?ID=1052>>

New York Firefighters Raising the American Flag after the 9/11 Attack on the World Trade Center. © 2001 The Record (Bergen County, NJ)/Thomas E. Franklin. Used with permission.

⁸ < <http://www.iwojima.com> >

Fotografia original de Joe Rosenthal

Escultura de Felix DeWeldon

⁹ Saltadores

¹⁰ O Homem Caindo / O Homem em Queda

¹¹ Tradução livre de “*there are certain photos that just tell the story.*”

¹² SINGER, Henri. *9/11: The Falling Man*. [Fime-vídeo]. Direção de Henri Singer. Roadshow, 2006. 71min, 47seg.

¹³ Tradução de Frank Wynne

¹⁴ BEIGBEDER, Frédéric. *Windows On The World*. New York: miramax books, 2004.

¹⁵ FOER, Jonathan Safran. *Extremely Loud & Incredibly Close*. Boston, New York: Mariner Books, 2006.

¹⁶ Em inglês: *something and nothing*

Poesia, corpo e cinema em Terra em transe de Glauber Rocha

Fabrícia Silva Dantas; Luciano Barbosa Justino (Orientador)

Our paper discusses the relationship between poetry and cinema. There are several known cases in which poetry keeps liaison with other arts, assimilating or lending features to enrich its content. The analysis of intersemiotic cinematographic work, for example, can send us to study the presence of poetry in the context of cinema, introducing the prospect of a poiesis that questions the idea of a poetry tied to the written record. The film *Terra em transe* by Glauber Rocha, establishes this relationship in two ways: first, more direct, while speaking of characters and narrators and For us more important, while the construction of a “poetic state”.

Keywords: Poetry. Literature. Cinema. Performance.

1 Introdução

Numa época em que muito se tem falado em interdisciplinaridade e intersemiose, as pesquisas sobre a relação da literatura com outras formas de linguagem, em especial com o cinema, tornam-se cada dia mais fecundas, não se restringindo aos tradicionais questionamentos sobre adaptação e fidelidade. Das diversas formas de diálogo entre literatura e cinema sobressaem as pesquisas a respeito da poesia, que privilegia uma perspectiva que vai além da escrita e abarca outras formas de linguagem.

A despeito da fecundidade de tais abordagens, certos filmes, independente de traduzirem ou não uma obra literária, parecerão mais produtivos se observados numa perspectiva poética, potencializando a abordagem de um cinema que não pretende simplesmente traduzir um enredo narrativamente, mas articular, para além do caráter narrativo que o filme possa conter, uma poética que, através de uma maneira singular de colocar em cena os aspectos sonoros, verbais e visuais, ressalta uma maneira mais própria da poesia que da narrativa.

Baseando-se nesse fato, esse artigo tem por finalidade fazer o estudo sobre uma concepção de poesia que reflita uma relação integradora entre o corpo e a voz, traçando uma análise tanto dos poemas vistos e recitados durante o filme *Terra em Transe*, quanto da cor, dos sons, da imagem, dos gestos, dos espaços no qual se inserem -, tudo isso potencializado no filme através da performance do personagem “Paulo Martins”.¹ É nossa preocupação o estudo de uma poética da modernidade e da pós-modernidade, sobretudo, de uma concepção de poesia que leve em conta o sujeito e o contexto, a letra e a voz, imagem e palavra, a performance dos sujeitos, as construções entre o homem e o mundo moderno ou pós-moderno. Nesse sentido, o desenvolvimento dessa pesquisa pode

Fabrícia Silva Dantas (Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba). Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba). Av. Floriano Peixoto, 1461, Centro, Campina Grande, PB, Brasil. Fax/Tel: 83 3310 9713; E-mail: briedadantas@gmail.com

trazer significativas contribuições para o estudo de novas práticas que discutem o modo com o homem se relaciona com a imagem, a palavra e a linguagem.²

Terra em transe, dirigido por Glauber Rocha conta, através de fragmentos, a batalha do poeta “Paulo Martins” (Jardel Filho) contra um sistema político que persiste em trair seus ideais de poeta e revolucionário. O poeta Paulo faz alianças políticas mal sucedidas com “Porfírio Diaz” (Paulo Autran) e “Felipe Vieira” (Paulo Gracindo). Diaz é “o deus da juventude de Paulo”, uma espécie de “imperador” de “Eldorado”, nome da região fictícia onde se passa a história do filme. Vieira é um político populista de “Alecrim”, província de Eldorado, região fictícia onde se passa a história. Ambos os políticos desejam o apoio de Paulo para levar suas campanhas à frente. Deste modo, o personagem principal do filme se vê entre a sua missão de poeta e a luta política; entre o amor racional por “Sara” (Glauce Rocha), líder política aliada a Vieira, e a paixão por Sílvia (Danuza Leão), mulher de Diaz; entre a loucura de “Diaz”, com seu misticismo, e a anti-revolta de “Vieira”. “Terra em transe é, antes de mais nada, a história de um poeta, e do destino da poesia num país dilacerado por forças políticas antagônicas”.³

2 Poética política de Terra em transe

Para não se cair numa concepção de poesia excessivamente metafórica, como comumente se faz quando se trata da sua relação com o cinema, ou reduzi-la a um conceito exclusivamente verbal ou fonético, como na concepção tradicional, será preciso entender a poesia como uma maneira toda sua de colocar em cena os poemas, os interlocutores, as linguagens, a performance e o meio ambiente, na qual sobressai a relação espaço-tempo, nesta ordem, e não tempo-espaço, como na narrativa. Dito de outra maneira, na narrativa, o tempo toma a dianteira, a relação presente, passado, futuro é o fundamento da narratividade; na poesia, algo diverso acontece, nela a relação entre sujeito e linguagem coloca o espaço como inalienável, daí se falar não raro de performatividade da enunciação poética, sua poiesis (ZUMTHOR).⁴

Isto posto, faz-se necessário uma abordagem da relação cinema e poesia que consiga dar conta daquilo que em tal relação excede o texto: a dominante sonora, a performance do ator, suas relações com o cenário, o lugar que ocupa o figurino e o meio ambiente da ação, os enquadramentos etc. Ou seja, no cinema, a poesia não é uma questão lingüística, é uma ação intersemiótica.

Em Terra em transe, um poema escrito pelo diretor deu origem ao roteiro do filme e aos monólogos de “Paulo”, personagem principal do filme. Os poemas não se separam do filme, eles se integram em um único objeto por meio de uma “poética da imagem”.⁵

Os poemas se unem a imagem para enfatizar a vontade de revolta de Paulo, de um grupo que clama por justiça, e, podendo mesmo ser, a do próprio Glauber. O poema de Mario Faustino surge como uma possível tentativa de confirmar o trabalho do nosso poeta, como uma espécie de epígrafe que anuncia a luta de Paulo.⁶ Paulo é comparado a um “gladiador”, um guerreiro que tem a consciência de que vai morrer em uma arena, atacado por todos os lados. Vejamos o fragmento abaixo, presente no diálogo entre Paulo e Sara no momento da “morte” do poeta:

SARA

Morreria gente, Paulo, o sangue, o sangue
PAULO
Não se muda a História com lágrimas
SARA
Se todos pegarem em armas, quando todos pegarem
em
armas...
Até mesmo gente como você.
PAULO
Gente como nós, burgueses, fracos.
Mas eu assumo os riscos, eu assumo os riscos...
SARA
Páre, Paulo. Páre, Paulo, a sua loucura...
PAULO
A minha loucura é a minha consciência.
A minha consciência está aqui,
No momento da verdade,
Na hora da decisão, na luta,
Mesmo na certeza da morte.
SARA
Não precisamos de heróis
corte
Precisamos resistir, resistir
Eu preciso cantar, eu preciso cantar.
PAULO
Não é mais possível esta festa de medalhas,
Este feliz aparato de glórias,
Esta esperança dourada nos planaltos.
Não é mais possível esta marcha de bandeiras,
Com guerra e Cristo na mesma posição.
Ah, assim não é possível! A ingenuidade da fé!
PAULO
A impotência da fé!⁷

Na sequência inicial do filme, Paulo sai da casa de Vieira revoltado perante a falta de reação deste. A cena da casa é interrompida e o poeta reaparece dentro de um carro. Sara abraça-o, demonstra medo, desespera-se e tenta convencê-lo a desistir do brusco rompimento com Vieira, tenta fazê-lo entender que o derramamento de sangue não é estratégico. Ele continua dirigindo e não tira o olhar do horizonte como se quisesse enfatizar a importância que a sua atitude tem para o futuro. Para Paulo a “História” se muda com armas, com a revolta, com a quebra da inércia dos sujeitos e situações. Esse poema representa certa utopia de Paulo: o sonho de que todos se rebelem, a vontade de que todos peguem em armas. A saída do lugar comum é impulsionada por uma certa “loucura”, pelo desejo de transgredir a situação e firmar uma nova realidade, como o personagem diz: “A minha loucura é a minha consciência”. Para ele, é preciso correr os riscos como vemos: “Gente como nós, burgueses, fracos./ Mas eu assumo os riscos, eu assumo os riscos...” Não somente

aqueles que têm uma situação de vida limitada pela pobreza, mas também os burgueses, os intelectuais, os políticos precisam levantar armas contra a injustiça social.

Para Paulo, “cantar” significava a efetiva vontade de transcender a precária situação de Eldorado. Esse percurso acontece em uma estrada aparentemente deserta, que, em certo ponto revela alguns policiais. A conversa com Sara é interrompida no momento em que Paulo fala de sua “loucura”, da “certeza de sua morte” e da “necessidade de resistir”. O momento dos disparos é antecedido pelo grito de Paulo. A câmera que, antes focava o casal dentro do carro, agora se posiciona no pára-brisa e mostra dois policiais na estrada que depois atiram contra o poeta. Os tiros são antecedidos pelo grito de Paulo que expressam a necessidade de “cantar”: “Precisamos resistir, resistir/ Eu preciso cantar, eu preciso cantar”. Não é a fé em si, mas uma consciência que transforma e transcende uma situação de crise: “A ingenuidade da fé! / A impotência da fé!”

O último momento desse diálogo (“A impotência da fé”) é recitado por Paulo quando ele aparece sozinho, em um lugar desértico, fato que nos remete a impossibilidade humana de Paulo diante de um sistema que precisa entrar na guerra pela transformação da realidade, mas que se recusa a arriscar e prefere continuar na inércia. A cena que antes se desenvolvia no carro e na estrada, agora é projetada em uma espécie de duna desértica. Sozinho, Paulo anda lentamente pela duna como se quisesse enfatizar a dor e o peso que sua atitude sustentam. A câmera vai lentamente mostrando a subida do poeta na duna e chama atenção para a arma que carrega. A morte representa uma forma de transpor o sistema no qual está inserido. Os movimentos dele com a arma na mão demonstram uma performance que enfatiza a importância da ação e da luta.

Será preciso analisar “o todo” do filme, estudar a relação entre poema e imagem dentro de um contexto específico. Então poderemos pensar uma ideia de poesia que considere a relação integrativa entre a voz e a escrita, entre o corpo e o mundo. Nesse novo contexto, os espaços são projetados para além da folha de papel e se integram ao homem. Eles cooperam para poesia. Pensar a poesia não é somente pensar nas páginas dos livros, mas pensar nos diversos meios que promovem as relações intersemióticas entre a imagem e o mundo, representados, aqui, por Paulo.

A performance observada no poeta Paulo corrobora para uma sequência de cenas que revelam um aspecto turbulento, conflituoso, fragmentado nas imagens que mostram uma forte vontade de modificar a situação na qual o personagem principal se encontra. O aspecto do rosto de cada personagem, das roupas que vestem, do veículo que usam, os olhares, os sons, o tom de voz, tudo isso conflui para uma poética pautada na articulação entre os corpos e um determinado espaço – a performance dos sujeitos, para uma “experiência sensível” com a situação, por isso o combate, o contato com a realidade.⁸

A performance é aquilo que envolve o momento de realização da poesia, por isso está fortemente relacionada à voz e ao meio ambiente que, por sua vez, integram à poesis. A voz não é unicamente a voz, mas a posição dos corpos, a pantomima, o espaço entre os agentes, a vestimenta, a gestualidade, a imagem etc. Quando as condições de execução são mudadas, também a performance muda, resultando numa experiência diferente.⁹

Entendemos que o caminho da poesia é retorno ao vínculo entre o ser e o mundo sensível. É ecopoiesis. Desse modo, a poesia é vista como uma “regressão estética”. O “contato”, para retomar um termo de Jakobson, é fundamental. Ao contrário da palavra escrita, que privatiza e compartimenta, a poesia coletiviza.¹⁰

Para Adorno, a lírica é tida como um elemento moderno, ligada a um fator social. Esse teórico mostra que mesmo a recusa lírica do social se faz através de um forte elemento social, ou seja, essa recusa é também o social. O poeta se percebe se falando outro e interage mesmo no seu momento mais solitário: “a lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada”.¹¹

Podemos entender que o cinema e a poesia conseguem trocar contribuições na busca de uma obra cinematográfica que pretenda ser mais que um relato objetivo, mas que procure revelar através do olhar da câmera, do ritmo das imagens, da materialidade dos gestos, dos objetos, dos sentimentos, a relação com o outro, com a voz e com o meio ambiente. De acordo com Maciel, essa forma de colocar os elementos do filme conflui para uma “poética da imagem”. Ao discorrer sobre o cinema de Epstein, chamou atenção para uma “‘lógica pré-gramatical’ das imagens na criação de uma sintaxe fílmica”.¹²

Notas

¹ ROCHA, Glauber. *Terra em Transe*. Brasil: Difilm, 1967.

² ZUMTHOR, Paul. A performance. In: ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997. p. 155- 217.

³ MULLER, Adalberto. Muito além da adaptação: a poesia do cinema de Terra em Transe. In: *Revista brasileira de literatura comparada/ Associação Brasileira de Literatura Comparada* . v.1, n.1 (1991). Rio de Janeiro: Abralic, 1991, v.2, n.13, 2008. p. 115-119.

⁴ MULLER, Adalberto, 2008, p. 78.

⁵ MACIEL, Maria Esther. Poesia à flor da tela In: MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 71-83.

⁶ ROCHA, Glauber. *A revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 568p.

⁷ Diálogo entre Paulo e Sara presente no filme *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha.

⁸ MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

⁹ ZUMTHOR, Paul, 1997, p. 164.

¹⁰ BOUGNOUX, Daniel, 1996, p. 67.

¹¹ ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003. p. 74.

¹² MACIEL, Maria Esther, 2004, p. 72.

A consciência participante: perspectivismo e tradução cultural

Felipe Grüne Ewald

This article discusses different epistemological approaches, emphasizing the possibilities opened by the amerindian perspectivism as it has been proposed by Viveiros de Castro. Using this background discussion some remarks will be made regarding the narrative strategies used by Guimarães Rosa in the short story *Meu Tio o Iauaretê* and how it can contribute to new perspectives on the matter of cultural translation.

Keywords: perspectivism; epistemology; *Meu Tio o Iauaretê*.

Os processos de conhecimento são muitos? Haverá uma hierarquia entre eles? Estas questões permeiam o texto que segue, levando a uma consideração da problemática da tradução cultural. A discussão culminará na consideração da estratégia narrativa empreendida por Guimarães Rosa, mais intensamente no conto *Meu Tio o Iauaretê*. A opção por este texto deve-se ao fato de que ele possui uma forte contigüidade com o contraste epistemológico que será travado aqui a partir da discussão do perspectivismo ameríndio discutido pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. Segundo ele, trata-se de um exercício perspectivista, uma descrição "do devir-animal de um índio".¹

1 Contrastes Epistemológicos

Na epistemologia objetivista da modernidade ocidental, a categoria do objeto constitui o *telos*. Para conhecer é preciso objetivar, dessubjetivar, ou seja, reduzir ao máximo a parcela do sujeito presente no objeto. O Outro toma a forma de coisa. No pensamento ameríndio, o ideal é o inverso: "conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido – daquilo, ou antes, daquele; pois o conhecimento xamânico visa um 'algo' que é um 'alguém', um outro sujeito ou agente. A forma do Outro é a pessoa".²

Boaventura de Souza Santos³ lembra que não há uma maneira apenas de conhecer. No entanto, a epistemologia ocidental costuma se auto-conferir o direito soberano de detentora dos meios para o conhecimento total do mundo e exclui qualquer outro modo. O que faz Viveiros de Castro é dar reconhecimento a uma postura não autorizada pela "ciência" e inseri-la no pensamento acadêmico – como preconiza Santos –, sob o entendimento de que, na relação etnográfica, há posições distintas, não-hierarquizadas, as quais são intercambiáveis, numa relação simétrica.

Para construir a conceituação do perspectivismo, ele opta pelo caminho da subjetivação xamânica. Enquanto a epistemologia objetivista atribui a atitude intencional a uma ficção para explicar o que é complicado demais para se apreender,

PPG-Letras, Universidade Estadual de Londrina, Brasil. Tel: 43 8817 6695; E-mail: felipe.ewald@gmail.com

preferindo reduzir toda ação a uma cadeia de eventos causais, a epistemologia ameríndia prega que todo evento é uma ação, expressão da intencionalidade de algum agente, universalizando a atitude intencional. Para esta, "o objeto da interpretação é a contra-interpretação do objeto".⁴ Aqui se revela a simetria de que interpretar é interpretar o que o Outro interpreta a meu respeito. Elucida-se também o paralelo com o Manifesto Antropófago – que me parece mais epistemológico do que propriamente estético – de Oswald de Andrade,⁵ e sua postulação de uma "consciência participante", a visão unificada, sempre observando por dentro, pois ciente de que só se existe no outro, de que o conhecimento é relacional.⁶

Se Descartes apresenta a fórmula: 'eu penso, logo existo', o perspectivismo ameríndio, por outro lado, afirma: 'o outro existe, logo pensa'. Viveiros de Castro explicita:

se esse que existe é outro, então seu pensamento é necessariamente outro que o meu. Quem sabe até deva concluir que, se penso, então também sou um outro. Pois só o outro pensa, só é interessante o pensamento enquanto potência de alteridade.⁷

Assim se traça a ligação do perspectivismo com Manifesto Antropófago oswaldiano, aludido pelo próprio antropólogo como sendo conceitos de natureza política e poética semelhante.

Parece-me que há nessas afirmações uma carga de desdobramentos para problematizarmos a tradução cultural: se sempre interpreto o que o outro interpreta a meu respeito, se sou um outro que pensa, o conhecimento sempre se dá numa relação, numa alteridade, sempre há um cruzamento, uma passagem, uma busca do alheio. Como apregoa o Manifesto Antropófago: "só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago".⁸ Voltarei a esta questão mais adiante.

2 Perspectivismo

Agora cabe aprofundar o entendimento sobre o perspectivismo.

Viveiros de Castro aponta que, para os ameríndios, "todos os seres vêm ('representam') o mundo da *mesma* maneira – o que muda é o *mundo* que eles vêm. Os animais utilizam as mesmas categorias e valores que os humanos" ⁹. As perspectivas sempre ocorrem separadamente, de acordo com o ponto de vista que cria o sujeito. Os não-humanos vêm as coisas *como* (epistemologia) os humanos vêm, mas as *coisas* (ontologia) que vêm são outras. Diferentes tipos de seres vêm coisas diferentes da mesma maneira. Por exemplo: os urubus, ao se alimentarem de vermes, estão se alimentando da mesma forma como os humanos comemos peixe grelhado: são coisas diferentes, mas representadas *como* a mesma coisa. Por outro lado, o que para nós humanos é um mero atoleiro de lama, para as antas pode ser uma casa cerimonial. Logo: uma mesma coisa, distintamente representada.

Devemos compreender a forma corporal humana e a cultura como atributos pronominais, o que refuta qualquer imputação de antropocentrismo a esta doutrina. Eles:

são o modo mediante o qual todo agente se apreende, e não predicados literais e constitutivos da espécie humana projetados 'metaforicamente'

sobre os não-humanos. Esses atributos – a condição e não a espécie humana – são imanentes ao ponto de vista, e se deslocam com ele.¹⁰

A cultura é a forma como os agentes experimentam sua natureza, ou seja, a Cultura é a natureza do Sujeito. A humanidade (a condição humana) é o nome da forma geral do Sujeito, o que coloca a cultura, a forma do espírito, na série universal, do que é comum a todos. O que na ideologia ocidental chamamos de natureza – ou seja, os corpos, o que existe no mundo – é colocado na série variável. "Se os salmões parecem aos salmões o que os humanos parecem aos humanos – e isto é o animismo–, os salmões *não* parecem humanos aos humanos, *nem* os humanos aos salmões – e isto é o perspectivismo".¹¹ Os lambaris se vêem como humanos – lembrando: a condição, não a espécie – e nunca como lambaris, porque esta é a forma pela qual são vistos pelos humanos.

Ao contrário da mitologia evolucionista, na ameríndia a condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade; assim, diremos que a natureza vai se afastando da cultura. Logo, se, para o pensamento ocidental, os macacos são o que fomos, para os ameríndios, eles foram o que somos. E, tendo sido outrora humanos, animais e outros seres continuam a ser humanos, mesmo que de modo não-evidente.

Retocedendo um pouco, retomo a questão dos contrastes epistemológicos, agora por uma colocação de Walter Mignolo: "a celebração das razões científicas [é], ao mesmo tempo, a negação de outras formas de conhecimento".¹² Concluímos que o totalitarismo científico repudia os paradigmas diferenciais, oculta a diversidade epistêmica do mundo, impondo-se como única forma de conhecimento legítima, auto-definida como "ciência". Se seguirmos rigidamente esta forma de reconhecimento relativista de distintos paradigmas, chegaremos a um paradoxo ao nos defrontarmos com o perspectivismo apresentado por Viveiros de Castro. Este, ao representar uma forma de conhecimento distinta, ao mesmo tempo, propõe uma unificação epistemológica, de forma a evitar o relativismo, transferindo a variação apenas para o plano ontológico. Parece-me que a operação realizada por Guimarães Rosa na estratégia narrativa do monodílogo, a ser tratada mais adiante, aproxima-se desta perspectiva.

Retomando: o relativismo ocidental é um multiculturalismo que admite uma diversidade de representações subjetivas e parciais a respeito de uma natureza externa e universal, indiferente à representação. Já o perspectivismo ameríndio é um multinaturalismo que propõe uma unidade de representação (apenas pronominal, como marcador enunciativo, relacional) aplicada a naturezas diversas. "Uma só 'cultura', múltiplas 'naturezas'; epistemologia constante, ontologia variável".¹³ As representações são propriedades do espírito, mas o ponto de vista (a diferença) está no corpo; isso não significa, no entanto, que se trate de uma diferença fisiológica ou anatômica – no perspectivismo, temos uma ontologia relacional, em que substâncias individuais não são a realidade última. É uma diferença de afecções e capacidades, ou seja, um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um *habitus*.

Podemos dizer, então, que o perspectivismo coloca questões como homogeneização e tradução cultural em outros termos. Ao acompanharmos a exposição que venho traçando, diremos que, de certa forma, para o perspectivismo a cultura é homogênea: no sentido de que vemos as coisas de mesma forma. No entanto, o que vemos difere e isso difere de acordo com a afecção e as capacidades

corporais. No multinaturalismo, temos, digamos, um universalismo cultural e uma variabilidade natural. Mesmas representações, outros objetos; sentido único, referências múltiplas. Ou seja, a série universal é o espírito, a cultura, não a natureza. A heterogeneidade só pode estar na diversidade de afecções, ou seja, nas diferentes maneiras e modos de ser, nos diferentes pontos de vista que criam os sujeitos.

No que tange à tradução cultural, a que parece mais praticável é a de explorar a ontologia referente a um ponto de vista, tentar elucidar como se configura determinado mundo e tentar expressá-lo de acordo com possíveis equivalentes de acordo com nossa ontologia. Afinal, um ponto de vista não é uma opinião subjetiva; "não há pontos de vista sobre as coisas – as coisas é que são pontos de vista" ¹⁴. A questão não deve ser qual o ponto de vista das onças sobre o mundo, mas de que mundo elas são o ponto de vista, que mundo existe no ponto de vista das onças.

3 Estratégia Narrativa

A operação narrativa levada a cabo em *Meu Tio o Iauaretê* possui fortes semelhanças com a que está presente em *Grande Sertão: veredas*. Costumo pensar ambas as narrativas como transcrições de registros feitos em campo com um informante, em que o pesquisador faz, ininterruptamente, escolhas de como representar na escrita um discurso oral, variando entre a norma culta e a expressão regional, inserindo os bruisms sem significado referencial – como "hum, hum... Eh. [...] n't, n't" –, ¹⁵ mantendo os labirintos comuns na forma oral, do dizer e desdizer – por exemplo: "Sou fazendeiro não, sou morador... Eh, também sou morador não". ¹⁶

Resulta daí uma dupla presença: tanto o personagem (pseudo-)narrador (Riobaldo ou o Sujeito-onça) em primeira-pessoa – ambos os textos iniciam por um travessão –, como seu interlocutor (mesmo que subsumido), o qual seria também o pesquisador que intervém em seu discurso. Carlos Pacheco ¹⁷ utiliza o termo monodílogo – trazido de Angel Rama – para se referir a esta situação, na qual se trava uma relação intercultural entre as comarcas oral e escrita.

Na narrativa, o interlocutor – até certo ponto apagado – só pode existir a partir da existência do personagem que detém a primeira-pessoa; em suma, por ser o outro deste personagem. Estamos aqui no patamar da consciência participante: do eu que é outro do outro; da constatação de que interpretar é interpretar o que o outro interpreta a meu respeito. Isso torna-se uma via dupla e simétrica, no sentido de que ambos se constituem investigadores, apoiando-se na alteridade mútua. Ambos estão a conhecer e estabelecer o mundo a partir da relação com o outro.

Parece-me que paira uma incerteza quanto à presença unânime e destacada de um só narrador, justamente pela estratégia do monodílogo: o diálogo com uma das partes apagada; a fala de um, a escrita de outro. Aí reside a força desta narrativa: um está interpenetrado no outro; um interpreta a si mesmo, sendo interpretado pelo outro. O personagem-onça busca descobrir – testando-o a todo momento – como seu interlocutor o está a interpretar, se o toma como humano ou como onça. Por exemplo em: "Cê tem medo? Mecê, então, não pode ser onça... Cê não pode entender onça. Cê pode?" ¹⁸ e também "Pra quê é que mecê carece de saber? Eles [os generalistas mortos] eram seus parentes?" ¹⁹ E, dessa forma, tenta descobrir se o próprio interlocutor é onça ou humano, o que leva a uma complexidade extrema a composição da narrativa. Lembrando que a condição humana é o nome da forma geral do Sujeito. As onças parecem às onças o que os humanos parecem aos

humanos. Elas nunca parecerão a si mesmas serem onças, porque esta é a forma pela qual são vistas pelos humanos. E, no entanto, o personagem-onça parece ser capaz de ocupar os dois pontos de vista.²⁰

Em sua instabilidade de afecção, ele parece estar confuso se toma o interlocutor por humano (a condição, não a espécie) – ou como ele diz, se o toma por "parente" ou mesmo "amigo" – porque o interlocutor é semelhante (não em morfologia corporal, mas em afecção) a Maria-Maria, Papa-Gente, Mopoca e os outros seus companheiros, digamos assim, que o alimentam ("onça é que caça pra mim"²¹) e a quem ele alimenta ("Levei o preto pra a onça"²²), e com quem fala. Ou se o toma por humano porque é semelhante a Maria Quirinéia, preto Bijibo, preto Tiodoro e nhô Nhuão Guede. A conclusão para esta dúvida terá consequências importantes, pois se a humanidade do personagem-onça for a mesma de Maria-Maria e o interlocutor for um homem como nhô Nhuão Guede, então este será sua presa e não seu parente ou seu amigo.

O ponto de vista marca a diferença. E, no caso da narrativa de *Meu Tio o Iauaretê*, é o ponto de vista do personagem-onça que constitui o mundo representado. Mas que mundo é este que existe neste ponto de vista? Este mundo é dúbio e instável. Não há uma determinação se o personagem ocupa a afecção onça ou de homem. Talvez isso não importe. O relevante estará na instabilidade, o sujeito enredado na passagem, entre onça e humano. Se tratamos de tradução, não como a passagem entre diferentes subjetividades culturais, mas entre diferentes ontologias, esta narrativa parece estabelecer uma tradução por excelência. O personagem-onça realiza a tradução entre as diferentes ontologias pelas quais transita; uma tradução natural, digamos, não mais cultural. Ele diz: "Aqui, roda a roda, só tem eu e onça. O resto é comida pra nós [onças]. Onça, elas também sabem de muita coisa. Tem coisas que ela vê, e a gente vê não, não pode. Sei só o que onça sabe"²³. E ainda: "Daí, eh, eu bebo sua cachaça toda. Hum, hum, fico bêbado não. Fico bêbado só quando eu bebo muito, muito sangue" –²⁴ a cachaça e o sangue: coisas diferentes, representadas como a mesma coisa.

A instabilidade coloca-se em afirmações como: "Antes, de primeiro, eu gostava de gente. Agora eu gosto é só de onça".²⁵ E também em: "Eh, parente meu é a onça, jagaretê, meu povo. [...] Jaguarê é meu tio, tio meu".²⁶ Assim, ao mesmo tempo, liga-se às afecções de homem e de onça. Mas também dá indícios mais intensos de afecção onça: "preto não era parente meu [...]. Levei o preto pra a onça. [...] Eu tava no meu *costume*".²⁷ Ou então: "mecê vem cá, vem ver meu rastro, feito rastro de onça, eh, eu sou onça".²⁸ Também deixa a dúvida por ser capaz de falar com o interlocutor, que se presume seja um homem, ainda que também se comunique com as onças: "miei, miei, jaguarainhém, jaguaranhinhém...".²⁹

Ainda que já tivesse consciência de sua afecção onça – "Elas sabem que eu sou do povo delas" –³⁰ e usasse isso para caçá-las, o personagem em primeira pessoa parece ter ficado aprisionado na afecção onça, ao ser seduzido por Maria-Maria – "Primeira que eu vi e não matei" –,³¹ passando assim a matar apenas os homens a sua volta.³² Nesta virada mudou a caça e a presa: se antes ocultava sua afecção de homem na figura de onça para se aproximar delas e matá-las, agora oculta sua afecção onça numa figura de homem para matá-los. Como observa Viveiros de Castro, "a morfologia corporal é um signo poderoso das diferenças de afecção, embora possa ser enganadora, pois uma figura de humano, por exemplo, pode estar ocultando uma afecção-jaguar".³³ As aparências enganam porque nunca se pode estar

certo sobre qual é o ponto de vista dominante, isto é, que mundo está em vigor quando se interage com outrem.

Se até agora chamei o personagem-onça assim, e não por um nome, é porque ele se destitui disso. Diz: "agora, tenho nome nenhum, não careço".³⁴ Deixou de responder por Bacuriquirepe, Breó, Beró, Tónico, Antonho de Eiesús, Macuncôzo ou Tonho Tigreiro. Isso porque, se deixa de atender ao chamado de uma primeira-pessoa – o que o colocaria na segunda –, evita de se prender à afecção de homem e segue podendo transitar entre as diferentes perspectivas, sempre como Sujeito, nunca subjugado, nunca como presa, apenas como predador, seja qual for o ponto de vista que o constitui como sujeito.

Notas

¹ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Encontros* (organização Renato Sztutman). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p. 107.

² VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: *A inconstância da alma selvagem* - e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 358.

³ SANTOS, Boaventura de Souza. Introdução. In: (org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente*. São Paulo: Cortez, 2004.

⁴ VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 360.

⁵ ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

⁶ O perspectivismo não é um relativismo, mas um relacionismo. Os substantivos que nomeiam as substâncias funcionam como relatores. "Algo só é peixe porque existe alguém de quem este algo é o peixe (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 384)"; não há uma imanência material, é sempre relacional, assim como alguém só é pai porque existe um outro de quem ele é pai. No perspectivismo, temos uma ontologia relacional, em que substâncias individuais não são a realidade última.

⁷ VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 117-8.

⁸ ANDRADE, 1990, p. 47.

⁹ VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 378-9.

¹⁰ *Ibid.*, p. 374.

¹¹ *Ibid.*, p. 376.

¹² MIGNOLO, Walter D. Os esplendores e as misérias da "ciência": colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistêmica. In: SANTOS, Boaventura de Souza (org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente*. São Paulo: Cortez, 2004, p. 677.

¹³ VIVEIROS DE CASTRO, id., p. 379.

¹⁴ *Ibid.*, p. 385.

- ¹⁵ ROSA, João Guimarães. Meu Tio o Iauaretê. In: *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 191.
- ¹⁶ Ibid., op. cit.
- ¹⁷ PACHECO, Carlos. “El monodílogo como estratégia narrativa oral en João Guimarães Rosa”. In: _____. *La comarca oral*. Caracas: La casa Belo, 1992.
- ¹⁸ ROSA, id., p. 195.
- ¹⁹ Ibid., p. 203.
- ²⁰ Isso o coloca no lugar de xamã: pessoa multinatural, capaz de transitar entre as perspectivas (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).
- ²¹ ROSA, id. p. 194.
- ²² Ibid., p. 227.
- ²³ Ibid., p. 201.
- ²⁴ Ibid., p. 210.
- ²⁵ Ibid., p. 202.
- ²⁶ Ibid., p. 221.
- ²⁷ Ibid., p. 227, grifo meu.
- ²⁸ Ibid., p. 216.
- ²⁹ Ibid., p. 214.
- ³⁰ Ibid., p. 207.
- ³¹ Ibid., op. cit.
- ³² Viveiros de Castro (2008, p. 107) comenta que é um "devir-animal [...] de um índio, que é antes, e também o devir-índio de um mestiço, sua retransfiguração étnica por via de uma metamorfose, uma alteração que promove ao mesmo tempo a desalienação metafísica e a abolição física do personagem". Ao deixar de servir de onçeiro ao nhô Nhuão Guede, toma consciência de sua filiação indígena pelo lado da mãe e o parentesco com o tio. A constituição ontológica se transforma, assim como sua morfologia corporal.
- ³³ VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 379-80.
- ³⁴ ROSA, id., p. 215.

***Los premios*: identidade e cultura sob um viés existencialista**

Fernanda Borges

This article discusses the absorption of European culture and its problematization in a search for national culture in *Los premios*, by Julio Cortázar. Based on characters' behaviours and on dialogues this analysis also focus on Existentialist aspects which involve the plot. The discussion about cultural homogenization and Existentialism contributes to demonstrate how identity concepts and philosophy can work together to reach Cortázar's narrative context.

Keywords: Cortázar; cultural identity; Existentialism.

1 Introdução

O romance *Los premios*, do escritor argentino Julio Cortázar, foi publicado em 1960 e possui características distintas daquelas apresentadas pelos demais romances latino-americanos em seu período de *boom*, que se consolida nos anos 60 e alcança o seu auge com a publicação de *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, em 1967. Apesar da ressalva de Cortázar em nota ao final do romance, explicitando que seu livro não foi escrito a partir de motivações alegóricas, interpretá-lo desse modo é praticamente inevitável, uma vez que a sátira social e a busca de identidade nacional são questões discutidas pelo texto de modo indireto, metafórico.

A partir dos diálogos das personagens a bordo de um navio, somos introduzidos a uma representação dos tipos sociais do contexto histórico da época e a discussões, explícitas e subentendidas (estas principalmente através dos monólogos da personagem Persio) acerca do processo de europeização da cultura nacional, que se espelha em modelos intelectuais alheios e se distancia dos aspectos locais.

A ideia de homogeneização cultural apresentada neste ensaio aplica-se ao contexto latino-americano do início da década de 1960, enfocando principalmente as relações artísticas e intelectuais presentes em *Los premios* e sua ligação com uma cultura europeia dominante. Enquanto as obras literárias desse período ressaltavam as peculiaridades latino-americanas, Cortázar estava na contramão da corrente, mas evidenciando em seu texto essa discussão de modo enriquecedor para a compreensão do período de *boom*.

2 A popa

Los premios apresenta personagens deslocados de sua rotina, querendo cortar as amarras com a vida anterior. A narrativa começa com uma reunião no café London, em Buenos Aires, entre todos os contemplados por um sorteio de rifa cujo prêmio é viajar a bordo do navio Malcolm em um cruzeiro. O prólogo trata de apresentar, ao menos superficialmente, todas as principais personagens do romance. Logo no primeiro dia no navio, os grupos começam a se formar a partir das afinidades entre

os passageiros. Dois grupos acabam se constituindo, e é o das personagens mais intelectualizadas que ganha destaque na história. Compõem-no o professor López, o dentista Medrano, a dona-de-casa Cláudia (acompanhada pelo filho Jorge e pelo amigo Persio), o engenheiro Raúl e a jovem burguesa Paula. Persio é o único que não participa de nenhum dos grupos, preferindo dar atenção ao menino Jorge ou observar as estrelas da proa do navio.

A quebra na tranquilidade e na calma do percurso ocorre devido a algumas determinações do comando do navio. As personagens não sabem ao certo qual o destino da viagem, não conhecem o capitão e não podem ter acesso à popa da embarcação. É este o fato derradeiro para o desconforto de parte dos passageiros: ter os movimentos controlados, censurados por um comandante desconhecido que não permite a exploração do Malcolm. Não poder conhecer a totalidade, não ter acesso à descoberta torna-se o problema do grupo liderado por Raúl e Medrano. Desse modo, podemos reinterpretar a separação dos grupos entre aqueles que aceitam as ordens sem questioná-las e aqueles que, em sua percepção crítica, querem ultrapassar as regras.

Até mesmo a explicação de que a causa da proibição dos passeios à popa é devido a casos de tifo entre os marinheiros não convence os passageiros, que se indignam ainda mais e passam a pressionar os empregados do navio. Um princípio de insurreição começa a ser organizado por Medrano, Raúl e López a fim de esclarecer os mistérios acerca do cruzeiro.

Em termos formais, a estrutura do livro consta do relato de três dias, com prólogo e epílogo marcados. A narração de cada dia no navio é intercalada pelos monólogos de Persio, os quais apresentam características metafísicas e míticas na busca da eternidade representada pelo céu noturno. A linguagem de narração apresentada pela personagem é coerente com a natureza de suas reflexões: é repleta de abstrações, ambiguidades, metáforas e analogias. Persio praticamente não participa das ações da história; ele é um observador que reflete de modo peculiar sobre aquilo que vê acontecer a bordo. É um segundo narrador que apresenta uma outra perspectiva de compreensão dos fatos.

É essa procura por aquilo que está do outro lado, supostamente a popa, que é inacessível e labiríntico, o que motiva as principais personagens do romance. Une-se a isso, claro, o tédio natural da viagem e da vida, já que as expectativas iniciais já foram todas esfaceladas e a negação da possibilidade de descoberta e a consequente instituição do proibido motivam a rebelião.

[O universo de Cortázar] Supõe uma abertura, uma brecha, uma passagem no mundo sensível por onde se vislumbra momentaneamente uma totalidade outra, que não se deixa expressar de todo, mas se constitui em meta e desafio de uma busca. Uma busca erótica, aguçada pelo movimento do desejo, apaixonada desde o instante de revelação: encontro com o outro que se quer, com a alteridade desejável, possível transcendência.¹

Em *Los premios*, a busca referida pelo crítico é chegar à popa do navio, encontrar o desconhecido. O desejo de alcançar a parte traseira da embarcação, que nada tem de diferente da proa, é uma alegoria que representa a existência humana que a tudo quer conhecer e desvendar, principalmente a morte. Medrano é o único passageiro a chegar realmente à popa e lá não encontra nada de diferente, de insólito, somente a própria morte. A personagem vai ao encontro de sua “purificação trágica”, como afirma Sola

(1968)², enfrentando com lucidez a sua própria existência, as presenças e ausências de sua vida, a responsabilidade de suas decisões e de sua liberdade, posicionamentos próprios do Existencialismo. Além disso, a angústia e a falta de um sentido definido para a sua busca fazem de Medrano um homem existencialista. “‘*Había ya tantas cosas detrás de Jorge*’, *había dicho Raúl. Tantas cosas, pero tan vagas, tan revueltas. ¿Para todos sería como para él, sobre pasado de golpe por un amontonamiento confuso de recuerdos, de bruscas fugas en todas direcciones?*”³

Jean-Paul Sartre em *O existencialismo é um humanismo* esclarece que a angústia é uma condição para a ação, que é parte constituinte desta e não conduz à inação. Assim como só há realidade na realização do ato, Medrano opta por ser o primeiro a explorar a popa. A natureza rebelde das personagens de Cortázar, que buscam a verdade encoberta sob a aparência, também é discutida por Arrigucci Jr.

Essa unidade rigorosa do projeto permite pensar a obra inteira como uma única e infinita narrativa em que um sujeito persegue, sem descanso, um objeto inalcançável. Os personagens principais (Horácio Oliveira, Johnny Carter, Medrano, Persio, Morelli, Alina Reyes, Robert Michel etc.) são, por isso mesmo, de diferentes modos, *perseguidores*. Na verdade, também o autor o é. E a narrativa os envolve na fábula recorrente de uma busca incessante. Caracteriza os perseguidores uma oposição fundamental com relação ao mundo em que lhes é dado viver, um mundo fragmentado e sem sentido (...) Não podem aceitá-lo, pois nele se sentem desarraigados e divididos, perdidos de si mesmos. Padecem o sentimento da “perda da totalidade”, da “*essência universal do homem*”, em que, para Marx, consiste a alienação. São, assim, rebeldes em face do que se toma *habitualmente* por realidade. A narrativa se propõe a desmascarar essa aparência, transformando-se numa indagação metafísica, numa busca do ser, na ânsia do real absoluto, que marca o misticismo sem Deus de vários dos personagens, sequiosos de um céu no mesmo plano da terra em que pisam.⁴

Persio também se constitui como uma personagem rebelde mesmo sem ter participação ativa na procura pela popa. A partir de seus monólogos, insatisfações e questionamentos são evidenciados, de modo que a busca de Persio seja a mesma de todas as demais personagens de Cortázar, mas com um percurso diverso. A personagem vê a sua busca como algo transcendental, como uma necessidade de compreensão da natureza do mundo e das pessoas a partir da observação astronômica e da apreensão daquilo que é inexplicável objetivamente.

Persio está atento para a transcendência, que é estimulante para o homem, ou seja, está atento para a superação de nossas limitações objetivas e práticas em direção a um entendimento mais profundo sobre o mundo. Ele percebe que somente através da subjetividade chegamos à transcendência, somente através da compreensão da sua dimensão subjetiva o homem pode superar-se a si mesmo, conforme nos explica Sartre.

(...) o homem está constantemente fora de si mesmo, é projectando-se e perdendo-se fora de si que ele faz existir o homem e, por outro lado, é perseguindo fins transcendentais que ele pode existir; sendo o homem esta superação e não se apoderando dos objectos senão em referência a esta superação, ele vive no coração, no centro desta superação. Não há outro universo senão o universo humano, o universo da subjectividade humana. É a

esta ligação da transcendência, como estimulante do homem – não no sentido de que Deus é transcendente, mas no sentido de superação – e da subjectividade, no sentido de que o homem não está fechado em si mesmo mas presente sempre num universo humano, é a isso que chamamos humanismo existencialista.⁵

Persio é um rebelde por buscar a transcendência em tempos de ceticismo, descrença e desespero, por contrariar o realismo da linguagem em seu modo peculiar de narrar, por não pertencer a nenhum dos grupos, e sim pertencer à sua busca.

Percebe-se, portanto, que tanto Medrano quanto Persio apresentam características de rebeldia e podem ser considerados personagens existencialistas, mas cada um a seu modo. A Medrano aplicam-se as características “tradicionalistas”, digamos assim, do homem existencialista: a consciência de sua liberdade e a solidão que isso provoca, a convivência com a angústia e com sua conseqüente necessidade de ação, e o questionamento permanente em relação à vida.

*Otra vez lo ganaba un oscuro sentimiento de vacío, de desorden, una necesidad de compaginar algo – pero no sabía qué -, de montar un puzzle tirado en mil pedazos sobre la mesa. Otra fácil analogía, pensar la vida como un puzzle, cada día un trocito de madera con una mancha verde, un poco de rojo, una nada de gris, pero todo mal barajado y amorfo, los días revueltos, parte del pasado metida como una espina en el futuro, el presente libre quizá de lo precedente y lo subsiguiente, pero empobrecido por una división demasiado voluntaria, un seco rechazo de fantasmas y proyectos. El presente no podía ser eso, pero solo ahora, cuando mucho de ese ahora era ya perdida irreversible, empezaba a sospechar sin demasiado convencimiento que la mayor de sus culpas podía haber sido una libertad fundada en una falsa higiene de vida, un deseo egoísta de disponer de sí mismo en cada instante de un día reiteradamente único, sin lastres de ayer y de mañana. Visto con esa óptica todo lo que llevaba andado se le aparecía de pronto como un fracaso absoluto.” ¿Fracaso de qué?, pensó, desasosegado. Nunca se había planteado la existencia en términos de triunfo; la noción de fracaso carecía entonces de sentido.*⁶

A ação da narrativa, a procura pela popa do navio, também reflete conceitos existencialistas. As personagens do romance estão cientes da ausência de uma razão concreta para seus atos intempestivos e violentos. Tentam, apenas superficialmente, encontrar motivos para a ação, que surge como uma necessidade irreprímível. Não é a ausência do capitão, a suspeita de tifo nem a doença de Jorge o que motiva o grupo de Medrano, e sim a consciência de “uma liberdade fundada em uma falsa higiene”, ou seja, a consciência do poder e da importância de suas escolhas. Em *O existencialismo é um humanismo*, Sartre afirma que “(...) a angústia é (...) a ausência total de justificação e ao mesmo tempo a responsabilidade relativamente a todos.”⁷ Assim, a angústia da consciência de não haver justificação, muitas vezes, para os atos humanos reflete-se na busca pela popa do navio. É o ato pelo próprio ato, pois o Existencialismo opõe-se ao quietismo: “só há realidade na acção (...) o homem não é senão o seu projecto, só existe na medida em que se realiza, não é portanto nada mais do que o conjunto dos seus actos, nada mais do que seus actos”⁸. Portanto, a necessidade da ação, de uma nova ligação com

a sua dimensão humana e subjetiva é uma perspectiva esclarecedora para pensarmos a procura pela popa pelos passageiros do navio.

3 A identidade cultural

Discutir as implicações que o termo “cultura” pode agregar e as que pode preterir é adentrar em reformulações constantes, uma vez que essa ideia modificou muitas outras, e novas significações e contextos continuam sendo debatidos. Terry Eagleton em *A ideia de cultura* apresenta a natureza contraditória do termo a partir de uma análise histórica e contextual. Sua primeira ideia sugere que “cultura” é aquilo que modifica a natureza de algo que tem sua própria existência. Assim, se há uma necessidade de cultura, de cultivo, evidencia-se a incompletude da natureza, já que a modificação é uma condição de “saúde social”, de desenvolvimento.

Em *Los premios*, as personagens de maior destaque na ação são intelectuais de classe média e de classe média alta, indivíduos em contato permanente com a literatura, a música e a filosofia chamada “ocidental”. Os longos e belos diálogos entre o grupo são um dos destaques do livro, constituindo o principal meio de compreensão do enredo e de suas concepções culturais. O requinte e a erudição das conversas demonstram a inserção dos componentes do grupo em um ambiente literário e artístico. A própria possibilidade de aproximação da ação de *Los premios* e de suas principais personagens com a filosofia existencialista francesa já evidencia algumas das raízes culturais da obra. Assim, a vinculação a Paris, meio cultural homogêneo e constante, forneceu à literatura latino-americana um modo de afastar-se da identidade relacionada à colonização espanhola, pois “Cortar o cordão umbilical ibérico devia conduzir à elaboração de uma nova filiação, adotiva, para a construção de uma nova identidade cultural. (...) A latinidade permite pensar a diferença na identidade, a especificidade americana na cultura europeia.”⁹

Muitos autores latino-americanos moraram algum tempo em Paris e esse afastamento da terra natal permitiu a reformulação da identidade latino-americana, mas a partir de um “outro lugar”, de um desvio ou de um exílio que possibilitaram uma visão mais clara, e naturalmente comparativa, da autonomia e da dependência cultural. “Essas são as duas funções que Cortázar atribuía ao exílio: uma revisão, uma autocrítica (e também uma função messiânica e nacionalizadora, contraditoriamente). Também uma função modernizadora, apesar das acusações tradicionais”¹⁰. Cortázar viveu muitos anos em Paris e é natural a identificação em seus livros de elementos cosmopolitas ou europeus. Porém, tais traços sobrepõem-se aos elementos nacionais ou locais, o que de certo modo destoa da maioria das obras produzidas por outros escritores latino-americanos do período.

Segundo Antonio Candido (2001), ser escritor latino-americano significava concomitantemente ser militante político e participante de movimentos sociais devido a uma série de exigências contextuais e de uma necessidade intelectual vigente na época. Daí o embate entre cosmopolitismo e localismo. Discutindo as ideias de Ángel Rama, Candido afirma:

(...) o universalismo levou a um contato muito maior com aquele ideal, porque tais escritores se fixaram no mundo cultural latino-americano para mostrar que possuíam a seu modo o timbre nacional que lhes era contestado. Assim, transformaram a cultura latino-americana numa fecunda

mediação entre a dimensão nacional e a dimensão universal, em lugar da posição retórica e sentimental do passado.¹¹

Os críticos destacam a fecundidade proporcionada pela absorção daquilo que é alheio pelo o que é próprio e nacional, ou seja, é possível manter uma identidade latino-americana mesmo incorporando elementos externos, de outras culturas e literaturas, já que tal absorção foi inevitável devido ao contato forçado, e também voluntário, com a cultura colonizadora. Assim o fortalecimento identitário ocorre principalmente através do acesso a outras identidades, uma vez que o nacional somente se constitui como tal em razão da relação e da comparação com o que lhe é externo.

Portanto, a discussão acerca da ocidentalização, ou da homogeneização cultural, não se constitui somente como um problema, mas como uma característica que não pode ser negligenciada ou condenada. Problematizar unilateralmente questões de identidade e cultura pode ser uma armadilha, visto que o contato e a absorção de hábitos e comportamentos “ocidentais” há muito já escapa de nossa percepção devido ao completo domínio do cosmopolitismo. Com o passar do tempo, o alheio torna-se constituinte do próprio, funde-se com o local, e já não conseguimos diferenciar com clareza o que realmente é nosso, peculiar e nacional, e o que é externo, absorvido pela cultura, que paradoxalmente é sempre incompleta e, ao mesmo tempo, complementadora.

Desse modo, as personagens de *Los premios* evidenciam a apropriação de valores culturais europeus sem o reconhecimento objetivo de seu comportamento. A “cultura ocidental” já está tão fortemente arraigada que se sobrepôs à instância local, argentina. Cortázar demonstra, conforme Larraya (1968)¹², um desconcerto frente a uma Argentina que existe apenas como projeto, que não se reconhece no caos das representações identitárias. Em um de seus monólogos finais, Persio reflete sobre a indefinição da ideia de argentinidade.

Qué debía quedar de todo eso, solamente una tapera en la pampa, un pulpero socarrón, un gaucho perseguido y pobre diablo, un generalito en el poder? Operación diabólica en que cifras colosales acaban en un campeonato de fútbol, un poeta suicida, un amor amargo por las esquinas y las madre selvas. Noche del sábado, resumen de la gloria, ¿es esto lo sudamericano? En cada gesto de cada día ¿repetimos el caos irresuelto? En un tiempo de presente indefinidamente postergado, de culto necrofilítico, de tendencia al hastío y al sueños sin ensueños, a la mera pesadilla que sigue a la ingestión del zapallo y el chorizo en grandes dosis, ¿buscamos la coexistencia del destino, pretendemos ser a la vez la libre carrera del ranquel y el último progreso del automovilismo profesional? De cara a las estrellas, tirados en la llanura impermeable y estúpida, ¿operamos secretamente una renuncia al tiempo histórico, nos metemos en ropas ajenas y en discursos vacíos que enguantan las manos del saludo del caudillo y el festejo de las efemérides, y de tanta realidad inexplorada elegimos el antagonico fantasma, la antimateria del antiespíritu, de la antiargentinidad, por resuelta negativa a padecer como se debe un destino en el tiempo, una carrera con sus vencedores y vencidos? Menos que maniqueos, menos que hedónicos, vividores, ¿representamos en la tierra el lado espectral del devenir, su larva sardónica agazapada al borde de la ruta, el antitiempo del alma y el cuerpo, la facilidad barata, el no te metás si o no es para avivarte? Destino de no querer un destino, ¿no escupimos a cada

*palabra hinchada, a cada ensayo filosófico, a cada campeonato clamoroso, la antimateria vital elevada a la carpeta de macramé, a los juegos florales, a la escarapela, al club social y deportivo de cada barrio porteño o rosarino o tucumano?*¹³

Persio pensa na Argentina e em seu destino, pois seu país ainda não definiu o que é ou o que será. A desordem provocada pela incorporação excessiva do “ocidental”, que se manifesta no uso de roupas alheias e em discursos vazios de significação, é problematizada pela personagem, que esbarra no questionamento sobre a necessidade da definição de um destino, ou seja, da definição de uma postura política e sócio-cultural. Para Persio, a Argentina se esquivou da decisão: “Destino de no querer un destino”, perdeu-se no caos da identidade, pois até onde vai o pampa e onde começa a modernização? Afinal, ser “vencedor” não é pertencer cegamente à cultura ocidental? Nesse breve trecho repleto de metáforas, Cortázar expõe questões de extrema complexidade histórica que podem ser aplicadas não somente à Argentina, mas a todos os países latino-americanos, pois ainda podemos ser nós mesmos? E até que ponto o somos?

Além disso, a ausência de posicionamento e de ação por parte da Argentina e, por analogia, da América Latina, observada por Persio, endossa as características existencialistas da personagem, uma vez que ele cobra uma ação de seu país, a adoção de um ponto de vista mesmo com as consequências que isso pode gerar. A estagnação infrutífera em que se encontra o país faz com que Persio pense em uma “antiargentinidade” devido à ausência de um posicionamento crítico, que conteste ou acate as ideias e os comportamentos ocidentais, ou então que reflita sobre elas e que as identifique de modo a constituir novas possibilidades.

Arriguetti Jr. define como as relações entre identidade e cultura se definem na obra de Cortázar.

Esse modo de ser profundo formou-se ainda na Argentina, antes de 1951, quando vamos encontrá-lo instalado definitivamente em Paris. Do lado de cá, se armou o narrador, que diversas vezes poria em íntimo contato os espaços da Argentina e da Europa, como se também essa relação brotasse de alguma forma, como as imagens poéticas, de uma relação de semelhança (ainda quando paródica), da analogia, de uma urgência de possuir e ser o outro. O cosmopolitismo, que tantos equívocos e tanta condenação atraiu sobre o escritor, é ainda um aspecto da pluralidade de faces de sua obra: no fundo, uma de suas formas de reconhecimento do outro e de si mesmo, de aceitação da existência do outro, da possibilidade de conviver livremente com a diferença, um modo de viver a busca.¹⁴

Dessa forma, o cosmopolitismo presente na obra do autor é mais um modo de busca, de tentativa de encontro com o outro, com o alheio. Reconhecer-se e identificar-se no “ocidental” não é, de modo algum, prejuízo literário, pois a personagem de Cortázar, talvez uma só que se manifesta com vários discursos, estimula a criticidade perante o mundo e os conceitos vigentes. Sua(s) personagem(ns) representa(m) o sul-americano no convívio com o caos, com a angústia da busca permanente por uma identidade.

4 O caos organizador

Paula, em conversa com Raúl, discute sua rebeldia em relação à literatura, que necessita de renovação e modernização.

*(...) Creo que hay que marchar hacia un nuevo estilo, que si quieres podemos seguir llamando literatura sería más justo cambiarle al nombre por cualquier otro. Ese nuevo estilo solo podría resultar de una nueva visión del mundo. Pero si un día se alcanza, qué estúpidas nos van a parecer estas novelas que hoy admiramos, llenas de trucos infames, de capítulos y subcapítulos con entradas y salidas bien calculadas...*¹⁵

A personagem destaca a necessidade de uma nova literatura, que se constitua em uma busca a um novo destino humano, social e cultural, que se proponha a organizar o caos da existência de modo verossímil e universal. A busca de Cortázar é pela constituição de sua literatura, do caos organizador do mundo ficcional e real. A incompletude do homem e das ideias de identidade e cultura resultam em uma análise também incompleta ao querer abarcar o universo de Cortázar, que ele mesmo não consegue apreender completamente.

Como se vê, considerada no conjunto, a obra de Cortázar aparece como uma aventura no reino da imaginação, como um desejo constante de passagem para uma realidade inefável, de que se tenta apossar com a linguagem criadora. (...) Significa fidelidade à busca, recusa à acomodação fácil, ser rebelde até o extremo de se voltar contra si mesmo, numa investigação incessante, num debruçar perene sobre o mistério do homem e do mundo, que é, ao mesmo tempo, uma sondagem das próprias possibilidades da linguagem com que se procura exprimi-lo.¹⁶

Buscar uma identidade latino-americana que se reconheça como parte da cultura ocidental, mas que afirme a sua autonomia perante a homogeneização cultural, é um dos temas de Cortázar em *Los premios*, mesmo que de modo metafórico e subjetivo a partir dos questionamentos de Persio. Essa reflexão desenvolve-se também a partir do comportamento das personagens, que possuem duas características principais: a não identificação das sutilezas entre a fusão dos elementos externos aos elementos nacionais, e a perspectiva existencialista da vida, o que os torna conscientes da responsabilidade de arcar com a liberdade e a postura rebelde que disso resulta.

Assim como a busca pela popa do navio também é uma busca identitária individual e coletiva, e tal ação faz parte de uma consciência do livre-arbítrio e do peso que isso acarreta, podemos considerar que as noções de identidade e cultura igualmente são permeadas por um viés existencialista, visto que tais ideias correspondem a elementos buscados tanto por Cortázar quanto por suas personagens. Portanto, para a definição de uma identidade latino-americana em termos culturais não cabe a estagnação da inação e, conforme as palavras de Persio, de um “não destino”. É necessário posicionamento para sabermos o que há na popa.

Notas

¹ ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. “Encontro com um narrador: Julio Cortázar”. In: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 176.

- ² SOLA, Graciela de. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- ³ CORTÁZAR, Julio. *Los premios*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968, p. 378.
- ⁴ ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 23.
- ⁵ SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1970. Tradução de Vergílio Ferreira, p. 268-269.
- ⁶ CORTÁZAR, Julio. *Los premios*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968, p. 232.
- ⁷ SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1970, p. 274. Tradução de Vergílio Ferreira.
- ⁸ Op. cit., p. 241
- ⁹ RIVAS, Pierre. “Paris como a capital literária da América Latina”. In: CHIAPPINI, Ligia, AGUIAR, Flávio Wolf de (orgs.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001, p.100. Tradução de Ivone Daré Ribeiro.
- ¹⁰ (Op. cit., p. 103)
- ¹¹ CANDIDO, Antonio. “Uma visão latino-americana”. In: CHIAPPINI, Ligia, AGUIAR, Flávio Wolf de (orgs.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 267.
- ¹² LARRAYA, Antonio. “Los premios”. In: Tirri, Sara Vinocur, TIRRI, Néstor. *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez, 1968.
- ¹³ CORTÁZAR, Julio. *Los premios*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968, p. 320.
- ¹⁴ ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. “Encontro com um narrador: Julio Cortázar”. In: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 183.
- ¹⁵ CORTÁZAR, Julio. *Los premios*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968, p. 241-242.
- ¹⁶ ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 30.

Diálogos entre Bernard Lahire e Clarice Lispector: Sociologia psicológica e um cego mascando *chicles*

Francesca Batista de Azevedo

Establishing dialogue between sociology and literature, this review, the culmination of work discipline, Theoretical Debates IV-Theory of Socialization of Graduate Program in Sociology - UFRGS, by Professor Fernando Coutinho Cotanda, exercises compared the short story "Amor" by Clarice Lispector and some aspects of sociology Psychological Larihe. This approach questions the boundaries between the aesthetic problems of their own field of studies in literature and epistemological own sociology.

Keywords: Bernard Lahire, Clarice Lispector, Sociologia Psicológica.

1 O indivíduo heterogêneo e socializado

Estabelecendo diálogos entre a Sociologia e a Literatura, a presente resenha, trabalho de culminância da disciplina Debates Teóricos IV- Teoria da Socialização do Programa de Pós-Graduação em Sociologia - UFRGS, ministrada pelo professor Fernando Coutinho Cotanda, exercita comparativamente o conto "Amor" de Clarice Lispector e alguns aspectos da Sociologia Psicológica de Larihe. Essa aproximação problematiza as fronteiras entre a arte e a ciência, ou seja, da estética própria do campo dos estudos em Literatura e a epistemológica própria da Sociologia.

No artigo "Esboço do programa científico de uma sociologia psicológica",¹ Bernard Lahire reflete sobre as bases de uma sociologia psicológica, que evoca a defesa de um estudo sociológico que considere as disposições sociais, a interiorização e exteriorização de hábitos e as disposições heterogêneas ao analisar o indivíduo socializado. A Literatura se aproxima dessa abordagem sociológica por ter significativa participação em processo socializadores. Nesse contexto, no conto "Amor", um dos textos ficcionais da obra *Laços de Família* (1983) de Clarice Lispector é notável o funcionamento das noções lahirianas, seja nas marcas textuais, como no movimento de significação que o texto possibilita.

O que se pretende nesse trabalho é experimentar os questionamentos da Sociologia Psicológica na leitura de um conto que comporta um acontecimento individual e íntimo de uma mulher que ao deparar-se com um cego coloca a sua própria razão em ação, despertando de uma cegueira incorporada e acrítica processo que Lahire observa também dentro da própria Sociologia. Pela polissemia da arte literária faz-se o enquadramento ontológico desenvolvido pelo texto narrativo, tornando a banalidade de um fato corriqueiro da vida da personagem protagonista Ana em algo relevante na reflexão sociológica e literária.

Av. Bento Gonçalves, 9.500 - Sala 103 IFCH Campus do Vale CEP: 91509-900 Porto Alegre / RS
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Avenida
Bento Gonçalves 9500, 91540-000 Porto Alegre, RS; Brasil. Fax: Fax: (51) 3308.6637; Tel: (51)
3308.6635; e-mail: filolletrista@gmail.com

Literatura por Clarice na intersecção da Sociologia por Lahire

A Epistemologia realista leva a pensar que certos objetos do mundo são sociais enquanto outros não, ou o são menos. Lahire diz lembrando Saussure, que é “o ponto de vista que cria o objeto que obedeceria/e não o objeto que esperaria docilmente do real o ponto de vista científico que viria revelá-lo.” “É por não excluir nenhum assunto de seu campo de estudo que a Sociologia pode obter maior progresso rumo à autonomia.” Nesse sentido, a aproximação entre a Sociologia de Lahire da Literatura é viável e justificável.

Isso primeiro porque a obra literária toma vida, passa a funcionar como tal, necessariamente quando o autor e a obra são revelados e vivificados pelo leitor, que ao mesmo tempo se afeta pelo que lê, sentindo repulsa, se identificando, simpatizando, tendo enfim, despertado uma série de pensamentos e sentimentos através dos estoques de conhecimento internalizados. Na leitura os pontos de vista do autor e, por conseguinte de sua criação, cruzam-se com aqueles portados pelo sujeito que se submete ao jogo chamado literatura. Segundo, a visão saussuriana, que investe o indivíduo de poder de ação e significação singular, a Literatura é objeto de estudo sociológico, não unicamente pelo seu status quo de produto cultural, de produto de uma língua coletivamente compartilhada que a fazem ter relevância.

As razões que possuem o sociólogo para estudar o social em escala individual, ou seja, considerar as diferenças mentais, comportamentais entre indivíduos singulares, os desdobramentos individuais do social, a pluralidade interna do indivíduo, são e já estão internalizadas e bem avançadas no código Literário (gênero narrativo por excelência, discursivo, subjetivo) conforme é perceptível no conto *Amor* de Clarice Lispector, por exemplo.

À luz de Lahire, a partir de então, tenta-se esquematizar e exercitar a noção de indivíduo nesse conto, a partir da personagem “Ana” e seu encontro com um cego no bonde. Perguntar-se-á como ocorre a ruptura de um “eu” que estava em constância de “se ser” e de repente movido por um encontro inesperado é alterada a ordem do seu mundo particular. Até o encontro com o cego mascando *chicles* no bonde, Ana pensava que tudo era passível de aperfeiçoamento, vivia de maneira harmônica e relativamente confortável. Outros traços característico dela são apresentados pela narrativa:

Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite - tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso.²

Esse aperfeiçoamento era próprio do modo como ela cuidava da rotina familiar, um importante índice de sua acuidade afetiva era a sacolinha que ela mesma tricou e usava para carregar ovos. Ana personifica o social refratado em um corpo individual? Uma típica mulher ou um dos tipos, que exerce seu papel de mãe e dona de casa, suspendendo e até mesmo suprimindo qualquer questionamento que colocasse em crise seu dever, olhando mais para fora de si, abdicando passivamente da felicidade? Mas a “necessidade feita virtude” (LAHIRE, 2008), a maneira encantada de viver os hábitos não é a única, adesão à prática e era isso que o cego tirou de em Ana, fora de seu ambiente doméstico, do espaço no qual ela se exercitava com maior segurança.

Nesse sentido, pode-se trazer para essa análise literária, ou ter em mente, o indivíduo portador de uma pluralidade de disposições, conforme Jon Elster configurou ao elaborar os seguintes esquemas interpretativos dos comportamentos humanos que foram apresentados por Lahire. Assim, são três os mecanismos pelos quais o desejo e o hábito podem reforçar, se compensar, se limitar uns aos outros, a saber:

1. Efeito de transbordamento: de transferência, os hábitos adquiridos em uma esfera são transferidos para outra;
2. Efeito de compensação: aquilo que ele não acha em uma esfera, ele procura em outra (o indivíduo portador de disposições heterogêneas (stand by, estado de espera, inibição de certas disposições);
3. Efeito de soma zero: está ligado à impossibilidade de se ter uma infinidade de investimentos sociais, investimentos em uma esfera que explique a ausência do mesmo em outra esfera de atividade. O tempo dividido em diferentes universos, é finito.

Com base nesse esquema e mediante as pistas que o texto apresenta, a vida de Ana pode ser problematizada para além do que o texto apresenta superficialmente e explicitamente. Um pequeno cosmos doméstico que toma o tempo de sua existência (efeito de soma zero) e a torna significativa (o efeito doméstico, é transferido para a esfera da existência e vice-versa). Desconfia-se pelo que o narrador revela que algo em Ana ficou em suspenso ainda na juventude, que havia limitações na explosão de sua vida e, contudo, ela foi responsável pelas suas escolhas, e atuante no modo de vida que levava, assim escreveu Clarice Lispector:

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha - com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e o escolhera.³

O encontro dela com o cego, desencadeou uma crise ontológica que tornou-se visível na “expressão de rosto, há muito não usada” que “ressurgia-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível.”⁴

Então sua rota mudou, passara do seu ponto de descida, desceu do bonde sem direção, viu as pessoas em desordem pela rua, entrou no Jardim Botânico, percebeu os pequenos animais, as cores e as plantas daquele lugar. Ela toma consciência de que fora dela e de seu cosmos particular havia vida, pulsante e defectiva: “Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber.”⁵ Ao retornar para casa Ana é invadida por muitas questões até então inexistentes ou sufocadas, “a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver”.⁶

O leitor pode questionar-se: O que levou Ana a possuir uma felicidade insuportável, incomoda? Cair “no destino de mulher como se o tivesse inventado”, foi uma maneira que ela encontrou para suportar/compensar sua escolha, uma maneira de alienar sua condição, ela percebia isso conscientemente em que medida? O indivíduo é fruto de todas as experiências vividas em múltiplos contextos. Estas experiências podem ser incompatíveis, não cumulativas e contraditórias, afirma Lahire. O indivíduo expressado pelo conto, a personagem literária e fictícia comporta a dimensão relacional dos contextos e experiências. É ficcional a história de Ana, sem deixar de exprimir e servir de “plataforma”, lugar em que um indivíduo e sua personalidade, algo que lhe é inerente e intransferível e que se movimenta num contexto coerente, que índice a palavra a palavra é manifestada (sua indecisão, sua própria incompreensão). No encerramento do conto lê-se que acabara-se a vertigem de bondade. Seria essa descrição subjetiva analisável pelo significado do que Lahire designou como “necessidade feita virtude”?

O cego visto por Ana rompeu em um momento a unidade, a coerência homogênea pensada/internalizada e externalizada pelo modo que Ana vivia. E esse tipo de desvio, ou mal-estar sentido por ela, não é exclusivo dela, personagem ficcional. Passa a ser compartilhado com o leitor, pela voz de um eu que se coloca como sendo o narrador do discurso (em terceira pessoa), para apresentar a cisão entre o que incorpora-se e o que as situações exigem do indivíduo. Trata-se do passado tornado corpo e a nova situação em crise, como lê-se no seguinte trecho da narrativa: “Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde (...) sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada”.⁷

Ana se diferencia de uma massa anônima; aquele cego *mascando chicles* a fazia ver que nem tudo era organizado e contínuo, o que lhe causou mal-estar mas também lhe fez ter nova experiência, poderia ter sido mais um dia, um dia de ir comprar ovos, preparar a janta, voltar com a sacolinha limpa, mas não, o inesperado aconteceu impondo nova forma de entendimento de Ana para consigo mesma e seu contexto social, sua vida familiar, assim “Em cada pessoa forte havia a ausência de piedade pelo cego e as pessoas assustavam-na com o vigor que possuíam. Junto dela havia uma senhora de azul, com um rosto.”⁸

Segundo Lahire, a Sociologia das formas de unificação discursiva (principalmente narrativa) do eu, em numerosos gêneros discursivos, se encontra fortemente o postulado da unidade do sujeito. O eu que se exprime ou o ele que é narrado garantem uma série de perenidades e de permanências de uma unidade pessoal coerente e uniforme. É isso que tentou-se perseguir nessa leitura experimental.

Assim, voltando à Ana, vê-se que o inesperado cego lhe apareceu quando tudo fazia supor que seria do modo que ela pensava transcorrer, sair fazer as compras e voltar, mas fora de seu ambiente de domínio a vida interfere na sua dimensão mais íntima:

Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto. Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto - ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido. Saía então

para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles.⁹

Conforme Lahire aponta no *Esboço de uma Sociologia Psicológica*, raros são os trabalhos sociológicos que atribuem o objetivo de comparar as práticas de um mesmo indivíduo em esferas diferentes de atividade, em universos sociais diferentes, em tipos de interação diferentes. A Literatura ao narrar a trajetória de personagens, como no conto de Clarice, fez um recorte espaço-temporal da saída de uma dona de casa à rua, até seu embarque num bonde, a ida inesperada ao jardim botânico, o estranho retorno ao lar... Estaria a Sociologia a espera de um cego mascando *chicles* para despertar da cegueira dogmática que rebaixa a pluralidade dos indivíduos socializados?

Diante dessa carência epistemológica, o conto *Amor* de Clarice Lispector fornece elementos que comprovam o quanto a literatura já há muito, lida com quadros sociais múltiplos ao narrar aspectos e recortes que compõem personagens verossímeis, ao acompanhá-lo e narrá-los como uma câmera filmica. A linguagem literária, ainda que invente um mundo, recorre aos fatos do mundo empírico, matriz da significação e dos possíveis modos de pensar. Portanto a Sociologia não pode ignorar esse fenômeno humano, porque estaria ignorando junto as estruturas invisíveis e latentes da subjetividade e da socialização.

Notas

¹ LAHIRE, Bernard. Esboço do programa científico de uma sociologia psicológica. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 34, n.2, p. 373-389, maio/ago. 2008.

² LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1983.p.24.

³ LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1983.p.20-21.

⁴ LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1983.p.22.

⁵ LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1983.p.25.

⁶ LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1983.p.27.

⁷ LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1983.p.23-24.

⁸ LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1983.p.24.

⁹ LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1983.p.21.

Ser ou não ser: a questão do “eu” na ficção

Gabriela Semensato Ferreira

Hamlet, in one of Shakespeare’s most known writings, proposed a play (inside the play), with the purpose of revealing his king’s true “self”. But how could fiction reveal reality? And what is this “reality” inside fiction which engenders philosophical questions concerning one’s “self”? In contemporary literature we see examples of narratives who also insert, among the virtual layers of the reading, not only one “being” who questions about his or her self, but many “I’s” who multiply, who are modified and disappear in this textual net. In this study, we intend to investigate who are these characters in *Hamlet* (1599-16010), in *El Mal de Montano* (2002), by Enrique Vila-Matas, and in *Invisible* (2009), by Paul Auster. Moreover, we question what these layers or textual levels could be and what effects they produce inside these narratives. By evoking *Hamlet*, we attempt to take to stage the contemporary writing.

Keywords: Hamlet; Invisible; El mal de Montano.

1 Entre aparência e “realidades”

Talvez um dos trechos mais marcantes de Hamlet seja também o mais complexo: “ser ou não ser, eis a questão...” (no original, *to be, or not to be, that is the question...*). Essa complexidade pode-se dar tanto em relação ao enredo do livro, mais diretamente, quanto à natureza filosófica que empreende. Com esse artigo, dispomos algumas características dessa peça canônica de William Shakespeare e as relacionamos com duas obras contemporâneas ao nosso tempo, tentando, assim, revelar algumas especificidades do “eu” na ficção.

Ao proferir um dos versos mais conhecidos da peça até hoje, o “ser ou não ser”, Hamlet instaura a dúvida. Dúvida essa que pode vir a afetar cada leitor e cada crítico de cada época. Ser ou não ser o quê, perguntamos. Essa é a questão. Ao perguntar-se sobre ser (ou sobre *seu* ser) e as possibilidades de ser, Hamlet duvida entre a aceitação – se é mais nobre à mente sofrer os infortúnios do destino – ou a revolta, o rebelar-se contra um mar de problemas e, opondo-se a eles, dar-lhes fim; se é morrer, acabar com a dor; dormir e, talvez, sonhar. As possibilidades de ser ou não ser vão ainda mais longe: ser assassino do rei, aquele que pode ter, por sua vez, assassinado seu pai, seu antecessor; ser vítima, sofrer, morrer; ser personagem, talvez personagem de sua própria história. Não se esgotam as questões, porém se visualiza a dimensão do problema.

Para livrar-se da dúvida que talvez seja a principal em seu coração, Hamlet faz ser representada, frente ao novo rei, uma peça, a Morte de Gonzago. A história incitaria que a “verdade” viesse à tona. A ficção desmascaria a falsidade, desvendaria a realidade. O rei seria culpado. Assim, na cena fatídica ele vê a “verdade”, provavelmente como viu seu pai, o fantasma, com o “olho de sua mente”. O

comportamento do rei denuncia-o. Denuncia? Diante, mais uma vez, de seu objetivo (descobrir a verdade), Hamlet duvida: vê o rei rezar depois da peça. Em uma tentativa de resolver o problema, vingá-lo como o fantasma queria que ele fizesse, mata o homem errado, Polonius, o pai de Ofélia, causando, como em um efeito dominó, a morte da menina também.

A vingança só ocorre ao final da peça e se dá com sua própria morte, devido ao plano lançado por Claudius e Laertes. Essas três instâncias – a do engano através da ficcionalidade (que se dá na peça dentro da peça, ao ver a culpa na face do rei), a do engano pela prece (ao vê-lo orar) e a do engano pela morte (a traição) – são apontadas por Janice Thiél¹ em artigo sobre a tensão entre visibilidade e invisibilidade em Hamlet. Segundo ela, a obra de Shakespeare nos torna conscientes da diferenciação entre aparência e realidade, levando-se em conta que vivemos em mundo onde usamos máscaras constantemente (ou melhor, que o mundo é um palco e, nele, somos todos atores).

Baseada nos *Diálogos* de Platão, essa teórica cita a existência de dois modos de realidade: a visível e a invisível. A invisível sempre manteria sua identidade; já a visível nunca a manteria. De acordo com ela, os personagens de *Hamlet* são colocados em uma situação que faz com que encarem o mundo visível e o invisível da aparência e da realidade.

Portanto o deslocamento e/ou tensão entre realidade e aparência aparecem como fator-chave na resolução do conflito instaurado em *Hamlet*. Pode-se dizer, entretanto, que, apesar da dúvida de Hamlet quanto ao possível assassinato de seu pai poder ter sido desfeita a partir da reação do rei à peça, a dúvida do público que assiste/lê à peça Hamlet, por seu lado, pode não se desfazer completamente. Longe de esclarecer incertezas, a leitura dessa obra canônica, pode, mais provavelmente, instaurar ainda mais incertezas. Estas, geradas a partir de uma primeira questão sobre o ser ou não ser, por exemplo, podem ecoar através das leituras de *Hamlet* feitas até hoje.

É assim que se chega, portanto, à atualidade e, ao ler-se uma obra totalmente distinta, como *O mal de Montano* (2002), de Enrique Vila-Matas, comprova-se que as dúvidas desse “eu” (e sobre esse “eu”) na ficção não desapareceram, mas foram, e são, ao que tudo indica, reiteradas, recriadas, reformuladas.

2 A questão do “eu” na ficção contemporânea

Comparando-se o primeiro capítulo de *O mal de Montano* com a peça incentivada por Hamlet, percebe-se um ponto em comum: a inserção de uma história dentro de outra. No primeiro capítulo, Montano é um escritor, filho do narrador, o qual é, por sua vez, um crítico. Citamos o primeiro parágrafo:

Em fins do século 20, o jovem Montano, que acabava de publicar seu perigoso romance sobre o enigmático caso dos escritores que renunciam a escrever, foi apanhado nas redes de sua própria ficção, apesar de sua tendência compulsiva à escrita, e converteu-se num escritor totalmente bloqueado, paralisado, ágrafo trágico.²

Nesse trecho encontra-se uma referência importante a outra obra. O livro que Montano teria escrito sobre escritores que renunciam à escrita já havia sido publicado pelo próprio Enrique Vila-Matas em 2000 e se chama *Bartleby e Companhia*. Por sua vez, *Bartleby e*

Companhia faz referência direta à *Bartleby, o escriturário: uma história de Wall Street* (1853/1856), de Herman Melville.

Bartleby, de Melville, é um escriturário que acaba ficando “paralisado”, fixo em uma determinação, o “preferir não fazer nada”. O narrador de Montano, por sua vez, diz estar doente de literatura, assim como seu filho. Montano diz ser visitado por “memórias de outros”, o que o tornaria, em última instância, um copista, como Bartleby. Quanto ao pai, que na verdade não é pai, mas sim um escritor – é o que se descobre a partir do segundo capítulo – diz achar absurdo “converter-se em narrador”, ao escrever a primeira linha de seu diário (“Em fins do século 20, o jovem Montano...”). E continua: “Notei que podia se converter, movido por um impulso misterioso, no ponto de partida de uma história que exigiria leitores, sem poder ficar oculta entre as páginas deste diário íntimo”.

A consciência entre aparente e real, antes relacionada aos solilóquios hamletianos, agora se estende ao narrador de *O mal de Montano*, o qual se desdobra em múltiplas “categorias do sujeito”, termo utilizado por Foucault ao falar da autoria. Este narrador passa de escritor de diários íntimos a narrador de uma estória, ou, como ele mesmo classifica, “converte-se” em narrador.

Uma última passagem deste primeiro capítulo revela mais claramente a consciência de um “eu” que se vê:

E finalmente recordei quando me via recordando que me via escrever e recordei – para terminar – vendo-me recordar que escrevia.³

Utilizando-se a metáfora do espelho proposta por Foucault (1984),⁴ consideramos que esse “eu” enxerga-se, assim, no espaço irreal ou utópico da imagem gerada pelo espelho. Porém, em um novo desdobramento da realidade, esse “eu” vê-se vendo-se. É como se o espaço localizável de onde o observador observa sua imagem fosse, na verdade, um espaço também não-localizável, utópico. Teríamos, portanto, várias imagens sendo refletidas a partir de um primeiro ponto mais ou menos fixo ou, talvez, totalmente móvel.

A noção de recordação aqui tratada difere, como se pode notar, da padrão, relacionada somente a ações ou eventos no passado. Essa recordação cresce, passa a incluir o próprio recordar recordando-se, o recordar escrevendo, ainda em um terceiro nível e, finalmente, o recordar vendo-se recordar que escrevia. Temos, portanto, o “recordar” como ação ou evento no passado, não como ação no presente que faz rememorar o passado. A própria ação do recordar é parte do passado, assim como do presente, e é lembrada pelo narrador. Isso faz ver que o tempo, nesta obra, é algo não-linear, mas adapta-se ao enredo, ou sequências narrativas, orientadas pelo narrador, o qual também se modifica, dependendo do curso que a estória tomar.

No que concerne ainda a *Hamlet*, vemos também uma modificação no tratamento do tempo na narrativa, aspecto que é desenvolvido pelo teórico Gilles Deleuze (1996) a partir da expressão “emancipação do tempo”, utilizada por ele:

Es Hamlet, más bien, quien concluye la emancipación del tiempo: efectúa realmente la revolución porque su propio movimiento ya sólo resulta de la sucesión de la determinación. Hamlet es el primer héroe que necesita realmente tiempo para actuar, mientras que el héroe anterior lo padece como la consecuencia de un movimiento originario (Esquilo) o de una acción aberrante (Sófocles).⁵

Hamlet seria, portanto, o primeiro herói que necessita de tempo para agir, o que, na verdade, só ocorre no último ato da peça. Até esse momento, o que se vê é sua dúvida, o que se ouve, seus pensamentos. Isso também ocorre em narrativas como *O mal de Montano*, assim como em boa parte da obra vila-matasiana. Poder-se-ia dizer que os aspectos mais significativos do enredo não se constituem de ação, mas de reflexão. É nesse contexto que se desenrola *O mal de Montano*, do qual só pudemos traçar algumas características relevantes, no que toca a figura do “eu” narrador.

Passamos, nesse momento, a considerar também a terceira obra analisada para esse estudo, que se chama *Invisible* (2009), do escritor norte-americano Paul Auster. A princípio, notamos novamente muitas semelhanças entre esta última e *O mal de Montano*. Focaremos a análise principalmente em três pontos de semelhança e que se relacionam ao tópico escolhido para este estudo, isto é, o “eu” narrador. São eles: o primeiro capítulo (a estória dentro da estória); os gêneros dentro do gênero romance; e as invisibilidades, em comparação com os desaparecimentos na obra de Vila-Matas e o que a teórica Janice Thiél chama de “aparências” em *Hamlet*.

Em primeiro lugar, o capítulo inicial de *Invisible* é, também, uma estória dentro da estória principal, que, por sua vez, ainda está dentro de outra, como se descobre no final do livro. Nessa primeira estória, que se passa nos anos 1960, Adam Walker é o narrador e personagem principal. Ele relata sobre seu primeiro encontro com Rudolf Born, um professor na Universidade de Columbia. A partir do segundo capítulo, porém, a estória dá um pulo de 40 anos e o narrador passa a ser Jim, um amigo de Walker nos anos 1960 em Columbia. O próprio narrador, então, diz-se surpreso por ter recebido este primeiro capítulo de Walker, juntamente com uma carta, que é introduzida nesse formato no texto de *Invisible*. É só através dessa carta que o leitor toma conhecimento do nome desse novo narrador, Jim.

Mais além, esse narrador explica que “depois da palavra *vida*, há uma quebra no manuscrito de Walker e a conversação termina abruptamente”⁶. Ele comenta, assim, o estilo de narração que até então vinha sendo mantido por Walker em seu manuscrito e que, a partir deste ponto, se quebra, passando a apresentar-se menos metódico, fragmentado, pontual. O que Jim lê agora não é mais o enredo de uma história (onde os fatos são conectados, como fios de uma teia), mas, basicamente, um roteiro de acontecimentos. Sua decisão, frente a esse impasse, é continuar escrevendo por Walker, *convertendo-se*, portanto, *em narrador*, assim como fez o narrador de *O mal de Montano*.

Depois de Jim tornar-se narrador no lugar de Walker no romance deste, Jim é quem articula as frases, tentando dar-lhes sentido. Na verdade, o romance, neste ponto, não seria mais propriamente um romance, mas um diário, com entradas vinculadas a dias da semana. Mais além, porém, mais uma informação faz ver as duas histórias anteriores, tanto a de Walker como jovem-adulto, quanto a de Jim como narrador, dentro de uma realidade ainda maior. O mesmo narrador revela que os nomes utilizados até então, isto é, Adam Walker, Gwyn Walker, sua irmã, assim como todos os outros, são pseudônimos. Com esse deslocamento, a criação de mais uma “realidade” textual, pode-se concluir, portanto, que o livro em questão seria, realmente, de *autoria* de Jim, o qual teria incluído, dentro de seu próprio romance, o livro do amigo. Ele ainda enfatiza o fato de seu nome também não ser Jim:

I have already described how I revamped Walker’s notes for *Fall*. As for the names, they have been invented according to Gwyn’s instructions, and

the reader can therefore be assured that Adam Walker is not Adam Walker. (...) Last of all, I don't suppose it is necessary for me to add that my name is not Jim.⁷

A frase “my name is not Jim”, por si só, também pode constituir uma referência importante, dentro desta obra, a uma outra, *City of Glass* (1987), também escrita por Paul Auster. Para poder compreender a referência, basta dizer que, nela, encontra-se, dentro do diário do narrador, a frase “My is name is Paul Auster. That is not my real name”, a qual evidencia o jogo de aparência e ilusão instaurado por Auster.

Para concluir esta seção, adiciona-se que, depois desse trecho, retorna-se à narração feita por Jim dentro da segunda estória, a qual inclui a narrativa de Walker. Nela, estão as entradas de outro diário, de Cécile Juin, uma espécie de par romântico de Adam Walker em sua juventude, quando se encontrava em Paris.

Em relação aos gêneros dentro do gênero romance, talvez esteja mais evidente, pelos exemplos dados até agora, que há, sucintamente, nas duas últimas obras apresentadas, a manifestação dessa característica. Ambos os livros contemporâneos tomam trechos de diários e os incluem na narrativa principal, em uma espécie de colagem literária, juntamente com comentários do narrador em relação ao que foi adicionado. Esses diários são, em sua maioria, diários de *outros*, os quais passam a ganhar voz dentro do romance.

Em *Hamlet*, já se visualiza a introdução de uma estória dentro da outra, ambas peças de teatro, portanto classificadas dentro de um mesmo gênero. Porém há que se considerar que a estória dentro da estória pode ter dois resultados, como argumentado por Janice Thiél, aqui citada: o primeiro é tornar mais real a estória maior, que aqui podemos chamar de realidade ficcional externa, contrapondo-se à realidade ficcional mais interna. Esta última tem como primeira consequência, por seu lado, poder tornar-se, por isso, mais ficcional. A segunda consequência seria o oposto, exatamente, o que evidenciaria mais ainda, para o público, a ficcionalidade de ambas as realidades. O jogo de aparência e realidade guiado pelo narrador ou, no caso dessa peça, pelo personagem Hamlet quando da inclusão da segunda peça, e pela sequência narrativa, faz ver a ficção como realidade ou a realidade, seja ela qual for, como ficção. Seria possível compreender, com isso, parte da afirmação feita por Hamlet, quando diz que o mundo é um palco e, nele, somos todos atores. As máscaras sociais fariam com que cada personagem ou cada pessoa, dentro de uma estória, ocupassem o lugar de si (*self*) ou de outro ser (*being*).

Passando-se para o último ponto desta análise, consideramos que o lugar dado à voz de outros personagens dentro de um mesmo enredo, como citado anteriormente, é uma das possibilidades de exteriorização do sujeito, no caso de ser, ele mesmo, narrador de um diário ou de uma narrativa ficcional, o que, dentro dessa narrativa ficcional, parece tornar, da mesma forma que em *Hamlet*, o diário mais “real”. Olhando de fora como leitores, no entanto, percebemos que tanto um quanto outro gênero são tão ficcionais quanto o nome de autor tomado pelos narradores.

Assim, o terceiro ponto da análise, o qual também a encaminha para as considerações finais, é relativo, como dissemos, às aparências, já comentadas, em *Hamlet*, às invisibilidades de *Invisible* e aos desaparecimentos de *O mal de Montano*.

Concordarmos com Foucault quando diz que “a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita”⁸. Se a autoria é um dos papéis do sujeito, como disse ele, “seria

tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício; a função autor efetua-se na própria cisão – nessa divisão e nessa distância”⁹. Surge dessas afirmações uma multiplicidade de conceitos: a ausência, como marca do escritor; o papel de um morto, isto é, a morte como ausência; a impossibilidade de procurar o autor, como ser de carne e osso, na escrita ou na locução fictícia; e, finalmente, a cisão, divisão e distância, nas quais efetua-se a “função autor”.

Essas invisibilidades podem ser, por exemplo, relativas a personagens, como o irmão de Adam e Gwyn Walker, que morre quando ainda muito novo, mas o qual é lembrado a cada aniversário pelos irmãos; como o próprio Walker, autor do relato de sua vida, mas, ao mesmo tempo, ausente dentro da narrativa maior, narrada por Jim e o qual desaparece, mais definitivamente, após sua morte. Os desaparecimentos podem, da mesma forma, se referir a Montano, que, de filho, passa a personagem de um conto; à mãe do narrador, que deixa no texto também sua marca autoral através de trechos de seu diário; às tentativas de desaparecimento do personagem principal; ou, mesmo, a palavra “desaparecimento”, tão recorrente na obra. Enfim, todas essas aparentes ausências podem ser diretamente ligadas ao texto literário e à sua estrutura interna, mas podem, em um sentido mais amplo, ser relacionadas à teoria de uma cisão entre o sujeito autor e o sujeito narrador no ato da escrita.

Devido, entretanto, à natureza aparentemente pessoal que essas histórias dentro de histórias ganham, com a inserção de um gênero como o diário, tem-se a impressão de que realidade ficcional externa toma aparência de “verdade”, já que é ela a realidade base de onde surgem as outras. O mesmo se diz dos narradores, os quais parecem, por um momento, ser reflexos de autores, mas se tratam, ainda assim, de personagens. Pensamento semelhante já foi articulado por escritores como Barth (1984)¹⁰ quando defende que os “eus” (selves) autorais na ficção a que chama pós-moderna são, muitas vezes, tão fictícios quanto os outros personagens.

As memórias aqui descritas, portanto, lidam com o efeito de transparência ou de “verdade”, criado através de alguns dos mecanismos citados. Nessas obras de Vila-Matas e Auster, o que parece haver não é a criação desses mecanismos, alguns já utilizados por Shakespeare, mas a ênfase no efeito de transparência ou de “verdade” gerado por esses dispositivos.

Notas

¹ THIÉL, Janice, Cristine. *The mystery of the visible and the transparency of the invisible in William Shakespeare's Hamlet*. In: *Fragmenta*, nº 4. Curso de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1987, p. 192-201.

² VILA-MATAS, Enrique. *O mal de Montano*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 13.

³ VILA-MATAS, Enrique. Op. Cit. p. 48.

⁴ FOUCAULT, Michel. *Outros espaços* IN *Ditos e escritos*, 1984.

⁵ DELEUZE, Gilles. *Sobre Cuatro Fórmulas Poéticas que Podrían Resumir la Filosofía Kantiana*. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica y Clínica*. Trad. Thomas

Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996. P. 44-57. Disponível em http://bilboquet.es/documentos/critica_y_clinica.pdf

⁶ AUSTER, Paul. *Invisible*. Nova Iorque: Henry Holt, 2009, p. 235.

⁷ AUSTER, Paul. Op. Cit., p. 260.

⁸ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Nova Veja, 1992, 2ª edição.

⁹ FOUCAULT, Michel. Op. Cit., p. 55.

¹⁰ BARTH, John. Self in Fiction, or, "That Ain't No Matter. That Is Nothing". IN: BARTH, John. *The Friday Book or, Book-Titles Should Be Straightforward and Subtitles Avoided - Essays and Other Nonfiction*. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1984.

Uma literatura sem lugar definido.

Gerson Roberto Neumann

The present paper aims at analyzing a literature that can't be defined as belonging solely to a national literature. It is about the literature produced and published in German in Brazil. The topics covered in this production focus on the Brazil-Germany relation, but concentrate more on the life of Germans in Brazilian lands. This literature, however, is neither included in the Brazilian literature nor in the German one, floating in a non-place. Based on the reading of German and Brazilian theorists, a discussion around this issue will be carried out.

Keywords: Brazilian literature; German literature; non-place.

1 Introdução

A importância do local tem seu espaço nas discussões da Literatura Comparada. Associadas a essa discussão estão, de modo mais direto, as questões relativas à identidade nos seus mais variados desdobramentos.

Do contexto alemão, citamos a obra *Literaturen ohne festen Wohnsitz* (Literaturas sem residência fixa), título do livro do estudioso alemão Ottmar Ette, romanista da Universidade de Potsdam, que motiva a presente proposta, resultado de longo tempo de pesquisas. O referido teórico trabalha, entre outros temas, a “Literatura em movimento” e o “Saber Sobre(-)viver” sempre na tentativa de refletir expressões literárias em meio a transições e buscas por aceitação, em luta contra preconceitos de todas as formas.

Dialogaremos com a obra crítica de Ette, mas também será inserida na discussão a obra “O local da Cultura”, de Homi Bhabha, principalmente quando se aborda o “estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo.” Além disso, será importante dialogar com a obra de Stuart Hall, quando este fala “Da diáspora. Identidades e Mediações culturais”.

Muito importante, contudo, também será o diálogo com a obra de Celeste H. M. Ribeiro de Souza, da USP, pela sua trajetória na pesquisa em torno da “Imagem do outro” nas relações literárias Brasil-Alemanha. Ribeiro de Souza também é coordenadora do grupo de pesquisa “Relações lingüísticas e literárias Brasil-Alemanha (RELLIBRA)”, do qual também participamos e a partir do qual se elabora a presente reflexão. O referido projeto tem por objetivo tornar “mais” acessíveis justamente as obras que compõem essa literatura sem identidade definida, que pretendemos apresentar e discutir nesse momento.

Tendo como base teórica as reflexões dos teóricos acima apresentados, pretende-se discutir sobre uma expressão literária existente no Brasil que ainda não conseguiu delimitar o seu espaço. Trata-se da literatura produzida por imigrantes alemães no Brasil, uma literatura muitas vezes desconhecida do público, uma literatura que permanece guardada em acervos e arquivos por ter sido publicada basicamente em

Universidade Federal de Pelotas, Faculdade de Letras, Av. Bento Gonçalves, 3395
96025-240 - Pelotas/RS – Brasil - Fone/Fax: (53) 3225 9544, 3227 8257 e 3222 4318
Mail: Gerson.neumann@gmail.com

jornais e almanaques.

Esta literatura não é reconhecida como brasileira por ser basicamente publicada em língua alemã, e é dirigida a um público leitor reduzido, porém brasileiro, falante de língua alemã. Apesar de escrita em língua alemã, os temas dessa produção geralmente giram em torno da vida das pessoas ligadas a esse contexto em solo brasileiro. Isso, por sua vez, faz com que essa produção, publicada aqui a partir da segunda metade do século XIX, não seja reconhecida como alemã. Acrescente-se que essa literatura aos poucos assume termos da língua local, o que a distancia ainda mais da Alemanha, já distante geograficamente.

É importante que se ressalte que não se trata de uma produção de imigrantes de parca instrução e pouca experiência literária (em sendo, já figuraria como preconceito), mas de autores com formação superior. Como exemplo, citemos Georg Knoll (estudou Botânica em Geisenheim); Paul Aldinger (Doutorado em Filosofia); Wilhelm Rotermund (Doutorado em Filosofia em Jena) e entre eles, talvez o mais conhecido no Brasil, Karl von Koseritz, filho de nobres, não realizou estudos em nível superior, mas realizou expressivo trabalho cultural no Brasil. Este último talvez seja o mais conhecido entre os autores que compõem a literatura aqui em questão.

No momento em se que busca respostas relativas à homogeneização cultural e quando se pensa sobre questões identitárias, cabe sempre lançar um olhar ao passado, que muitas vezes está bem próximo. Nesse sentido, quando os contatos entre as culturas se tornam cada vez mais estreitos e as distâncias diminuem, as identidades tornam-se mais fluidas e móveis, cabe refletir sobre a pluralidade de línguas nas expressões literárias ou então em literaturas sem lugar definido, expressões literárias que não podem ser fixadas em um determinado local ou a uma determinada língua. Essa reflexão será nosso objeto nessa comunicação.

2 A literatura de um grupo em questão

Quando se fala da literatura produzida por um grupo imigrante em um país, costuma-se usar os adjetivos pátrios referentes às origens desses grupos. Nomear tal literatura aparentemente não traz muitas dificuldades, pois se une simplesmente os dois grupos. Existem, contudo, muitas diferenças no interior de cada um desses grupos, e que por sua vez muitas vezes passam despercebidas, prejudicando as formas de expressão de determinadas vozes. O simples fato de se unir dois grupos com a intenção de formar uma unidade não significa que necessariamente se agregue, mas pode causar conflitos de diversas formas.

O Brasil, por ser formado por diversos grupos de imigrantes, a princípio deveria apresentar representações de diversas vozes que caracterizam as identidades desses grupos. Isso não significa, contudo, que necessariamente se tenha uma literatura produzida por autores pertencentes a um grupo sobre sua experiência no novo contexto ou sobre os contatos e as relações com a nova realidade, mas pode ocorrer a representação da imagem criada a partir da presença de um novo elemento, um alienígena, no meio antes dominado somente pelo nativo ou já fixado há mais tempo no local. Como exemplos de representações no novo meio, podem ser citadas as obras de *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo; *Canaã*, de Graça Aranha ou *A ferro e fogo*, de Josué Guimarães. Trata-se de três autores cujas obras estão inseridas na historiografia da literatura brasileira, autores não-imigrantes, mas que inserem nas suas obras a representação de imigrantes, elementos novos na realidade brasileira.

Mas aí perguntamo-nos sobre as obras de Karl von Koseritz, Wilhelm Rotermund, Rudolf Damm e Maria Kahle. Trata-se de autores que chegaram ao Brasil no século XIX e aqui escreveram, publicaram e se tornaram conhecidos, sendo que suas obras já foram objeto de estudos acadêmicos e têm seu valor reconhecido. De que literatura estamos falando aqui? Temos aí autores que refletiram e escrevem sobre o novo contexto, no qual eles passam a viver. Cabe salientar, além disso, que os autores são imigrantes pertencentes ao contexto de fala alemã. O que se compreende atualmente por Alemanha, não existia politicamente à época da emigração. A Alemanha, assim como a maior parte dos estados europeus, vive a sua formação de estado nacional no século XIX, fixando sua unidade nacional em 1871. A Alemanha, assim como muitos outros países europeus, ainda viverá muitas redefinições (muitas delas impostas) de suas fronteiras geográficas devido aos muitos conflitos que se sucederão em solo europeu.

A imigração de alemães para o Brasil tem seu marco na segunda década do século XIX. São diversos os motivos que trazem europeus alemães para o Brasil, entre eles podemos citar os seguintes como os principais: o estado de pobreza em que se encontram muitos agricultores e artesãos devido ao empobrecimento gerado pelas constantes batalhas que ocorrem em regiões da Alemanha (invasão e expulsão de tropas napoleônicas, Revolução de 1848, as Guerras da Prússia com a Dinamarca (1864), Prússia com a Áustria (1866) e a Guerra Franco-Prussiana (1870-71); também perseguições políticas, principalmente as decorrentes da Revolução de 1848, podem ser citadas como causas; além disso, as notícias da nova terra, enviadas pelos emigrados, produzem fatores de atração (*pull-factor*) nos conterrâneos em semelhante estado de pobreza daqueles que já partiram e que necessitam de relatos sobre experiências para também tomarem a decisão de emigrar.

Também o Brasil tem interesse em receber imigrantes europeus. Como país recém-independente de Portugal, o Brasil necessita de trabalhadores para a sua vasta área de terras, principalmente em áreas fronteiriças, onde os espanhóis oferecem perigo há anos. Além disso, a primeira década do século XIX marca os primeiros movimentos (também políticos) para a erradicação do tráfico de escravos africanos. Também no Brasil ocorrem ações em prol da abolição da escravatura, mas a maior pressão dá-se a partir de pressões externas, principalmente por parte da Inglaterra que, para reconhecer a independência do Brasil, exige que este cesse o transporte de escravos africanos. O fato de serem imigrantes alemães os primeiros a ingressarem no Brasil com apoio do governo imperial explica-se pelo fato de o país ter a necessidade de se precaver frente à entrada de espanhóis, devido às fronteiras com países da mesma origem, de holandeses, devido a invasões anteriores, de ingleses, devido aos contatos próximos destes com os portugueses, de franceses, devido a invasões anteriores e também devido às colônias já existentes na América do Sul. Dessa forma, a imigração de alemães aparece como uma possibilidade positiva e isso é reforçado pelo fato de D. Pedro I ter se casado com Leopoldina, da casa dos Habsburgos. A própria princesa Isabel já trouxera para o Brasil uma comitiva de pesquisadores, entre eles os famosos botânicos e naturalistas Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868) e Johann Baptist von Spix (1781-1826).

É, portanto, a partir de 1824 que o Brasil receberá os primeiros imigrantes alemães no Brasil, mas isso ainda não será refletido em uma efetiva produção literária desse primeiro grupo. Por parte destes primeiros, serão redigidos apenas relatórios, cartas, mas ainda não haverá espaço para a produção de uma literatura de cunho que pode ser considerado artístico.

Em 1847, o autor José Antônio do Vale Caldre e Fião (1824-1876), apresenta, com a obra *A divina pastora*, a primeira família alemã no Rio Grande do Sul, Hendrichs, que se fixa em São Leopoldo.¹

A partir de 1850, com a chegada de imigrantes oriundos de classes mais favorecidas, ou seja, de famílias que haviam tido acesso a estudo e que, por isso, também não tiveram necessidade de deixar a sua terra exclusivamente para melhorarem a sua qualidade de vida. Esses emigrantes deixam a região de língua alemã por causa, principalmente, de perseguições políticas. Com a chegada desse novo grupo, o cenário da imigração de alemães no Brasil viveu uma fase de agitação político-cultural. Os imigrantes que chegavam haviam participado ativamente da Revolução de 1848 em que se tentava estabelecer uma unidade nacional alemã, mas com a frustração da mesma, muitos tiveram que abandonar a sua terra. Mas a essa classe média, ou burguesia, que havia surgido em oposição à classe nobre feudal, ainda faltava força e coragem para dominar o Estado, sendo, deste modo, o ideário revolucionário abafado por mais algumas décadas, devido à incapacidade de se estruturar uma organização independente. Marx critica duramente o espírito revolucionário alemão desestruturado de 1848, chamando a revolução de “provincial-prussiana” e diz, no *Die Neue Rheinische Zeitung*, de Köln, no número 169, de 15 de dezembro de 1848, que

a burguesia alemã tinha se desenvolvido com tanta indolência, covardia e lentidão que, no momento em que se ergueu ameaçadora em face do feudalismo e do absolutismo, percebeu diante dela o proletariado ameaçador [e] (...) sem fé em si mesma, sem fé no povo, rosnando para os de cima, tremendo diante dos de baixo, egoísta em relação aos dois lados e consciente de seu egoísmo, revolucionária contra os conservadores, conservadora contra os revolucionários [, permaneceu fraca, sem reação]...²

Muitos venderam sua força de trabalho como soldados, mercenários, emigrando para os Estados Unidos e outros para a América do Sul, muitos chegaram ao Brasil e foram deslocados para enfrentar o ditador argentino Rosas.

Esses mercenários tornam-se figuras tão emblemáticas no contexto imigratório brasileiro que eles acabam por receber um rótulo que marcará esse grupo: eles serão chamados de *Brummer*, um conceito que permanecerá na história da imigração alemã no Brasil. Quanto à definição do conceito de *Brummer*, citando Lúcio Kreutz, significa “o que causa barulho, zunido”³, por serem resmungões e questionarem o que se lhes oferece ou então também se chama os mercenários de *Brummer* pelo barulho que faz o patacão na mesa, pelo qual eles trabalham.

Depois de atuarem nos campos de batalha, muitos dos *Brummer* optaram por permanecer no Brasil e tentarem iniciar uma atividade profissional, sendo uma característica desses atores politizados a atuação no meio editorial. É nesse período que o contexto imigratório alemão no Brasil vive o surgimento de casas editoriais e presencia-se o empenho ativo de muitos deles, sendo o mais conhecido, até mesmo no cenário de abrangência nacional, a figura de Karl von Koseritz.⁴

Em 1852, surgiu o primeiro jornal direcionado para as comunidades alemãs no Brasil, denominado *Der Colonist* (O Colono). Foi editado pelo diretor do diário *O Mercantil*, por sinal um homem de origem não-alemã, José Cândido Gomes. O primeiro jornal não circulou por muito tempo; durou menos de um ano. Os assuntos

publicados tratavam de comércio, indústria e agricultura, além da tradução das leis mais importantes do Império, com o intuito de ampliar o conhecimento dos colonos.⁵

O segundo jornal, *Der deutsche Einwanderer* (O imigrante alemão), já existia no Rio de Janeiro, mas, por motivos financeiros, Dr. Kiekbach transferiu-o para Porto Alegre, em 1854, sendo então adquirido por Theobaldo Jaeger, e tendo como redator-chefe Carl Jansen, um *Brummer*. Sua existência também não foi muito longa, encerrando suas atividades em 1861. Mas no mesmo ano, suas instalações foram compradas por um grupo de comerciantes, dentre os quais ex-integrantes da Legião Alemã, ou seja, *Brummer*. Dessa iniciativa resultou o primeiro jornal de cunho alemão no Brasil que desenvolveu um longo e importante trabalho, o *Deutsche Zeitung* (Jornal Alemão), que existiu até 1917. Importantes redatores passaram pelo jornal, entre eles Karl von Koseritz. O jornal caracterizou-se pela sua tendência liberal e anticlerical.

A partir desse momento, intensificou-se a atividade jornalística teuto-brasileira, surgindo outros jornais também fora da capital do Rio Grande do Sul. Em São Leopoldo, município com maior concentração de imigrantes, foi fundado o *Der Bote. Ämtliches Blatt für St. Leopoldo und die Colonien* (O Mensageiro. Folha oficial para São Leopoldo e as Colônias), no ano de 1867, por Julius Curtius. Este jornal também era de tendência anticlerical, mas opunha-se ao *Deutsche Zeitung*, devido a discordâncias quanto à colonização.⁶

É importante salientar, contudo, que não existe uma realidade harmônica nesse novo contexto de agitação político-cultural criada a partir, principalmente, da chegada dos *Brummer*. Por esse grupo ser formado basicamente por liberais e, portanto, contrários ao tradicionalismo religioso, tanto católico como protestante luterano, cria-se um movimento anti-*Brummer* que atuará fortemente no meio editorial. Dessa forma, a igreja católica e a protestante farão frente aos ideais liberais e o ganhador, se assim se pode definir o leitor-imigrante e descendente desse contexto do século XIX, será o cenário político-cultural da imigração alemã no Brasil.

Estamos falando de um período de intensa produção. Nesse período ocorre a produção de uma literatura produzida em solo brasileiro, por imigrantes alemães e descendentes que têm a intenção de relatar e escrever para as pessoas do seu meio. No editorial do suplemento literário *Unterm südlichen Kreuz* (Sob o Cruzeiro do Sul), de 1899, do *Deutsche Post*, lê-se a primeira grande preocupação em relação à publicação de textos de cunho literário produzidos sob outro céu, em outra realidade e, principalmente, ao fato de que essa produção também devesse estar acessível aos que a quisessem ler. Segundo Rotermond, produção já existe, mas não havia como publicá-la até então, como se pode ler no editorial do primeiro número:

Passamos aqui pela encantadora natureza e por fim, nós mesmos ficamos encantados. Tivéssemos nós alguém que abrisse os nossos olhos para as inúmeras belezas e nô-las esclarecesse! Não é correto que se nos guiem sempre sob a Ursa Maior do céu do Norte, quando habitamos sob o Cruzeiro do Sul, e festejemos Natal em neve e gelo, quando mal sabemos conviver com o calor (...) Seria bom e certamente também útil se tivéssemos uma série de retratos sérios e alegres das pessoas e da terra, sob a qual o Cruzeiro do Sul faz a sua trajetória silenciosa. Muitos, isto eu sei, já fizeram tal estudo, mas deixaram-no descansar na pasta, porque, segundo eles, não havia emprego para este tipo de esboço.⁷

E Giralda Seyferth complementa no seu texto “A idéia de cultura teuto-brasileira: literatura, identidade e os significados da etnicidade”:

Em todas essas publicações havia espaço para obras de ficção e, principalmente, poesia, produzidas por autores teuto-brasileiros e, muito eventualmente, para traduções de obras poéticas de autores brasileiros. Poucos autores publicaram seus textos ficcionais na Alemanha, e aqueles que tiveram essa abertura editorial eram mais conhecidos por seus relatos de viagem ou por trabalhos dedicados à história da colonização⁸

Trata-se, portanto, de uma literatura produzida por um grupo distinto, escrita com o fim específico, o que não restringe o objetivo da arte pela arte, e escrita em língua alemã (e também em português, com o passar do tempo).

Segundo Marion Fleischer, que procura definir a literatura aqui em questão, mas acaba por se fixar mais nos objetivos da mesma,

essa literatura propunha-se contribuir para a conservação da língua e das tradições alemãs, e paralelamente desejava, através de seus representantes, assumir a tarefa de veicular em terras brasileiras o patrimônio cultural de que se acreditava preceptora. Em consonância com tal meta, procurou-se despertar no imigrante e em seus descendentes um ‘sentimento nacional’, no qual se fundiam amor à terra e dedicação à nova pátria. Encontram-se aqui as raízes da laceração emocional que se externa em tantos textos da literatura teuto-brasileira.⁹

No Brasil, tomando essa produção literária como uma forma de expressão cultural elaborada autonomamente por um grupo de imigrantes, parece ter sido a única, principalmente se for observada a quantidade produzida. Mas também a qualidade dessa literatura não fica aquém da literatura publicada em periódicos no período na Europa e no Brasil. Do maior grupo de imigrantes europeus que entra no Brasil, dos italianos, não se tem muitos registros de uma produção literária em língua italiana que tenha sido publicada ao longo de anos por imigrantes e descendentes. Já de estudos da imigração japonesa tem-se dados sobre a produção literária no Brasil, como se pode ver na página da Fundação Japão: “Sobre literatura japonesa preparamos uma lista de livros traduzidos para o português e depois tratamos sobre a ‘literatura nipo-brasileira’, ou seja, a produção literária em japonês publicada pelos grupos de imigrantes japoneses residentes no Brasil.”¹⁰ Isso para citarmos somente dois grupos representativos – o italiano e o japonês -, sem termos falado da imigração de árabes, de espanhóis e de imigrantes do leste europeu.

Poderíamos refletir sobre a pluralidade da produção literária das diversas representações imigrantes no Brasil, o que certamente traria muitos dados novos que viriam a enriquecer o panorama literário de nosso país. Isso, contudo, significaria uma dedicação muito maior e uma busca muito mais pormenorizada das variedades culturais de cada grupo. Cremos que este é um importante trabalho que ainda está por ser realizado.

Ater-no-emos a seguir especificamente na produção de imigrantes de língua alemã e seus descendentes, o que já resulta em um amplo leque de representações. Afinal,

estamos falando de uma literatura muitas vezes ligada por um hífen: literatura teuto-brasileira, termo usado, entre muitos outros, por Seyferth, que por sua vez cita Emílio Willems para complementar a aplicação do termo:

Emílio Willems recorreu à noção de "cultura híbrida" para afirmar a especificidade cultural teuto-brasileira, numa tentativa de superar certos limites dos conceitos de assimilação e aculturação então vigentes nas análises de processos migratórios. O hibridismo cultural contém o pressuposto da duplicidade resultante do contato dos imigrantes e seus descendentes com o meio ambiente, a sociedade e a cultura brasileiras, expressado pelo uso analítico da categoria teuto-brasileiro (*Deutschbrasilianer ou Deutschbrasilianisch*).¹¹

Como já tocamos no assunto acima, o hífen pode agregar, mas também pode ser o marcador de uma marginalização, uma exclusão dos dois grupos unidos pelo hífen. Nesse caso, também é importante citar os estudos do romanista alemão Ottmar Ette que analisa a produção literária que não consegue ser definida espacialmente e esta muitas vezes também é classificada com o já citado hífen. Segundo o autor, a literatura e a ciência repousam sobre um imenso número de deslocamentos e que, por isso, mais raramente são percebidas e refletidas.¹²

No caso do imigrante alemão no Brasil, basicamente um homem rural, apresenta-se aí um caso de "homem marginal"¹³ que inicialmente vive praticamente "recluso" na sua língua em regiões para ele previstas, regiões de vales que deveriam ser ocupadas por ele para que nessas áreas de produção em lavouras de pequeno porte também ocorresse o desenvolvimento e a progressiva expulsão dos índios. Da mesma forma, Fleischer afirma que os grupos de imigrantes que se fixaram no Brasil "caracterizaram-se pelo isolamento cultural, e suas causas foram atribuídas ora ao problema da diferença de idiomas e costumes, ora às grandes distâncias que separavam as colônias entre si e dos centros urbanos"¹⁴ Da mesma forma como o imigrante é considerado um homem marginal, que vive entre dois mundos, a literatura "tem sido considerada de baixa qualidade formal e destinada a um público apenas alfabetizado, não erudito, e demonstrativa da 'ambivalência', 'dualidade' e particularismo dos descendentes de imigrantes.

Contudo, apesar de ser um homem recluso no seu contexto, temos aí um homem que transita entre dois mundos e duas línguas, e que se encontra em um processo de construção identitária híbrida, a junção da de duas realidades, o que se pode identificar em alguns poemas, dos quais citamos aqui apenas alguns títulos, já bastante representativos: de Carlos H. Hunsche: *Heimat Brasilien* (Pátria Brasil); de Rudolf Hirschfeld: *São Paulo*; de Dora Hamann: *Brasília*; de Kalr Fouquet: *Der Einwanderer* (O imigrante).¹⁵

Os escritores citados anteriormente e que integraram o grupo de produtores da literatura chamada teuto-brasileira podem ser classificados como de *status* mais elevado, por pertencerem às famílias que ascenderam socialmente e por interagirem (ainda que, em alguns casos, temporariamente) nos salões particulares e das associações. Seus escritos são versões simbólicas da estruturação da "comunidade étnica" num formato teuto-brasileiro, o conteúdo cultural da etnicidade figurando como marcador identitário da fronteira com a sociedade nacional. Esses símbolos, no entanto, necessitam de constantes reinterpretações e recriações pelo fato de se processar a assimilação e a adaptação desse elemento que está ingressando no novo

meio. Nesse caso, há uma junção do passado, do presente e do futuro para permitir que se efetue uma continuidade transcendente da nação. Stuart Hall vê a nação como “uma comunidade simbólica e é isto que explica seu ‘poder de gerar um senso de identidade e fidelidade.’”¹⁶ Nesse sentido, a literatura não deve ser pensada apenas pela lógica da ambivalência (o indivíduo entre duas culturas), como ocorre frequentemente.

Nesse sentido, elencamos mais uma questão pertinente a essa literatura: onde se localiza essa literatura, produzida por imigrantes alemães no Brasil em língua alemã? Em outras palavras, na Alemanha são raros os estudiosos da literatura que defendem a inclusão de uma literatura ficcional publicada fora da Alemanha, mesmo que em língua alemã, mas que tematize o contexto circunstancial em que estão inseridos os produtores da mesma. A referência que talvez possa ser denominada de mais importante e que defende a inclusão da literatura produzida fora da Alemanha é a obra *Deutsche Minderheitenliteraturen* (Literatura de Minorias Alemãs), de Alexander Ritter. O autor usa o conceito *auslandsdeutsche Literatur außerhalb der Grenzen Europas* (literatura estrangeira fora das fronteiras da Europa), o que notadamente poderia ser um ponto favorável à inclusão da literatura teuto-brasileira na literatura alemã. A germanista argentina Claudia Garnica de Bertona¹⁷ analisa a literatura teuto-argentina (conceito que não é usado na literatura por assim dizer “irmã” do nosso vizinho) com base na obra de Ritter. Contudo, a obra de Ritter não é ponto comum na história da literatura alemã e acreditamos que a literatura dos imigrantes alemães e seus descendentes aqui produzida e publicada não chega a ser observada no contexto literário alemão e geralmente nem se tem conhecimento da mesma. Por outro lado a literatura brasileira não a reconhece como literatura brasileira por se tratar de uma produção em língua alemã, apesar de a temática geralmente girar em torno do contexto brasileiro em que estão inseridos os imigrantes. É interessante observar que, como já afirmamos acima, os escritores são oriundos de famílias mais favorecidas, tendo tido acesso a escola e muitas vezes até a estudo superior. Ainda assim as personagens principais e o *locus* dessa produção giram em torno da natureza e do colono inserido nessa natureza, sendo que praticamente não há descrições de contextos que poderiam ser chamados de urbanos, como por exemplo, Blumenau ou São Leopoldo.

A literatura, portanto, não é amplamente assumida pela literatura alemã e na brasileira isso não entra em questão. Perguntamo-nos então se isso de fato é possível, pois em questão está a representação literária de um grupo híbrido, de um grupo que, usando o conceito de Stuart Hall, está na diáspora,¹⁸ como ele cita o exemplo dos jamaicanos na Inglaterra – o que absolutamente não é comparável ao caso dos alemães no Brasil – e que busca se estabelecer no novo contexto. A pessoa no novo contexto está diretamente em contato com tudo que o seu meio lhe oferece. Na verdade, ela que é o novo elemento em um dado contexto estabelecido, o que por sua vez também não existe, pois a transitoriedade é comum na vida.

A pergunta que podemos nos fazer a partir dessas reflexões é se de fato é preciso definir essa literatura e como isso poderia ser realizado com menos prejuízo. Já existem definições, mas que nem sempre satisfazem às necessidades, visto que a literatura permanece marginal e ignorada. Por outro lado, não se quer e não necessidade de deslocar essa literatura a um centro das atenções. Voltando ao questionamento colocado acima, a meu ver estamos lidando com uma literatura híbrida que, apesar de ser escrita em língua alemã, como costuma ser classificada, já apresenta diversos elementos da língua local, de português, como podemos ver a

seguir: “*Wie einer durch einen Cipo festgehalten wurde*” (A história do homem que foi pego pelo cipó), de Wilhelm Rotermund, publicado em 1882, no *Kalender für die Deutschen in Brasilien*. Assim como neste caso, há diversos exemplos de inserção de elementos do novo meio em que se encontra o escritor. Isso ocorre tanto na lírica como na prosa, mas percebe-se mais na prosa, pois a necessidade de vocabulário relacionado ao meio é maior, além disso, através de diálogos as personagens se expressam da maneira como o fazem os imigrantes, representados e também leitores dessa literatura. É também por isso que Rotermund – imigrante falante de língua alemã padrão, com doutorado em filosofia e atuar como pastor protestante no Brasil, ou seja, faz usa da língua materna nas suas atividades profissionais – abdica da literatura em alemão padrão e aproxima-se da língua híbrida que de fato se pratica no contexto imigratório. Desta forma, a literatura produzida neste contexto e escrita para os imigrantes realmente fica incompreensível, ou pelo menos de difícil compreensão, para um possível leitor alemão. Da mesma forma, para um leitor brasileiro não falante de alemão a literatura em questão fica igualmente de difícil compreensão. O fato de existirem termos e expressões em português ou então nomes de pessoas incomuns ao contexto alemão não impede que o texto possa ser lido por um alemão. A sua compreensão será maior que a de um leitor brasileiro.

Conclusões

A questão principal que continua sendo que se torna difícil definir a literatura desse grupo imigrante. Apoiando-nos em outras obras de Ottmar Ette, *Zwischenweltenschriften. Literaturen ohne festen Wohnsitz* (Escreverentremundos. Literaturas sem local definido) e *Überlebenwissen. Die Aufgabe der Philologie* (Sabersobreviver. A função da filologia), concluímos que essa literatura não precisa necessariamente ser definida, mas ela necessita ser trabalhada, pois, segundo Ette, a função da literatura – assim como da filologia – é tornar audível o que há muito se acreditava perdido¹⁹ e arrisco dizer mais, tomando aqui especificamente a literatura dos imigrantes alemães, tornar audível e re-conhecida essa literatura que está presa dentro de arquivos. Trata-se de uma literatura que pode ser classificada como literatura marginal, ou então de uma literatura que nem é classificada, o que é pior, pois significa que não existe. Mas existem estudos, como alguns citados acima e ainda há outros, contudo pensou-se aqui refletir esse conjunto que compõe a literatura de expressão alemã no Brasil ou então a literatura teuto-brasileira ou ainda a literatura dos imigrantes alemães no Brasil para tentar definir um local, onde ela pudesse ser pensada. Chega-se, contudo, a uma conclusão, não definitiva: a de que se tome essa literatura como uma unidade não formada por elementos de duas ou até mais culturas, mas como uma unidade que se hibridiza e cria uma identidade única que não traz em si as definições de alemã e brasileira.

Cabe salientar ainda um elemento importante nesse contexto: a língua. Os autores escrevem e publicam os seus textos em língua alemã e com o passar do tempo inserem palavras da língua local. Como se trata de uma literatura produzida por imigrantes e é publicada para um determinado grupo de leitores, tematizando a realidade do contexto imigratório no qual eles se encontram. Se essa literatura fosse redigida na língua local, ela passaria a ser literatura brasileira? A língua desempenha, portanto, um fator de grande importância neste contexto e poderia até mudar uma definição.

Notas

¹ AQUINO, Ivânia C. A representação do imigrante alemão no romance sul-riograndense: A divina pastora, Frida Meyer, Um rio imita o Reno, O tempo e o vento e A ferro e fogo. 2007. Tese (doutorado em literatura) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007, p. 73.

² MARX, M. 1989, p. 43. Trata-se de artigos publicados pelo autor no referido jornal, traduzidos por J. Chasin, M. Dolores Prades e Márcia V. M. de Aguiar e publicados pela Editora Ensaio.

³ KREUTZ, L. *Material didático e currículo na escola teuto-brasileira*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1994, p. 22.

⁴ Ver NEUMANN, Gerson R. *A Muttersprache (língua materna) na obra de Wilhelm Rotermund e Balduino Rambo e a construção de uma identidade cultural híbrida no Brasil*. Dissertação de Mestrado. UFRJ, 2000, p. 48s.

⁵ FAUSEL, Erich. Literatura Rio-Grandense em língua alemã. In: Enciclopédia Rio-Grandense. Vol II - O Rio Grande Antigo. Canoas: Ed. Regional, 1956, p. 222-239, p. 225.

⁶ FAUSEL, E. 1956. Este afirma que o jornal circulou até 1877.

⁷ Publicado no Editorial do suplemento “Unterm südlichen Kreuz” do dia 4 de janeiro de 1899.

“Wir gehen hier durch die zauberhafte Natur zuletzt selber verzaubert hindurch. Hätten wir doch nur jemanden, der unsere Augen öffnete für die vielen Schönheiten und sie uns erklärte! Es ist doch nicht recht, dass man uns immer dem Grossen Bären des nordischen Himmels führt, wo wir unter dem südlichen Kreuz wohnen (...). Schön wär’s schon und auch gewiß nützlich, wenn man in einer Reihe ernster und heiterer Bilder das Land, über welchem das Kreuz des Südens seine stillen Kreize zieht, und auch die Menschen darin abkonterfeien würde. Mancher, das weiß ich, hat schon solche Zeichenstudien gemacht, aber sie in der Mappe ruhen lassen, weil er für derartige Skizzen keine Verwendung hatte.” As traduções dos originais alemães são de nossa autoria.

⁸ SEYFERTH, Giralda. “A idéia de cultura teuto-brasileira: literatura, identidade e os significados da etnicidade.” In: Horizontes Antropológicos. vol.10 no.22 Porto Alegre July/Dec. 2004.

⁹ FLEISCHER, Marion. *Elos e Anelos da Literatura em Língua Alemã no Brasil*. São Paulo: Ed USP, 1981, p. 26s.

¹⁰ http://www.fjosp.org.br/guia/cap09_f.htm. de 04 de outubro de 2010.

¹¹ SEYFERTH, Giralda, 2004. Grifos nossos.

¹²ETTE, Ottmar. *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Göttingen: Verbrück Wissenschaft, 2001, p. 21.

¹³ SEYFERTH, Giralda. 2004.

¹⁴SEYFERTH, Giralda. 2004. Ver também KUDER, Manfred. Die deutschbrasilianische Literatur and das Bodenständigkeitsgefühl der deutschen Volksgruppe in Brasilien. Ibero Amerikanisches Archiv, v. 10, n. 4, p. 394-494,

1936/37; HUBER, Valburga. Saudade e esperança. Blumenau: Ed. FURB, 1993; HUBER, Valburga. Natureza na literatura teuto-brasileira: paraíso natural x paraíso construído. Blumenau em Cadernos, v. 43, n. 11/12, p. 34-43, 2002; HUBER, Valburga. "O sentimento patriótico na literatura teuto-brasileira". In: Blumenau em Cadernos, v. 44, n. 1/2, p. 52-60, 2003.

¹⁵ Esses poemas são extraídos do livro de Marion Fleischer.

¹⁶ HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik; Trad. Adelaine La Guardia Resende, Belo Horizonte: UFMG, 2009. p. 54. Em relação ao caso específico das comunidades alemãs no Brasil, ver NEUMANN, 2000.

¹⁷ GARNICA DE BERTONA, Cláudia. Auslandsdeutsche Literatur in Argentinien. In: VALENTIN, Jean-Marie. *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses "Germanistik im Konflikt der Kulturen"*. Band 6, Frankfurt aM: Peter Lang Verlag. 2005, 95-104.

¹⁸ HALL, Stuart, 2009.

¹⁹ ETTE, Ottmar, 2005, p. 59.

Aguardar, e, ou, caminhar

Giórgio Zimann Gislon

The essay comparatively discusses the characters of Samuel Beckett and João Gilberto Noll within the theme errancy. Beckett's characters on the novels "Molloy" and "Malone Dies" and on the plays "Waiting for Godot" and "Endgame" are taken into consideration, whereas Noll's character is regarded more generally, as if he were the same lonely marginal errant in several books. In order to qualify the debate about errancy, three figures are brought up: the *flâneur*, the situationist with his *dérive* and the post-modern nomad, respectively theorized by Charles Baudelaire, Guy Debord and Michel Maffesoli. These figures that dislocate make one notice, though, that João Gilberto Noll's errant characters are not as closely related to them as are Samuel Beckett's stationary characters.

Key words: errancy, Noll, Beckett, nomad, *flâneur*, *dérive*.

1 Introdução

Os escritos de João Gilberto Noll e de Samuel Beckett têm algo em comum. A crítica concorda neste ponto, mesmo que em entrevista Noll, que vê na sua própria literatura uma demanda de sensualidade e insinuações de situações realistas, tenha dito que considera a literatura de Beckett diferente da sua por ser excessivamente abstrata.

Aqui se busca comparar os personagens de Noll e de Beckett, não para verificar o quanto são abstratos ou sensuais, nem para julgar o mérito de cada um deles, mas, para, através das relações entre os textos dos dois autores, com o contexto histórico e literário que lhes permeia e com idéias de pensadores de diferentes áreas, entender um pouco mais desse jogo insensato da escritura.

Uma vez que o século XX fez ruir, definitivamente, os argumentos daqueles que acreditavam que a literatura, e a arte em geral, se assentavam sobre pressupostos naturais – o vaso de Duchamp e o poema aleatório dadaísta são exemplos vigorosos disso – o estudo da arte tornou-se culturalista e, portanto, comparado. Mesmo que a denominação literatura comparada já existisse, não tinha a mesma radicalidade e abertura que ganhou depois das vanguardas do começo do século XX e dos estudos desenvolvidos, por exemplo, por Roland Barthes. O (pós)-estruturalista francês diz que a obra não se sustenta em si mesma, não tem valor intrínseco, ela é sempre texto, está sempre em relação. Uma vez aceitos estes pressupostos cabe perguntar sobre as condições de produção e inter-relações que a permeiam, ou, como mostrou Borges em “Kafka e seus precursores”, que podem vir a lhe permear. Desse modo, por mais que o comparatismo esteja em crise, atravessado pelas faltas de definição e de circunscrição de seus limites – questões que talvez o sejam mesmo constitutivas da disciplina de literatura comparada – não há alternativa para o estudo de artefatos culturais senão comparar: um texto com outro, e estes com o mundo que os rodeia.

No caso dos textos de Beckett, o que significam esses personagens dilacerados,

E-mail: giorgiogislon@gmail.com

que mesmo sendo errantes como são Molloy e Mohan, ou estacionários como Vladimir e Estragon, Ham e Clov, Malone e Mahood, parecem não sair do lugar? Os personagens de Noll, por outro lado, parecem nunca estar em seu lugar. Deslocam-se, não criam morada. Estão sempre a deriva devido a terem uma vida sem sentido, ou não, estão na busca dele? São marginais, tem relações escusas com o poder. Inominados, nunca nos são revelados seus nomes, se é que eles os têm, seriam inomináveis? Erram solitariamente vez por outra encontram parte de sua família, mas não narram suas histórias, não dispõem de tradição, tampouco estão preocupados com o futuro.

A marginalidade, a ausência de nomes próprios e a solidão encontram-se conjugadas na errância. Pois, àqueles que estão territorializados é mais difícil permanecer nesta condição inapreensível. Os marginais territorializados são integrados ao sistema mesmo que não queiram, pois não conseguem fugir da lógica centro-margem. Eles não conseguem se colocar como um fora um *dehors* de que fala Foucault, porque o próprio olhar do centro os integra, os captura. Permanecer sem nome tendo morada fixa também parece ser uma impossibilidade, os outros denominarão aquele que ali está, talvez não descubram a sua identidade jurídica, mas, certamente lhe darão um nome. Permanecer só parece ser mais fácil de conseguir do que manter-se marginal e sem nome, a solidão parece acompanhar tanto aqueles que moram distantes quanto aqueles que estão imersos na multidão. De toda maneira, o fato de que os personagens de Noll vagam não permite que as relações que eles constroem, sejam afetivas ou sociais, permaneçam. Dada a velocidade das passagens, das mudanças, ela somente pode existir como vestígio, ou seja, como lembrança. Mas, a vontade de lembrar, a melancolia, não parece ser um sentimento recorrente nesses personagens, eles não olham para trás, nem para frente, continuam apenas a caminhar presos no presente.

A partir do momento que se aceita que a principal característica dos personagens de João Gilberto Noll é a errância torna-se sobressalente a pergunta: que tipo de errância é essa? São vários textos literários e teóricos que pensam a passagem. As opções para armar uma série de diferenças é imensa e dentro da abordagem que se pretende aqui serão discutidos o *flâneur* baudelariano, a teoria da deriva feitas pelos situacionistas e o nômade pós-moderno para Maffesoli. Além daqueles personagens que não erram, escritos por Samuel Beckett.

2 O *flâneur*

Charles Baudelaire no ensaio *Sobre a modernidade – o pintor da vida moderna* faz o elogio do *flâneur*. Este é, para o escritor francês, um observador solitário que gosta da multidão, que sabe se deslocar perdendo-se sem se perder pela cidade grande e que desfruta do espetáculo que nela se apresenta cotidianamente renovado. Esse personagem que admira a multidão, para além de se regozijar com ela e em meio a ela, tem mesmo necessidade dela, pois ele, diferentemente do dândi, não quer ser notado. O *flâneur* “é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito”¹.

O *flâneur* é comparada por Baudelaire aos animais de maneira a mostrar que a multidão é, além de objeto de observação e de gozo, também o habitat do *flâneur*, sem ela, ele não teria lugar. Com ela, ele está embriagado, embriagado pela mudança, cada vez mais rápida, embriagado, também, pelo crescimento da cidade, que leva ao crescimento da multidão, que vertiginosamente cria mais espaços para o

flâneur. Ele, no entanto, não fica parado no meio da multidão, ele caminha, caminha, lentamente, sem pressa, e presta atenção naquilo que vê.

Como disse Walter Benjamin, citado por Renato Cordeiro Gomes: “O *flâneur* é ótico”², tal é evidenciado ao se reparar nos verbos que Baudelaire conjuga para o *flâneur*, são eles: “Admira... Contempla... inspecionou, analisou”³ e no “olhar” que coloca como sujeito das ações dele: “seu olhar de águia já adivinhou... e eis que o olhar de G. já viu”⁴ O *flâneur* sempre precisa do sentido da visão, por isso segundo Baudelaire:

Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio, dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia⁵

Para poder ver o outro o *flâneur* mantém certa distância daquilo que é visto. Essa distância permite que ele mantenha seu foco, pois a proximidade pode fazer aflorar os outros sentidos, pode embaralhar um pouco as identidades, e o *flâneur* mantém uma diferença rígida entre o seu eu e o não-eu. Isso não quer dizer que esse não-eu seja tratado com menosprezo, porém, o *flâneur* não o antropofagiza, não se funde com ele, não faz hibridismo. O *flâneur*, à distância, repara e guarda na sua memória, depois continua sua caminhada.

3 A deriva

Os situacionistas na esteira dos surrealistas inventaram uma maneira de se relacionar com a cidade. A deriva é definida na primeira edição da revista Internacional Situacionista como “Modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica de passagem rápida por ambiências variadas.”⁶ Percebe-se pela definição a objetividade do pensamento situacionista, pois a categorização exclui a perspectiva de uma deriva pelo campo, assim como exige que o procedimento seja ritmado.

Para os situacionistas: “O conceito de deriva está indissolúvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo”⁷. Dentro dessa concepção de jogo há espaço para o lúdico, mas ele vem acompanhado, intimamente através do uso de um hífen, de algo constructivo. Esse comportamento é “absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e de passeio.”⁸. De modo que a regra é parte importante do jogo, ela é enfatizada, e mesmo que queriam se afastar da idéia de viagem e passeio, a sua concepção de deriva compartilha com eles o estabelecimento de um itinerário, pois eles não confiam no acaso. Cita-se Debord:

O acaso ainda tem importante papel na deriva porque a observação psicogeográfica não está de todo consolidada. Mas a ação do acaso é naturalmente conservadora e tende, num novo contexto, a reduzir tudo à alternância de um número limitado de variantes e ao hábito.⁹

A deriva é altamente politizada, visa a chegar a determinados objetivos. Um deles é a mudança constante, a criação de novas situações. A deriva é uma maneira ativa e racional de estar em contato com o ambiente e alterá-lo.

4 O nômade pós-moderno

No livro “Sobre o nomadismo” o sociólogo Michel Maffesoli expõe outra visão sobre a errância. O nomadismo para ele não é historicamente determinado, ainda que ele utilize constantemente a oposição entre modernidade e pós-modernidade de uma maneira que coloca a modernidade como encerrada e que coloca uma volta ao nomadismo como realização pós-moderna em curso. O nomadismo também não seria uma forma atemporal de desafiar os poderes estabelecidos, mas uma retomada. Maffesoli vê um processo dinâmico em que o nomadismo, ao invés de ser oposto ao estabelecimento, é através do movimento constante de integração-desintegração funcional a ele. Para o sociólogo francês “quebrar o enclausuramento e o compromisso de residência próprios da modernidade são como momentos de uma nova busca do Graal”¹⁰, a vida contemporânea é marcado por esse desejo que representa “outra vez simultaneamente a dinâmica do exílio e a da reintegração”.¹¹

No diagnóstico que faz da vida pós-moderna, ele vê o final do século XX e começo do XXI como um tempo de paradoxo “nos quais o que está em estado nascente tem muita dificuldade para se afirmar diante dos valores estabelecidos”¹². Maffesoli acredita que o mundo vive atualmente um momento de recomeço da circulação que tem seus vetores nos “hippies, vagabundos, poetas, jovens sem ponto de referência, ou mesmo turistas surpreendidos nos circuitos de férias programadas. O certo é que a “circulação” recomeça”¹³. Ele não faz um juízo sobre a forma que as pessoas circulam, e muitas vezes parece não opor uma mera circulação à errância, utiliza como exemplo de errância até a distância que as pessoas percorrem para ir ao trabalho. Para Maffesoli a errância tem uma função:

Eis a “função” da errância; tornar-se atenta a uma perfeição que virá, utilizar um pensamento “progressivo”, e não simplesmente progressista, apostar em um pensamento alquimista que faça dela própria, errância, do erro, do mal, do outro, da pluralidade etc., elementos construtivos de cada indivíduo como do todo social.¹⁴

O sociólogo francês, diferentemente de Baudelaire e Debord, integra errância e estabelecimento.

5 Os personagens estacionários de Samuel Beckett.

Antes de comparar os personagens de Noll com esses outros errantes, os personagens de Beckett devem ser analisados através da articulação das peças “Esperando Godot” e “Fim da partida” com os romances “Molloy” e “Malone morre”.

Muitos são os personagens estacionários de Samuel Beckett. Vladimir e Estragon de “Esperando Godot” passam uma peça inteira na eminência de um movimento que eles podem realizar por eles mesmo, mas que nunca acontece – eles nunca vão embora, ainda que por várias vezes o movimento de saída seja invocado. Quando um

dos dois personagens fala “vamos”, porém, é sempre respondido com o jogo de palavras “não podemos” “porque?” “esperamos ao Godot”.

Hamm e Clov de “Fim de Partida” se movimentam o mínimo possível no aguardo de um acontecimento que está eminente, mas nunca se completa. Enquanto para Vladimir e Estragon a saída seria continuar o caminho neste mundo, caminho que nunca é trilhado devido à maneira como os dois só concebem uma escolha depois da chegada de Godot, a possibilidade para a maior parte do elenco de “Fim de partida” parece ser somente a morte. Nell, pai de Hamm que mora num latão de lixo junto com a mãe Nagg, chega a morrer ao menos aparentemente. Pois, como acontece muitas vezes nos textos beckettianos, não se tem muita certeza do que aconteceu. Além disso, à suposta morte não é dada relevância por ninguém além de Nagg.

De todo modo, Clov é o único que parece ter alguma possibilidade no mundo cinza posterior a alguma catástrofe que é o habitat dos personagens de “Fim de Partida. Ele ameaça ir embora, ameaça por diversas vezes e é sempre tratado com aspereza por Hamm que lhe xinga e manda-o ir de uma vez por todas, mas Clov nunca vai. A última cena da partida que não acontece é uma simulação de partida por parte de Clov, mas que não se tem certeza se realmente acontece.

Molloy e Mohan, do romance homônimo ao primeiro, parecem ser os personagens de Beckett que mais se movimentam. No entanto, o efetivo movimento que eles fazem no início de suas narrativas termina por colocá-los em posições estacionárias. Afundado na cama que acredita ter sido de sua mãe Molloy conta suas peripécias que de incríveis não têm quase nada, ele fez um longo trajeto para chegar até ali, de bicicleta e sem uma perna, no caminho matou uma pessoa sem motivo aparente e teve um encontro fortuito com um policial, apesar de todas essas vivências, nenhum significado parece ser extraído delas. São somente significantes vazios na história um pouco enfadonha contada por Molloy.

Mohan, o protagonista da segunda parte da narrativa, tem uma história, a princípio, mais interessante do que a de Molloy: vive numa casa de sua propriedade, tem uma criada que lhe prepara a janta, é pai de um garoto que envia a igreja. Ele tem um emprego que não é claramente explicado, sua tarefa é aquela de um detetive que não as informações necessárias para procurar um suspeito. Esse suspeito chama-se Molloy, Mohan deve deixar sua vida e partir em busca dele. Não é explicado muito bem o porquê dessa perseguição a Molloy, Mohan sabe quem é seu chefe: Youdi, e recebe as ordens do mensageiro Gaber, mas não tem conhecimento de nada além disso. Qual o tipo de organização de que ele faz parte, a quem interessa, ou quem paga pela perseguição de Molloy são informações ausentes. Ele inicia sua perseguição de bicicleta junto com seu filho, mas progressivamente se decompõe, perde o filho, perde a bicicleta, torna-se um aleijado, até ficar deitado no chão no meio da mata alagada, na lama por longo tempo.

Volta para casa e, tal qual Molloy, escreve um livro de memórias mesmo que sua narrativa de vida pareça não conter nada de interessante. Malone é mais um estacionário beckettiano, mais um daqueles que está prestes a morrer, a única mudança que acontece na sua lenta agonia é de um quarto fechado para um lar de idosos, nos dois casos está preso a uma cama.

6 Conclusão

A espera pela morte (ou pelo inesperado) num contexto de falência do sentido contraposta ao vagar para fugir de ou ir ao encontro do sentido são duas maneiras de

lidar com um vazio essencial. Os personagens de Noll se parecem mais com os de Beckett do que com os outros errantes. Não são flâneurs, não tentam apreender o que resta da experiência que se esvai, não derivam no sentido situacionista, não tem uma concepção politizada da sua atividade, nem são os nômades pós-modernos prontos a re-integrar o sistema descritos por Maffesoli. Os personagens errantes de João Gilberto Noll são mais parecidos com os personagens estacionários de Samuel Beckett do que com os outros errantes descritos por Baudelaire, propostos por Debord e observados por Maffesoli.

Os personagens de Noll assim como os de Beckett estão aterrrozizados por uma descoberta essencial. Para esses que já descobriram o segredo do sem sentido, não faz diferença, aguardar, e, ou, caminhar.

Notas

¹ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004. p. 21.

² GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 122.

³ BAUDELAIRE, Charles. op. cit., p. 22.

⁴ Idem.

⁵ Ibidem, p. 21.

⁶ DEBORD, Guy. Teoria da Deriva. In: JACQUES, Paola Berenstein (org). *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 65.

⁷ Ibidem, p.87.

⁸ Idem.

⁹ Idem.

¹⁰ MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 16

¹¹ Idem.

¹² Ibidem, p. 27.

¹³ Idem.

¹⁴ Ibidem, p. 83.

Simão Bacamarte e Policarpo Quaresma: Ciência, Nacionalismo e Hegemonia Europeia

Gisélle Razera

The present work descends from a comparative analysis between a short story from Machado de Assis, *O Alienista* (The Alienist), and a novel from Lima Barreto, *O triste fim de Policarpo Quaresma* (The sad end of Policarpo Quaresma). The main goal was to study the leading characters' profiles in the aforementioned literary works, as their peculiarities and actions were addressed. We also focused on the way *Simão* and *Policarpo* represented the nineteenth century, especially on how Science and Nationalism were treated in that context. We took into account that during the nineteenth century the western civilization was under a scientific revolution, driven by Charles Darwin's theories (Evolutionism); at the same time, new nations were rising after gaining freedom from European colonization. Our stepping stone was the emancipator movement that brought the notion of nationalism, as these new nations became active players in the global political landscape. The study compares two very ambitious characters, both men who are erudite and have fixed ideas (whims).

Keywords: Homogenization, multilingualism and cultural tradition

1 Introdução

Este trabalho é fruto da comparação entre dois personagens marcantes da Literatura Brasileira: Simão Bacamarte e Policarpo Quaresma, figuras do pré-realismo e pré-modernismo, respectivamente. O foco da análise está no perfil e ações dos protagonistas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas de Machado de Assis* e *O Triste Fim de Policarpo Quaresma, de Lima Barreto*. A ênfase é dada à maneira como a Ciência e o Nacionalismo eram tratados nos contextos da ficção.

2 O cientista e o derrotado

Ao analisar o conto machadiano, *O Alienista*, após a leitura do romance barretiano, *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*, surgiu a comparação entre os protagonistas dessas narrativas. De uma forma sintética, temos no enredo do *Alienista* um médico formado na Europa que tenta desvendar os mistérios da loucura, estabelecendo na cidade de Itaguai um 'centro de estudos', a Casa Verde. Naquele lugar o médico realizava suas pesquisas, nas quais a população era o objeto. A trama do *Triste Fim de Policarpo Quaresma* é protagonizada por um funcionário público metódico, ligado ao exército brasileiro e marcado por um nacionalismo utópico, que sonhava em dar ao Brasil o caráter de uma potência

Porto Alegre, Brasil. Tel: 51 8162-4829; E-mail: gisellerazera@hotmail.com

econômica mundial.

A comparação parece não apontar semelhanças entre os protagonistas, mas, se observados sob o ponto de vista do idealismo, é possível afirmar os dois personagens tinham tal característica como traço marcante em sua personalidade: Simão Bacamarte idealizava descortinar os mistérios da demência em Itaguaí, o que faria usando o povo da cidade como cobaia. Desta forma, classificaria as patologias mentais e os resultados alcançados com a pesquisa seriam mundialmente úteis, conforme suas palavras:

O principal nesta minha obra na Casa Verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhes os casos, descobrir enfim a causa do fenômeno e o remédio universal. Este é o mistério do meu coração. Creio que com isto presto um bom serviço à humanidade¹.

As ambições de Quaresma não eram menos grandiosas: pretendia tornar o Brasil livre das influências culturais do exterior. Era um homem ufanista, burocrático e conservador. O seu patriotismo era tamanho que promovia o projeto de construir um Brasil utopicamente puro e auto-sustentável, aproveitando-se das riquezas naturais deste território, de acordo com o narrador:

Para bem se compreender o motivo disso, é preciso não esquecer que o major, depois de trinta anos de meditação patriótica, de estudos e reflexões, chegava agora ao período de frutificação. A convicção que sempre tivera de ser o Brasil o primeiro país do mundo e o seu grande amor à Pátria eram agora ativos e impeliram-no a grandes comedimentos. Ele sentia dentro de si impulsos imperiosos de agir, obrar de concretizar suas idéias. Eram pequenos melhoramentos, simples toques, porque, em si mesma (era a sua opinião), a grande Pátria Cruzeiro só precisava de tempo para ser superior à Inglaterra².

A partir deste paralelo é possível perceber aquela que talvez seja a maior semelhança dos personagens: *a megalomania*. Tal característica levava ambos a acreditar que eram capazes de mudar a história: o personagem de Machado almejava desvendar para o mundo os segredos da loucura e o de Barreto pretendia colocar o Brasil no centro econômico da Terra. A megalomania mantinha nos dois personagens a idéia fixa de realizar seus propósitos, a ponto de os personagens irem rompendo com a realidade.

Para o médico Simão Bacamarte a cidadezinha de Itaguaí era o centro do universo. O seu poder de alienar a quem ele mesmo julgava insano na Casa Verde era tão significativo que, mesmo desaprovado por parte da população, não tinha a sua conduta questionada pelas esferas do poder. O mesmo poder que, ignorante em relação às novas teorias, não desejava criar embate com a ciência do século XIX, mesmo que isso lhe custasse o sacrifício dos seus pares. O desfecho da revolução dos Canjicas ilustra bem este argumento:

Mas a prova mais evidente da influência de Simão Bacamarte foi a docilidade com que a Câmara lhe entregou o próprio presidente. Este digno magistrado tinha declarado em plena sessão que não se

contentava, para lavá-lo da afronta dos Canjicas, com menos de trinta almudes de sangue; palavra que chegou aos ouvidos do alienista por boca do secretário da Câmara, entusiasmado de tamanha energia. Simão Bacamarte começou por meter o secretário na Casa Verde, e foi dali à Câmara, à qual declarou que o presidente estava padecendo da “demência dos touros”, um gênero que ele pretendia estudar, com grande vantagem para os povos. A Câmara a princípio hesitou, mas acabou cedendo³.

No que se refere a poder político, as diferenças entre os dois personagens são bastante evidentes: o Patriotismo de Policarpo não lhe protegia, pelo contrário: o transformava em objeto de escárnio. O problema daquele homem não era de acesso ao poder político e sim a sua proposta para o futuro do Brasil, a qual ia de encontro ao Positivismo e ao posicionamento político vigente. O major queria estabelecer no Brasil uma tábula rasa, apagando deste território as heranças culturais européias, desde o idioma. Redigiu um projeto repleto de argumentos em que sugeria a mudança da língua dos brasileiros para o tupi-guarani. O texto foi enviado à câmara, na forma da seguinte petição:

Policarpo Quaresma, cidadão brasileiro, funcionário público, certo de que a língua portuguesa é emprestada ao Brasil; certo também que, por este fato, o falar e escrever em geral, sobretudo no campo das letras, se vêem na humilhante contingência de sofrer continuamente censuras ásperas dos proprietários da língua; [...] usando do direito que lhe confere a Constituição, vem pedir ao Congresso Nacional que decrete o tupi-guarani como língua oficial e nacional do povo brasileiro.

O suplicante, deixando de parte os argumentos históricos que militam em favor de sua idéia, pede vênia para lembrar que a língua é a mais alta manifestação de inteligência de um povo, é a sua criação mais viva e original; e, portanto, a emancipação política do país requer como complemento e consequência a sua emancipação idiomática.⁴

O costume arraigado na cultura brasileira de valorizar os *produtos* europeus sobre os nativos tornava inviável a consolidação das idéias de Policarpo. E isso é mais compreensível quando se leva em conta o fato de que a elite brasileira era composta em sua maioria pela população branca de imigrantes e seus descendentes, procedentes da Europa. Estas eram as pessoas que desde o início da colonização exploraram este país, com incentivos governamentais para tal. Este conjunto de fatores provavelmente foi o que contribuiu inclusive para o sucesso da ordem pombalina em determinar o português como idioma obrigatório, exclusivo e soberano.

Em contrapartida, Simão Bacamarte, por ser homem da Ciência era, por isto, considerado um deus em terra. Formado na Europa, berço das teorias darwinianas, possuía a capacidade de distinguir a razão da loucura, aos olhos dos outros. Quem cometesse a *heresia* de questionar suas atitudes teria como destino ser alienado da sociedade, em uma fogueira simbólica que é o estigma da loucura.

Portanto, é possível afirmar que o Patriotismo de Policarpo Quaresma não tinha a força e o poder da Ciência de Simão Bacamarte. E isso provavelmente se deve ao fato de que o ufanismo do major promovia a cultura das classes dominadas da América do Sul e não a da dominante, do Velho Continente. Como resultado, se tem nas narrativas um médico que possuía no seu discurso o peso da verdade absoluta – alguém que não tinha o seu poder abalado nem mesmo quando a população da cidade se manifestava contra a sua autocracia médica; e no outro lado, o visionário Quaresma, que *falava no vazio*, onde os seus projetos não ecoavam.

3 Dilemas

O conto *O Alienista* e o romance *O Triste Fim de Policarpo Quaresma* foram escritos por homens que participaram, ou vieram logo após uma importante revolução: as teorias darwinianas chegaram e estabeleceram um novo paradigma científico, propostas por um cidadão inglês, Charles Darwin. Também não se pode deixar de mencionar que o século XIX foi a era do fim dos impérios coloniais europeus, as colônias se emancipavam, formavam novas nações, as quais buscavam estabelecer uma unidade representativa que afirmasse sua condição política independente. É nesse contexto que o sentimento de Nacionalismo tomava forças.

Simão Bacamarte estaria, então, aplicando à população de Itaguaí os conhecimentos científicos originados na Europa. Ainda que tal afirmação seja anacrônica do ponto de vista do tempo da ficção, ela está situada no imaginário do autor da narrativa que assistia de camarote a revolução que as teorias darwinianas causaram ao serem apresentadas ao ocidente. Policarpo Quaresma pregava como ideal para o Brasil o oposto: a extinção das marcas dos colonizadores seria o que levaria estas terras a se tornarem uma força imponente no cenário mundial. Enquanto o protagonista machadiano foi reverenciado em boa parte do conto, ao barretiano só restou a hostilidade e a chacota: internado como louco porque queria devolver ao Brasil a condição inicial.

A hipótese para distinção no tratamento dispensado aos personagens é a de que o médico colaborava para a afirmação dos saberes hegemônicos europeus em terras brasileiras. Ele aplicava os conhecimentos científicos que aprendera em academia portuguesa, e assim contribuía para a divulgação e consolidação das práticas do Velho Continente. Por outro lado, o equívoco do major estava na pretensão de mudar o pensamento dos descendentes de nações européias, a começar pelo idioma em que se manifestavam. Ao tentar estabelecer o tupi-guarani como língua nacional, afastaria do território uma forte ferramenta à manutenção da hegemonia européia. Para Edward Said, 2007⁵, a idéia de uma identidade européia superior a todos os povos e culturas não-européias foi o que possibilitou a prática do eurocentrismo. Ao se implantar na mentalidade dos povos europeus o sentimento de que pertenciam a uma cultura superior a dos demais povos pode ter sido implantado o hábito comum dos colonizadores de *ornamentar* as colônias com seus valores culturais, ao invés de se adaptarem às novas culturas.

Para ilustrar com um ícone literário, tem-se o personagem Robinson Crusoe, de Daniel Defoe: acidentalmente chegado a um território desconhecido, por isso exótico para ele, explorou a região, deu um nome àquela terra. Ao encontrar um nativo não quis aprender seu idioma, mas o oposto: lhe impôs um nome, o

alfabetizou em língua europeia e através dela lhe transmitiu valores morais e também religiosos.

Caso o idioma adotado por um determinado povo não fosse um forte instrumento de dominação – em particular no Brasil – o assunto não teria sido tema de muita discussão, há bastante tempo, conforme em estudo de Carboni:

A consciência da determinação do português culto falado no Brasil pelas línguas americanas e africanas dava-se em fins do século 18, enquanto o sistema colonial português entrava em crise e tomava corpo o projeto de uma refundação do império lusitano que permitisse a emancipação das colônias, sobretudo do Brasil, no contexto de uma nova ordem imperial que tivesse Portugal como centro.⁶

A emancipação do Brasil em relação a Portugal – em um primeiro momento – aconteceu em âmbito econômico e não cultural. Os setores que representavam a elite do país mantinham o *modus operandi* português, sobretudo no que se refere ao uso da língua.

Senhoras do Império, as classes dominadoras independentes eram herdeiras sociais e ideológicas das classes hegemônicas luso-americanas. Sobretudo no relativo à organização socioeconômica, não houve qualquer ruptura entre o Brasil colonial e o Brasil independente. Até 1888, permaneceu a mesma produção escravista colonial que organizara a economia e a sociedade desde a ocupação territorial da costa brasileira, em 1532. No Império, prosseguiu a política de unificação lingüística proposta sobretudo nos últimos tempos coloniais.⁷

Diante desse quadro, retornando à comparação entre Quaresma e Bacamarte, é possível afirmar que a globalização (ocidental), termo tão difundido no século XXI, foi um processo que se iniciou com as grandes navegações, em que portugueses, espanhóis, franceses e ingleses ampliaram seus territórios à custa da dominação de outras civilizações. Estes europeus impuseram sua língua e, particularmente aos nativos da América, generalizaram através do termo “índios”. Desde aquele momento se estabeleceu um intercâmbio em que mais se impuseram os valores do Velho Mundo, em um processo no qual os colonizadores imprimiam nos colonizados muito da sua cultura, ao ponto de muito do que era nativo ser substituído pela cultura dos exploradores. Expresso de outra forma: as teorias científicas darwinianas oitocentistas tiveram livre acesso e adesão no Brasil, como uma série de outros produtos culturais provenientes da Europa. A culturalização portuguesa, partindo do idioma, foi aceita e difundida por estas terras de forma tão natural que aqueles que se opunham não mereciam um final feliz, conforme o Triste Fim de Policarpo Quaresma.

Há também um paradoxo estabelecido entre as proposições e ações dos personagens. Admite-se que na Ciência há um caráter universalista, ou seja: seus avanços são rapidamente disseminados em pontos remotos do planeta. O conhecimento científico tende, portanto, à expansão e ao cosmopolitismo, o que não está coerente na manifestação de Simão Bacamarte: na contra-mão do

expansionismo da Ciência, o alienista abdicou de permanecer como professor universitário em terras portuguesas – (sobretudo em um período em que o eurocentrismo era absoluto). Com o desenvolvimento da história, o protagonista machadiano foi se afastando mentalmente do mundo, e passou a ignorar o que acontecia fora de Itaguaí. Sua vida se tornou os livros e a observação dos moradores da pequena cidade. Passava o seu tempo envolvido em elocubrações e vivia um *autismo profissional*. Logo, a força que movia Simão era centrípeta: sua direção seguia a via contrária dos seus propósitos. Ao invés de abrir Itaguaí para o mundo, o médico se alienou alienando pessoas. Reduziu seu mundo àquela cidade e aquela cidade à Casa Verde.

O paradoxo estabelecido na manifestação de Policarpo Quaresma era inverso: Nacionalismo e Patriotismo são posturas que têm tendências sectárias. Afirmar o particular como uma verdade geral e superior – o tupi-guarani como idioma, por exemplo – é tentar expandir o regional até transformá-lo em universal. Deste modo é possível considerar que, ao contrário de Simão Bacamarte, as forças que moviam os ideais de Policarpo eram centrífugas: o major pretendia difundir suas idéias por todo o território brasileiro, como se fossem vibrações de um terremoto em que ele e sua fantasia eram o epicentro.

Tais direções de forças e ideais – centrífuga e centrípeta – acabaram decidindo o modo de relacionamento dos protagonistas com os demais personagens envolvidos nas narrativas. Simão Bacamarte desfrutava de um poder que lhe isolava socialmente. Conforme se dava o desenvolvimento da trama machadiana, o círculo de amizades e os contatos do alienista foram escasseando. Policarpo Quaresma, na ânsia de difundir seus ideais saiu de um estado inicial de semi-isolamento, visto que suas relações sociais eram poucas, e passou a manter contato com outros personagens da trama, transformando em um pregador verborrágico do Patriotismo. Contudo, o desfecho da obra aponta a maior semelhança e diferença entre os dois personagens: a autocrítica. Tanto Bacamarte quanto Quaresma tiveram esta característica diminuída na mesma proporção em que a explanação das suas idéias era aumentada. Ambos retomaram uma postura autocrítica no final da obra.

4 Língua, Ciência e Poder

Afirmar que a língua funciona como auxiliar no processo de dominação cultural não é propor uma idéia nova. Em seu manual, onde estudou os motivos de sucesso e fracasso de vários imperadores na história, Maquiavel⁸ afirmava ser mais difícil conquistar um principado que use um idioma diferente do seu conquistador: *Porém, é quando conquista-se um Estado de uma Nação de língua, costumes e governo diferentes que surgem as dificuldades e que deve-se contar com muita sorte (fortuna) e possuir grande talento para conservá-lo*. A Ciência, por sua vez, tendo ocupado o lugar de vilão, principalmente no período da Idade Média, no Século XIX, promovida pelos pensadores positivistas, tornou-se uma Instituição de Poder.

Transferindo estas afirmações para a análise de Simão Bacamarte e Policarpo Quaresma, por fim, analisa-se a forma em que se deu o desfecho de ambos: Simão morreu sozinho na Casa Verde, Policarpo passou seus últimos momentos isolados em uma masmorra. A solidão do médico foi voluntária, a do major, compulsória. O major cometeu o crime de propor uma assepsia cultural, que emanciparia Brasil

das garras européias. O médico, representante o poder científico próprio do Positivismo julgou e determinou quem seriam os insanos e aplicou veredictos a todos, inclusive a si mesmo quando se isolou na Casa Verde. Desta forma, não permitiu ser julgado por nenhuma outra Instituição que não a Ciência. À loucura de Policarpo não haveria tratamento. Ainda que utópica, a idéia de fazer do Brasil um país livre e verdadeiramente representava uma ameaça que mereceu ser exterminada junto com o seu idealizador.

Notas

¹ MACHADO DE ASSIS. Joaquim Maria. *O alienista*. Porto Alegre: L&PM, 2003, p. 19.

² BARRETO, Lima. *O triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Martin Claret, 2009, p. 27.

³ MACHADO DE ASSIS. Op. Cit., p. 68.

⁴ BARRETO, Lima. Op. Cit., p. 54.

⁵ SAID, Edward. *Orientalismo: O oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

⁶ CARBONI, Florence. *A linguagem escravizada: Língua, história, poder e luta de classes*. São Paulo: Expressão Popular, 2003, p. 30.

⁷ CARBONI, Florence. Op. Cit., p. 32

⁸ MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. Porto Alegre: L&PM, 1998, p. 9.

O local revisitado em Luís Antônio de Assis Brasil

Ilva Maria Boniatti

Brazilian literary critics have strengthened the idea that regionalism – in our literary system – would be a phenomenon, restricted to the last few decades of the XIX century and the early years of the XX century. The current global context could well reinforce that criterion, for fast cultural changes, as well as a large migratory flow among countries permeate our reality. However, literary works describing local/regional themes come into being in the Brazilian literary system – contradicting expectations from this new worldwide scenery. To illustrate that phenomenon, we analyze *Concerto Campestre*, by the Gaucho author Luís Antônio de Assis Brasil. In that piece of work, regionalism emerges as a space for the negotiation of many identities. By establishing a game of differences, he makes it impossible for us to see regionalism as a residue of the past. Assis Brasil rescues tradition and in doing so, he makes it possible to bring to the present a destabilizing past. He also tells us things about today and ourselves, undoing the opposition between local and global cultures.

Keywords: Brazilian literature; Identity; Alterity.

1 Introdução: regionalismo em tempos de globablização

Sabe-se que a tradição da crítica literária brasileira sedimentou a ideia de que o regionalismo seria, em nosso sistema literário, um fenômeno datado e restrito às últimas décadas do século XIX e primeiros anos do século XX, quando teria sido, então, ultrapassado pelo modernismo¹. O contexto que vivenciamos hoje poderia reforçar este ponto de vista, uma vez que nos encontramos em plena era da globalização, a qual implica trocas culturais significativas e rápidas, bem como um grande fluxo migratório entre os países. Além disso, o pós-modernismo coloca por terra constructos teleológicos como nação, língua e identidade, reconhecendo tais categorias como elaborações extremamente frágeis, construídas discursivamente e, muitas vezes, aparentemente pouco significativas em um momento em que a noção de *aldeia global* impera. No entanto, torna-se interessante observarmos que obras de temáticas locais/regionais continuam uma constante nos mais diversos sistemas literários, inclusive no brasileiro, contrariando o que se poderia esperar desse novo cenário mundial com o qual nos deparamos.

O crítico uruguaio Ángel Rama, em seu livro *Transculturación narrativa en América Latina*, reflete sobre questões teóricas e críticas, permitindo a compreensão da evolução da narrativa do século XX, a partir do conflito entre os influxos do modernismo e do regionalismo no continente latino-americano.

Segundo Rama, o regionalismo enfrentava por um lado, a oposição das propostas de

modelos internacionais aglutinantes, as quais pretendiam a homogeneização cultural dos países. Por outra parte, enfrentava a oposição da narrativa social, a qual iniciava sua difusão na época do antifascismo universal, e aderiu a esquemas importados do realismo socialista crítico. Com técnicas narrativas simples, essa forma literária opunha-se as técnicas do regionalismo, traduzindo diversas perspectivas de grupos setoriais ou de vanguarda que entravam em luta acentuada pela crise econômica.

Entretanto, essa “guerra” (grifo meu) existente entre as correntes literárias estabelecia alguns pontos de contato. O regionalismo trabalhava assuntos rurais e mantinha um vínculo estreito com elementos tradicionais e arcaicos da vida latino-americana, provenientes do folclore. Era, precisamente, dessa fonte folclórica que o modernismo bebia para desenvolver seu romance realista-crítico.

Percebendo que podia ser esmagado na disputa com o modernismo e o realismo crítico, o regionalismo deparava-se, então, com o grande desafio da renovação literária. Preservando um conjunto de valores literários e tradições locais importantes, passava por uma “transmutação”, isto é, tinha de transladar esses valores preservados para novas estruturas literárias, equivalentes, mas não assimiláveis àquelas procedentes da narrativa urbana em suas plurais tendências renovadoras.²

Na visão do crítico uruguaio, na estrutura social latino-americana, o regionalismo aguçava as particularidades culturais das áreas internas, contribuindo para a inserção de um perfil diferente no cerne da cultura nacional. Por conseguinte, preservava aqueles elementos do passado, que se somavam ao processo de singularidade cultural da nação para transmiti-la no futuro, e para resistir aos embates das inovações estrangeiras. O movimento regionalista ressaltava a tradição, usando, porém, uma fórmula cristalizada da mesma nas expressões literárias. É por isso que, nos embates modernizadores, originários do exterior, e transmitidos pelos portos e capitais, a fragilidade dos valores e dos mecanismos literários expressivos fez com que cedessem, em primeiro lugar, às estruturas literárias. Dessa forma, o regionalismo incorporava novas articulações literárias, procurando, por vezes, o panorama universal, porém, mais amíuê, o panorama urbano mais próximo, tentando evitar a drástica substituição das bases, procurando, assim, expandi-las até abranger o território nacional. Destarte, para preservar a mensagem da tradição, devia adequá-la às condições estéticas pautadas naquelas cidades.³

O período entre as guerras intensificou o processo de transculturação em todos os âmbitos da vida no continente. A cultura modernizada das cidades, apoiadas em fontes externas, dominava o interior de seus países. As regiões do interior eram colocadas em um dilema: ou recuavam na expansão de suas bases, ou renunciavam a seus valores, baseados na pluralidade de conformações literárias. Os regionalistas fizeram com que não acontecesse a ruptura da sociedade nacional, que passava por uma transformação desigual, achando uma solução intermediária comum, isto é, indo ao encontro das contribuições da modernidade, revisando, à luz das mesmas, os conteúdos culturais regionais. Através da seleção de algumas fontes, compuseram um híbrido capaz de expressar a herança recebida, renovada, e que ainda se comunicava com seu passado.⁴

Nesse processo de transculturação narrativa, é possível apreciarmos que as invenções dessas novas formas foram facilitadas, em primeiro lugar, pela existência de formações culturais próprias, originárias de um longo processo de acrioulamento de mensagens culturais e de reformulação de seus conteúdos. Podia-se apreciar, então, um aproveitamento e uma oscilação entre a adoção do modelo europeu e a valorização das

raízes tradicionais, orais, folclóricas e telúricas. O diálogo entre o regionalismo e o modernismo estabeleceu-se através de um sistema literário auto-regulado, amplo, de integração e de mediação funcional. No caso do sistema literário brasileiro não seria diferente.⁵

Nos postulados do crítico, o impacto modernizador provocou, nas diferentes orientações narrativas, três tipos de momentos. O primeiro momento foi de retrocesso defensivo, isto é, de proteção na cultura materna. O segundo momento foi de exame crítico de seus valores, na medida em que o retrocesso não resolvia nenhum problema, e, também, de seleção de alguns de seus componentes. O terceiro momento foi de absorção do impacto modernizador pela cultura regional. Depois de ter feito o auto-exame valorativo e a seleção de seus componentes válidos, redescobriram traços que não tinham sido contemplados sistematicamente, incorporando-os às possibilidades expressivas dessa perspectiva modernizadora.⁶

Muitos escritores latino-americanos, como Assis Brasil, questionaram a versão excludente e colonizadora, invertendo noções e conceitos, e reformulando novas estruturas literárias, despojadas do olhar europeu. Criando um novo discurso, baseado no autóctone e no folclórico, iniciam um movimento de descolonização cultural e de renovação literária. Por meio dessa inversão de conceitos, nessa nova maneira de fazer literatura, introduzem novas linguagens, novos temas, trabalhando as questões que dizem respeito à busca da identidade, da mestiçagem, do índio.

Nasce, então, uma nova forma de literatura, no entre-lugar do mundo europeu e do latino-americano como resultado do confronto entre o discurso canônico modernizador e o regional. Essas novas formas transcendem a “escritura artística” (grifo meu) para colocar-se no âmbito da cultura, estremecendo os pilares unívocos e autoritários do cânone literário e da língua canônica.

A noção de transculturação narrativa formulada por Ángel Rama ganha, hoje, relevância enquanto noção que explica o processo de produção artística e literária. Rama convida a reflexão sobre a natureza híbrida cultural e literária latino-americana, explicitando as relações de nossa literatura com a sua matriz hegemônica européia. Em outras palavras, manifesta que é possível, através de forças culturais e literárias, locais e globais, construir novas estruturas literárias que resgatem e incluam manifestações artísticas e culturais, longamente marginalizadas pela cultura e a literatura legitimadoras, sem negar suas matrizes.

Portanto, não é possível concordarmos com a idéia da superação do regionalismo pelo modernismo, pois o primeiro tem passado sempre por um constante processo de reinvenção. Ainda que os meios de comunicação de massa e a internet tragam para dentro de nossas casas os mais diversos povos e culturas, nos dando a conhecer as mais diversas facetas que a alteridade pode assumir, observamos que as culturas locais não sucumbem às culturas dominantes, mas, tampouco se fecham em si mesmas, reafirmando identidades tácitas. Tanto as construções de alteridade quanto as de identidade não se dão mais de forma categórica, uma vez que tanto a intensidade dos deslocamentos quando a rapidez dos modernos meios de comunicação coloca essas pretensas classificações em um contínuo movimento de fazer-se e desfazer-se.

Para ilustrar esse fenômeno, analisaremos a obra *O Concerto Campestre*, do escritor gaúcho Luís Antônio de Assis Brasil, a qual não deixa de utilizar paradigmas identitários, mas, no entanto, não o faz com o intuito de reiterá-los, e sim com o intuito de relê-los,

desconstruí-los e reelaborá-los em um novo contexto, capaz de denunciar a violência e as assimetrias de um passado nada idílico.

2 Concerto campestre e o reconhecimento da alteridade

O romance narra a história de um jovem casal – Clara Vitória e Maestro -, cujo amor necessita enfrentar a rigidez das tradições e do código de conduta moral e social do contexto rural sul-rio-grandense do século XIX. Clara Vitória é a única filha mulher de Dona Brígida – mulher conservadora e rude - e do Major Antônio Eleutério - latifundiário e charqueador autoritário, de princípios extremamente rígidos e de pouca cultura . O Major, no entanto, ao ouvir a música de dois índios descendentes das antigas Missões, que passavam, esfomeados, por sua estância, deixa de ver essa arte como diversão de “borrachos e putas”⁷, e monta sua orquestra particular – A Lira Santa Cecília – descobrindo, nela, uma forma de deleite pessoal e, também, de distinção social, uma vez que se compraz em apresentar seus músicos nas missas e em concertos realizados nas redondezas e na própria estância, para os quais convergem pessoas importantes daquela sociedade. Destaque-se, porém, o fato de que a orquestra só se torna realidade com a chegada, na estância, do Maestro - um mineiro, mulato, a quem Dona Brígida, pejorativamente, chamava de “macaco”. Após ter dado abrigo e comida aos índios guaranis em troca de sua música, o Major e sua família viram chegar à estância um número cada vez maior de outros tocadores, vindos das procedências mais diversas, e que eram asilados nos galpões. Consequentemente, toda essa gente acaba trazendo uma grande desordem para a estância, pois lá ficava comendo e bebendo de graça e sem que conseguisse se organizar para tocar algo. A vinda do Maestro, então, faz com que alguma ordem se estabeleça e que do caos nasça a música.

Esses fatos podem nos dar a impressão de que a música mudara o Major, tornando-o menos rígido e mais humano ao deixar-se embeber pela arte; porém a narrativa deixa-nos perceber que os músicos nada mais são, para ele, do que uma extensão de seus escravos e serviçais e um modo de exercitar sua vaidade perante os demais nomes ilustres da Vila de São Vicente. O preconceito racial e social fica ainda mais visível nas colocações feitas por D. Brígida:

Para D. Brígida de Fontes, como de resto para todos os que ela conhecia, tudo que fosse além da Província era o domínio do estrangeiro e do negro. – ‘Negro não, mulato’ – comentou o marido -, ‘tudo é mulato, lá pra cima no Brasil’. – ‘Pois pior, muito pior’- disse D. Brígida -, ‘porque aqui no Sul é como Deus fez: ou é negro, e é escravo, ou é branco, e homem livre’.⁸

E, abaixo dos escravos e dos serviçais, estão as mulheres, que devem se submeter aos ditames de uma sociedade extremamente machista e conservadora, pautada pelos casamentos arranjados, a qual elas mesmas ajudam a manter na medida em que reproduzem esses valores na educação passada aos filhos e no julgamento que fazem acerca do comportamento das outras mulheres que ousam não seguir as convenções estabelecidas. Veja-se o comportamento de D. Brígida para com a filha: “ - ‘Mãe, preciso aprender a ler’. – ‘E para quê?’- D. Brígida repunha os óculos. – ‘Era um gosto, mãe’. – ‘Primeiro apronte o enxoval. Se aparece algum moço com boas intenções, você está nua’. Clara Vitória não retrucou.”⁹. Ou, ainda, sua condescendência para com os

deslizes masculinos, ao tentar justificar para a filha o fato de que seu pretendente já tinha um filho de quatro anos, fruto de uma aventura com uma das “peonas” de sua estância: “São coisas de homem (...)”¹⁰

As empregadas que apareciam grávidas, eram simplesmente expulsas da estância pelo Major, assim como ocorreu com a cozinheira que passou uma noite no quarto do Maestro. A própria filha, Clara Vitória, ao ter sua gravidez descoberta pela família, não é poupada, sendo excluída do seio familiar e exilada em uma tapera distante.

Tratam-se, pois, de exemplos do quanto o romance de Assis Brasil coloca em xeque a tradição da literatura regionalista gaúcha. Dentre os mitos sobre os quais esta se pautara, estão o da democracia no campo e o do gaúcho como exemplo de virtudes. No primeiro, peões, escravos e estancieiros tratar-se-iam como iguais irmanados pela roda de chimarrão e pelo respeito, embora os textos visivelmente silenciassem as vozes das minorias, ignorando o negro e o indígena ou, quando os registrando, trazendo-os como simples pano de fundo. No segundo, o gaúcho lutaria apenas pelas causas dignas e justas, cometendo tão-somente a violência legitimada, uma vez que, nesse contexto, a barbárie sempre seria delegada ao *outro* (o estrangeiro, o não-gaúcho). Assim, segundo Pesavento,¹¹ apesar de cantar as virtudes do homem do campo em geral, quando se aponta para exemplos vivos dessa glória, estes sempre pertencem aos elementos ligados à oligarquia rural, legitimando, assim, sua hegemonia e justificando o seu poder.

Esse modelo herdado do romantismo serviu às elites sulinas que se viam ameaçadas pelas mudanças de um país em transição. É exatamente essa a lógica adotada pelo grupo de intelectuais sul-rio-grandenses que funda, em 1868, a *Sociedade Partenon Literário*, cuja proposta assentava-se em trabalhar a temática local através de modelos culturais vigentes na Europa, cabendo aos seus integrantes

o esforço para a louvação dos tipos representativos mais caros à classe dirigente. Sedimenta-se ali o início da apologia de figuras heróicas [*sic*], alçadas à condição de símbolos da grandeza rio-grandense. Encontra-se na sedição farroupilha os paradigmas de honra, liberdade e igualdade que se tornariam inerentes ao futuro mito do gaúcho, dissolvendo-se os motivos econômicos e as diferenças entre as classes, existentes no conflito. [...] Compreende-se a apologia em função do surgimento nas cidades, em especial Porto Alegre, de jovens ‘ilustrados’ – oriundos de setores intermediários – que iriam usar as ‘belas letras’ como alavanca para sua escalada. [...] Articulava-se uma troca: ascensão, prestígio ou simples reconhecimento cambiados por subideólogos, aptos a oferecer fórmulas (amenas à oligarquia) de representação da realidade, e por artistas, capazes de pôr em prosa e verso as qualidades varonis dessa mesma oligarquia.¹²

O romance *Concerto Campestre*, aparentemente, poderia constituir mais uma abordagem maniqueísta em que o autor apresenta mundos antagônicos representados pelo forasteiro – o Maestro, homem vivido e do mundo –, o qual brindaria aquelas paragens, quase perdidas no tempo e no espaço de uma realidade rude e atávica, com a cultura representada pela arte de sua música. No entanto, essa seria uma leitura reducionista, talvez influenciada pelo paradigma da literatura regionalista sul-rio-grandense, de herança romântica e real-naturalista, centrada na oposição entre mundo civilizado *versus* mundo bárbaro. Sob o ponto de vista do romantismo, o campo seria o

local onde se encontrariam os verdadeiros valores do homem, enquanto a cidade seria o lugar da degradação do ser - humano. Já sob a ótica do real-naturalismo, o campo, na maioria das vezes, era o espaço do atraso, da brutalidade e da ignorância, moldando seus habitantes a essas circunstâncias. De qualquer modo, a polarização quase sempre imperou nas narrativas brasileiras do século XIX e do princípio do século XX que tentaram tematizar espaços e homens locais.

Observa-se que, na obra de Assis Brasil, porém, o regionalismo emerge como espaço de negociação, não de uma única, mas de várias identidades, através do estabelecimento de um jogo de diferenças, impossibilitando-nos de vê-lo como mero resíduo do passado. Assis Brasil resgata a tradição, e não o tradicionalismo, o qual acarreta a monumentalização da memória, tornando-a fetiche e desalojando-a de qualquer conteúdo reivindicativo e questionador. Ao valer-se da tradição, não nos transporta a um tempo imóvel – o do tradicionalismo. Ao contrário, possibilita-nos a presentificação de um passado que nos desestabiliza, dizendo-nos também do hoje e de nós mesmos, desfazendo a oposição entre culturas locais e globais.

No lugar da oposição, Assis Brasil institui a “contaminação” ou o imbricamento de um oposto a outro, de modo que não há uma aculturação de um pelo outro. Ao contrário, ambos são afetados pelo outro na mesma medida em que também o afetam. Desse modo, o Maestro, exemplo de outra realidade, oriundo de um mundo cujas fronteiras desconhecem limites, afeta o novo contexto que o acolhe: sua música-representativa da cultura e do mundo “civilizado” – parece abalar as estruturas que sustentam aquela sociedade rural: faz, por exemplo, com que o Major delegue suas funções administrativas da estância à esposa e dedique-se à orquestra; faz com que Clara Vitória, antes completamente influenciada pela cosmovisão da mãe, passe a perceber o mundo e a si mesma de forma independente e completamente nova:

Clara Vitória descobria que gostava de falar. O Maestro dedicava um largo tempo a escutá-la, sentado à mesinha, olhando-a com uma rigidez tensa que, às vezes, a perturbava: - ‘Não está me ouvindo’. - ‘Estou. E vou ouvir por quanto tempo você quiser’. - ‘Não vai escrever música hoje?’ - ‘Isso pode esperar’. (...).¹³

Por outro lado, o Maestro não só influencia como também é influenciado pela nova realidade que o cerca: antes um mulherengo convicto, deixa-se transformar pela pureza do amor de Clara Vitória, negando-se a esquecê-la e retornando a São Vicente, após a dissolução da orquestra perante a notícia da gravidez de Clara, para assumir a ela e ao filho que espera. Muda, também, seu comportamento altivo e prepotente com relação aos músicos que lhe eram subordinados:

Ao ver que a orquestra entra entre os bancos da igreja, conduzida pelo Maestro, Ela [Clara Vitória] atenta: é também um varão bonito naqueles belos trajes, desempenado e forte, mas capaz de esperar, paciente, que os músicos se instalem; depois, passando de um a um, incentiva-os com um afago nos ombros, e dá ordens a Rossini. Não é mais o bruto, o que gritava com eles ao menor deslize, e nessa mudança ela enxerga algo de si.¹⁴

Ao final, os dois amantes passam por um período de solidão e reclusão, como se este fosse necessário para reorganizarem seu espaço interior na assimilação da alteridade que os afetara: o Maestro vai para Porto Alegre, onde não para de pensar em Clara Vitória e no que viveram juntos, até resolver retornar a São Vicente para, definitivamente, assumir seu novo “eu”, constituído por Clara e o filho. Por outra parte, Clara Vitória, ao ter sua gravidez descoberta, é obrigada a exilar-se do mundo em uma tapera abandonada no boqueirão – um lugar cercado de superstição pelos habitantes locais, que o viam como mal-assombrado. O Vigário, tempos antes, ao visitar uma videira que aí ficava, assim o descreve: “Menos quatro graus”. – E olhou para cima: ‘Nuvens inexplicáveis... baixas, pesadas’. O silêncio era total, e os homens mal continham a respiração. O vigário anotou na caderneta: *O Caos primitivo do Gênese. Ou o Juízo Final.*”¹⁵. É nesse lugar que Clara passa os últimos meses de sua gravidez e onde dá a luz. Dona Brígida (que abandona a casa para voltar à terra de seus familiares) e o Major (que se suicida), representantes dos códigos morais e de conduta que imperavam, perdem seu espaço para o nascimento do novo, convergência entre o eu e o outro, representado no bebê de Clara e do Maestro. “A gênese” – a origem de uma nova ordem – não significa suplantar o passado ou sobrepor um dos pólos da relação ao outro. Significa, antes, relê-los, reinterpretá-los, requalificá-los à luz dos desafios dos novos tempos.

3 Considerações finais: Convergências entre o local e o global

A civilização não vence a barbárie nesse romance, simplesmente porque uma ou outra nunca estiveram completamente designadas a um ou outro personagem. Todos, coerentemente, carregavam traços de ambas. Esse novo olhar sobre a temática local, tão bem representada pela obra de Assis Brasil, justifica como o regionalismo continua fazendo-se atual e presente no nosso sistema literário em plena era da globalização:

Não se trata, portanto, de pensar regressivamente na substituição do global pelo local [...], [mas de] ter sob a mira, ao mesmo tempo, a semelhança e a diferença entre o global e o local [...]. Não aquele local de antigas [ou imaginadas] identidades sólidas e exclusivas, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas, mas um local que opera dentro da lógica da globalização, ou seja, que produz e elabora conjuntamente identificações globais com identificações locais novas. Vale dizer, *identidades locais multilocalizadas.*¹⁶

Logo, a questão que se coloca é: como trabalhar as fronteiras próprias de uma cultura? Como ultrapassá-las, rompê-las, sem deixar de levá-las em conta? Segundo Nercolini,

se as fronteiras forem tomadas enquanto pontes que possibilitam o diálogo e não muros que os impedem, outros caminhos se abrem. Para me aproximar de outra cultura e tentar traduzi-la para a minha, às vezes é preciso ‘desrespeitar’ a minha própria, transgredi-la, romper com os seus limites e acolher o outro. A ruptura parece fundamental para não se reduzir o alheio ao que é próprio do meu mundo.¹⁷

A ruptura de Assis Brasil está, justamente, no negar-se a repetir um discurso de identidades unívocas e tácitas, ao romper, como vimos, com mitos identitários consagrados desse sistema literário. Por outro lado, o regional, em sua obra, passa a funcionar como um *locus* de resistência à homogeneização em seu movimento de levar ao centro aquilo e aqueles que estão nas margens. Para tanto, não necessita negar o global, mas, antes, traduzi-lo de modo a revitalizar-se. Daí resulta um novo modo de conceber o regionalismo, que não pode mais ser visto como mero resíduo do passado, mas, segundo Stuart Hall¹⁸, como algo novo: uma espécie de sombra que acompanha a globalização de modo que o que é deixado de lado pelo fluxo panorâmico da globalização, retorna para perturbar e transformar seus estabelecimentos culturais. Dessa forma, torna-se perfeitamente compreensível que o velho articule-se com o novo, o passado com o presente e a tradição com a *modernidade*, pois a tradição fornece vínculos e estruturas que funcionam como um repertório de significados aos quais os indivíduos cada vez mais recorrem a fim de darem um sentido ao mundo, sem, no entanto, atarem-se vigorosamente a eles; ao contrário, passam a fazer parte de uma relação dialógica mais ampla com a alteridade, negociando, e não sufocando, a tensão existente entre o local e o global.

A dimensão do projeto literário de Assis Brasil suscita operações que reformulam a estrutura romanesca. Seu texto híbrido e pluridiscursivo incorpora discursos não acadêmicos, discursos populares, e elementos culturais encontrados no folclore. De caráter intertextual, sua produção literária acolhe diversos saberes da história, da antropologia, da geografia, da religião. No nível da cosmogonia, Assis Brasil ressalta a história e as vidas das gentes e das culturas que nestas terras se misturaram para construir a nossa própria cultura.

Por outro lado, o campo da literatura permanece não somente tributário das mudanças epistemológicas, mas, também, se torna complexo, na medida em que ocorre, na contemporaneidade, o estilhaçamento dos grandes cânones e a multiplicação de novos fatos literários, especialmente, no espaço das literaturas pós-coloniais. Assim sendo, a literatura mundial funda-se em uma dialética do reconhecimento, cuja complexidade implica um movimento de cinco actantes: o local, o nacional, o marginal, o institucional e o universal. Na relação dialógica estabelecida entre esses actantes, admite-se que o local depende muito de seu reconhecimento nacional, e que esse reconhecimento passa pela aceitação do institucional, antes de chegar ao universal. São, precisamente, esses baluartes actanciais e semânticos de uma narrativa de valores desdobrados na escala planetária, os que garantem à literatura mundial suas formas e seus conteúdos.

No que diz respeito ao jogo binário “centro-periferia”, “local-global” o comparatista e professor da Université de la Sorbonne Nouvelle, Jean Bessière,¹⁹ em sua palestra inaugural intitulada: *Centre, centres: de nouveaux modèles littéraires*, expõe que hoje, a literatura dita periférica ou local, estabelecida nesse fenômeno incontornável da modernidade, força as literaturas de longa tradição a se examinar, revertendo seus paradigmas. Fornece, para estas literaturas, um vasto e rico conjunto de discursos, de símbolos, particularmente, de caráter híbrido, traduzindo a complexidade de suas trocas culturais e os meios dessas trocas, definindo, assim, sua centralidade cultural e literária. Por um lado, esse centro permite mostrar que os mundos da literatura são mundos de culturas bem distintas, e, por outro lado, impõe uma “literaturescape”, isto é, uma paisagem literária que supõe a construção de jogos de linguagens e de possibilidades de recepção, propriamente transnacionais. Por conseguinte, no estudo das relações

intraliterárias e interliterárias, disciplinas como a literatura comparada, a crítica e a teoria literárias deverão rever a noção de literatura mundial, a mudança de paradigmas operados no âmbito da crítica e da teoria literária e, deverão, também, problematizar a própria concepção de cânone literário.

Notas

¹ CANDIDO, Antonio. Literatura e sudesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

² RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*: Fundación Ángel Rama, 1982. Pág. 26

³ RAMA, 1982. Pág. 26-27

⁴ RAMA, 1982. Pág. 28-29.

⁵ RAMA, 1982. Pág. 55-56

⁶ RAMA, 1982. Pág. 30

⁷ ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. O Concerto Campestre. 11ª ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008. Pág. 10

⁸ ASSIS BRASIL, 2008. Pág. 38

⁹ ASSIS BRASIL, 2008. Pág. 39

¹⁰ ASSIS BRASIL, 2008. Pág. 56

¹¹ PESAVENTO, Sandra Jathay. Historiografia e ideologia. In: DACANAL, J; GONZAGA, S. (orgs). *RS: Cultura e Ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. Pág. 69-70

¹² GONZAGA, Sergius. As mentiras sobre o gaúcho: Primeiras contribuições da literatura. In: DACANAL, J; GONZAGA, S. (orgs). *RS: Cultura e Ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. Pag. 125-126

¹³ ASSIS BRASIL, 2008. Pág. 90

¹⁴ ASSIS BRASIL, 2008. Pág. 82-83

¹⁵ ASSIS BRASIL, 2008. Pág 17-18

¹⁶ PIERUCCI, Antônio Flávio. *Ciladas da diferença*. São Paulo: Editora 34, 1999. Pág. 156

¹⁷ NERCOLINI, Marildo J. *A construção cultural pelas metáforas: A MPB e o Rock Nacional Argentino repensam as fronteiras globalizadas*. Rio de Janeiro: UFRJ/LETRAS, 2005. (Tese defendida no Programa de Ciência da Literatura.)

¹⁸ HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaide La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. Pág. 61-74

¹⁹ BESSIERE, Jean. *Centre, Centres: de nouveaux modes littéraires. Centres littéraires, variations des centres littéraires, variations des modèles critiques et théoriques: pour une approche géographique et géopolitique de la critique et de la théorie littéraires*. Palestra proferida no XII Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada. Curitiba, 27 a 29 de abril de 2010, Paraná, Brasil.

Da oralidade ao escrito ou de como narrativas produzidas por indígenas brasileiros estão saindo das margens para o centro das discussões acadêmicas em cursos de Letras, no Brasil

José Teixeira Félix

The aim of this work is to show that the writing produced by Brazilian indigenous writers are becoming object of research in Brazilian Letter courses.

Keywords: Orality; indigenous literature; indigenous authorship; Wapixana; Kaingang.

1 Introdução

O objetivo principal deste trabalho é mostrar que sujeitos indígenas têm se tornado escritores e conseqüentemente objeto de estudo de pesquisadores da área de Letras de algumas das principais instituições de ensino superior do país. Isto é uma prova, a meu ver, de que está havendo um deslocamento desses sujeitos das margens para o centro. A fim de comprovar o interesse de pesquisadores da área dos estudos literários pela temática indígena assim como pela produção oriunda de escritores indígenas apresentarei dois trabalhos de estudiosos que de alguma forma demonstram interesse pela literatura de autoria indígena.

2 Literatura indígena

Ana Tettamanzy Liberato é docente de Literatura de Língua Portuguesa na UFRGS onde tem desenvolvido projetos voltados para o estudo das narrativas orais, problematizando, por sua vez, as relações entre oralidade e escrita. Alguns dos resultados das pesquisas empreendidas pela estudiosa são refletidos em trabalhos relacionados a sujeitos subalternizados como habitantes de comunidades carentes da periferia de Porto Alegre, inclusive indígenas na cidade, como o prova o trabalho intitulado “*O papel do mito nas narrativas orais dos kaingang na bacia do lago Guaíba, Porto Alegre, RS*”.¹ Há vários pontos neste trabalho que podem chamar a atenção de estudiosos das narrativas ou literatura de autoria indígena. Destaco dois pontos importantes do trabalho, como veremos no parágrafo que se segue.

O primeiro ponto reside no fato de ser um trabalho que explora o universo mitológico e as formas de narrar de um povo indígena e que contou com a colaboração de uma pesquisadora da área de estudos etnográficos revelando o caráter interdisciplinar do trabalho.

José Teixeira Félix, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Av. Bento Gonçalves, 9500, Cx. P. 15002, Porto Alegre, Brasil. Fax: 51/3308 6712; Tel: 51/3308 6699; E-mail: ufrrfelix@yahoo.com.br

O segundo ponto foi o fato de a pesquisa ter se pautado por observações participativas, o que não é comum na área de Letras, através do trabalho de campo realizado junto a uma comunidade indígena, como já frisei. Além dessa comunidade, as pesquisadoras ainda visitaram outras áreas indígenas localizadas nos municípios de Estrela e São Leopoldo, todas no Rio Grande do Sul. Um detalhe que merece ser mencionado relacionado ao trabalho foi o fato de a pesquisadora ter envolvido em seu trabalho uma acadêmica do curso de Letras.

Gostaria de ressaltar que o trabalho de Tettamanzy aqui citado me motivou a ir a campo e visitar a comunidade indígena kaingang da Lomba do Pinheiro, localizada na periferia de Porto Alegre, no mês de abril de 2009.

Lynn Mário Trindade Menezes de Souza está ligado ao curso de Letras da Universidade de São Paulo, onde atua em áreas como ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras modernas, lingüística aplicada, crítica literária e literaturas pós-coloniais de língua inglesa. No texto “*De estória à história: a escrita indígena no Brasil*”, publicado pela renomada *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, como o título do artigo demonstra, a preocupação do pesquisador recai sobre a equação oralidade escrita.²

Lynn Mario sugere na introdução de seu trabalho, de forma pontual, o que caracteriza a aparição da voz indígena na escrita. Para isso dialoga com conceitos como *performatividade* da narrativa oral, de *autoria* e de *homogeneização*. Ao analisar os processos de transcrição de narrativas orais para o registro escrito, Lynn Mario fala mesmo de perdas e lembra que “uma narrativa, dentro da tradição oral de uma cultura ágrafa, muito difere do ato solitário de escrever e ler um texto escrito, é, ao contrário, um ato social e altamente dinâmico”.³ Por ser a narrativa oral um ato dinâmico e necessitar de um público, no momento que é transposta para o papel “a *performatividade* da narrativa dentro da tradição oral se perde totalmente, fazendo com que aquilo que nasce como *processo* oral ou *performance* se torne um mero *produto* escrito”.⁴

Os dois nomes citados representam nomes que hoje se dedicam ao estudo teórico de narrativas orais de autoria indígena. Ao lado das narrativas orais estudadas pelos pesquisadores há também nomes de escritores indígenas que atualmente escrevem para um público indígena e não indígena ao mesmo tempo, produzindo material utilizado pelos pesquisadores como objeto de reflexão acadêmica. Há título de exemplo cito os nomes de Daniel Munduruku⁵ e Cristino Wapixana.⁶

Daniel Munduruku nasceu em uma maloca nas cercanias da cidade de Belém do Pará, em 1964. Atualmente, além de escrever faz palestras em instituições de ensino sobre problemas relacionados aos povos indígenas. Em relação à literatura, este já conta com vários livros publicados, a maioria deles destinada ao público infante-juvenil.

Uma das características da obra de Munduruku é o apelo marcadamente autobiográfico, remetendo sempre ao universo étnico, onde o sentido de coletividade, de *tribalismo*, é constantemente evocado. A obra do referido autor que escolhemos neste trabalho para fins de análise é seu primeiro romance, lançado em 2008 por uma editora de São Paulo. O título da obra é “*Todas as coisas são pequenas*”. Escolhemos esta obra por tratar-se de um romance, gênero que mais nos chama a atenção enquanto estudiosos de literatura.

Na obra “*O banquete dos deuses*” (2000),⁷ Munduruku mergulha fundo na experiência autobiográfica. O livro é composto de capítulos curtos, muitos dos quais narrados em primeira pessoa através dos quais a voz autobiográfica vai contando as experiências vividas pelo escritor. A partir de experiências desta natureza o autor vai construindo, como um contador de histórias, suas experiências e confirmando seu pacto autobiográfico com as dos povos indígenas, dos quais faz parte.

Enquanto narra este toca em feridas como a corrupção na política e o holocausto infringido às populações indígenas desde a chegada dos colonizadores. Para tecer seu texto Munduruku recorre a citações, inclusive de intelectuais indígenas como Ailton Krenak, fazendo dialogar toda uma rede de autores e pensadores indígenas, citando também pensamentos e documentos históricos de povos indígenas não só do Brasil mas de outras regiões das Américas, num exercício bem sucedido de trans-nacionalizar a questão indígena e conseqüentemente a escrita autobiográfica de autoria indígena brasileira. Outro ponto interessante do trabalho são epígrafes de autores canônicos nacionais, como Carlos Drummond de Andrade e Oswald de Andrade. Desta forma, o autor também dialoga com o cânone nacional, inserindo-se, de certa forma, no sistema literário nacional (?), como representante ou porta-voz das ancestralidades indígenas. Estas rápidas reflexões sobre a escrita autobiográfica de Munduruku são somente uma pequena prova de sua experiência com este tipo de textualidade tão cara ao homem ocidental desde há muito tempo, mas que ainda suscita interesse, principalmente quando esta é utilizada por autores ligados aos povos subalternizados.

Feitos estes rápidos comentários sobre a escrita autobiográfica de Munduruku, passemos agora para a apresentação de seu primeiro romance, *Todas as coisas são pequenas*. A referida obra foi publicada em 2008. Em relação à forma, o romance muito se aproxima da estrutura do *Bildungsroman*, gênero narrativo de ficção que tem como uma das principais características a formação do personagem desde tenra idade até alcançar a idade adulta. Alguns apontam seu surgimento na Alemanha burguesa do século XVIII.

Cristino Wapixana é um escritor ainda pouco conhecido comparado a Daniel Munduruku que já se tornou figura conhecida nacional e internacionalmente. Cristino é natural da cidade de Boa Vista, capital do Estado de Roraima, onde atua como vice-coordenador do NEARIn – Núcleo de Escritores e Artistas indígenas. Além de escritor é compositor premiado e ministra palestras sobre temas indígenas. Como seu segundo nome indica, Cristino pertence ao povo wapixana, único povo de língua aruaque do Estado de Roraima e a segunda etnia mais numerosa daquele estado, com a qual tenho mantido contato regular enquanto professor e pesquisador da Universidade Federal de Roraima. A mencionada universidade foi a primeira universidade federal no Brasil a criar um curso superior voltado exclusivamente para a capacitação de professores indígenas, uma licenciatura intercultural. Junto a esta licenciatura tive a oportunidade de ministrar um mini-curso intitulado “*Introdução ao estudo da narrativa wapixana*”. Atualmente tenho tento aprender aspectos da língua deste povo para melhor penetrar em seu mundo mítico e melhor compreender suas formas de narrar.

Cristino estreou na literatura com “*A onça e o fogo*” (2009).⁸ O trabalho contou com a coordenação de Daniel Munduruku, como consta na capa da referida obra. A mesma é destinada ao público infantil. O livro de Cristino pode ser classificado como um conto indígena moralizante para crianças e percebemos, por algumas referências lingüísticas, que o conto faz parte do repertório do povo wapixana, um dos muitos povos que ajudam a compor a grande família lingüística aruaque. Os povos aruaques estiveram no passado distribuídos em terras que se estendiam da Flórida, nos Estados Unidos, até a Amazônia e se caracterizavam por seu aspecto amistoso. Em tempos remotos, estes povos chegaram a formar um grande império e há quem acredite que este império sucumbiu por não ser um povo marcadamente. Na atualidade, uma das principais pesquisadoras da cultura do povo wapixana no Brasil é Nadia Farage, da Universidade de Campinas. Nadia é autora de obras como o já clássico “*As Muralhas dos sertões: os povos indígenas no rio Branco e a colonização*” (1991).⁹ O livro originou-se de sua dissertação de mestrado na área de

antropologia apresentado na UNICMP, e como o título sugere, trata, dentre outras coisas, de contatos interétnicos entre colonizadores europeus e índios nas terras que viriam formar o atual Estado de Roraima. Devido à importância da pesquisa, a obra foi premiada como melhor dissertação de mestrado pela Associação Nacional de Ciências Sociais e depois transformada em livro referencial para entender a formação histórica do território que deu origem ao estado mencionado.

Em seu doutorado Farage estudou as práticas retóricas entre os wapixana e produziu uma tese intitulada “*As flores da fala: práticas retóricas entre os wapixana*”,¹⁰ apresentada à área de Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH da Universidade de São Paulo, em 1997. A pesquisadora estudou as várias formas narrativas pertencente ao repertório do povo em questão. Suas reflexões me têm ajudado sobremaneira a melhor entender as formas narrativas desse povo.

Para concluir trago uma reflexão de duas pesquisadoras que através da obra “*Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*” (2004) trazem para nosso conhecimento a experiência de muitos escritores indígenas que hoje firmam compromisso com a literatura de autoria indígena. Citamos a abertura do capítulo “Os livros da floresta” a fim de dar uma idéia do esforço dos povos indígenas em se fazer ouvir via discurso literário:

os escritores indígenas estão descobrindo o Brasil. Se os viajantes europeus dos séculos XVI e XVII descreviam o território, a fauna e a flora, os rios e as gentes aqui encontrados, para com isso apresentar ao público o novo mundo, agora os nativos estão revertendo a história. Cerca de quarenta povos indígenas do Brasil já publicaram seus textos em livros e “cartilhas” que, quase sempre, se dirigem disfarçadamente aos brancos para redesenhar o seu terra à vista.¹¹

Comentários como este expresso pelas pesquisadoras, sobre o descobrimento do Brasil por escritores indígenas, são uma prova da importância da aquisição da escrita por parte destes escritores.

O que se pretendeu no presente trabalho não foi um estudo de erudição, profundo, todavia, espero que o estudo possa contribuir de alguma forma para dar maior visibilidade aos textos de autoria indígena e estimular novas pesquisas voltadas para estes textos. Para os textos destes escritores que ainda continuam às margens do cânone literário nacional, mas que aos poucos, graças a sua capacidade de resistência aliada ao trabalho de pesquisadores abnegados estão saindo das margens para se tornar objeto de estudo em curso de Letras no Brasil.

Notas

¹TETTAMANZY, Ana Liberato; JAHN, Livia Petry; FREITAS, Ana Elisa de Castro. “O papel do mito nas narrativas orais dos kaingang na bacia do lago Guaíba, Porto Alegre”. In: TETTANMAZY, Ana Liberato (Org.) *Organon*: Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, vol. 21, N. 42, 2007.

²SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. “De estória à história: a escrita indígena no Brasil”. In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade: literatura e diversidade cultural*. São Paulo, v. 59, 2001.

³ *Ibid.* p.69.

⁴ *Idem, Ibdem.*

⁵MUNDURUKU, Daniel. “A literatura indígena e o tênue fio entre escrita e oralidade”. In: MENOSSI, Leonilda. *Diálogo: revista de ensino religioso*. São Paulo: Paulinas, 2009.

⁶ WAPIXANA, Cristino. *A onça e o fogo*. Barueri, SP: Amariyls, 2009.

⁷MUNDURUKU, Daniel. *O banquete dos deuses: conversa sobre a origem da cultura brasileira*. São Paulo: Angra, 2000.

⁸ WAPIXANA, Cristino. *A onça e o fogo*. Barueri, SP: Amariyls, 2009.

⁹FARAGE, Nadia. *As Muralhas dos sertões: os povos indígenas no rio Branco e a colonização*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

¹⁰ FARAGE, Nadia. *As flores da fala: práticas retóricas entre os wapishana*. Tese. (Estudos literários) Universidade de São Paulo, Estado de São Paulo, São Paulo, em 1997.

¹¹ ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sonia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autentica; FALE/UFMG, 2004. p.195.

A confiança da imaginação popular nos *media*: o espaço textual nas telenovelas

Larissa Daiane Pujol Corsino dos Santos

Among the particular construction of the reading and the scenario ready of the telenovela surrounding the possibilities of popular imagination. The audiovisual industry of television drama alternates thoughts and expectations of your audience, becoming a space for information and entertainment in order to gain greater visibility of the popular environment. For the purpose of arguing about the capabilities of creating imaginary of telenovela, this article will bring together the works of Aguinaldo Silva and Manoel Carlos to point out the ways outlined by audiovisual narrative to attract the audience by interpreting fiction about everyday.

Keywords: telenovela; imagination; narrative; Aguinaldo Silva; Manoel Carlos.

1 Telenovela e narrativa: uma introdução

A palavra “novela” através do sentido latino amplo e original significa “a novidade”. Embora essa característica fosse colocada em paralelo com o embuste e delimitada as histórias longas e sentimentalistas, a novela – na face literária – se insere na preferência do público que anseia uma evasão pela leitura ou por meio audiovisual (cinema, televisão) de modo que permaneça atuante e esquemática no que se refere à novidade de enredo.

No perfil tradicional, a novela, segundo Massaud Moisés, há que corresponder a um “desejo de aventura com o mínimo de profundidade e o máximo de anestésico”¹, ou seja, preocupar-se em iludir e mistificar a realidade enquadrando-a no caminho acelerado constituído de pitoresco, logo, que não se aproxime da vida cotidiana.

Por outro lado, a evolução do texto novelístico apresenta fórmulas mais semelhantes ao cotidiano, as quais solidificam a realidade subjetiva do leitor. A pluralidade dramática encontrada na novela designa a composição feita pelo ficcionista que “não se detém no pormenor constituído pelas células, mas no sistema todo, formado pelas somas das parcelas”². Assim, observa-se que a construção é feita por um sistema pluriforme de unidades que não pode se desfragmentar sem comprometer toda a série elaborada. A própria pluralidade da ação exige um funcionamento disperso em que as aventuras têm início, mas não se concluem a fim de gerar outras, sucessiva e interminavelmente, pois, pela via de regra, o ficcionista procura deixar fixada na parede qualquer sombra de drama ou de mistério que mantenha vivo o interesse do leitor.

Ao transferir essa imagística para o cenário televisivo, a “novela” começa a expandir-se ao gênero dramático e à interpretação. Nos anos 50, a televisão brasileira apresenta pequenas estórias chamadas de teleteatro. Estas encenações têm o perfil abreviado da telenovela – são enredos curtos, geralmente adaptações literárias, em que a pessoa já assiste o início, o clímax e o desfecho num período máximo de 40 minutos. No rádio, a produção por enredos também havia crescido, pois a necessidade do público em acompanhar a ficção se encontrava à moda *in*, ou seja, na época já se buscava soluções

Rua Daudt, 102. Santa Maria – RS. Brasil. E-mail: pujol.larissa@gmail.com

alheias, mesmo ficcionais, para a compreensão de uma realidade que, deveras, passava despercebida. O sucesso que engendrou a rádio-novela e o teleteatro surpreendeu aqueles que encontravam um “assunto” para se conversar durante uma parte do dia. A vida pacata do interior, ou também a monotonia dos cidadãos das metrópoles daquela época, encaminhavam-se para um “desfecho” que até hoje perdura – a confiança da imaginação nos roteiros criados para a telenovela. O cenário construído ao ler uma obra ou ao ouvir a narração passa a ter um status mais competente e sólido na visão de autores que colaboram para a infiltração do imaginário no pensamento do espectador. De acordo com Tânia Pellegrini³, o interesse pela televisão e a fixação em observar a forma de como as imagens se acoplam e dominam qualquer informação sucedem-se em interrogações relevantes sobre a representação do texto. Assim, a transcodificação da narrativa escrita para a audiovisual dá-nos a impressão de domínio absoluto sobre as experiências humanas, sobre seu tempo e sobre seu espaço, comunicando-se através do fenômeno da indústria cultural, a telenovela.

As realizações dramáticas na televisão reiteram o domínio da imagem e a seqüência das idéias individuais. Autores que se enquadram nos moldes da superexposição, do simulacro, conseguem, de fato, proliferar a imagem construída pelo pensamento popular além de transmitir sua inescapável maneira de representar e supervisionar esse universo criado nas pilastras da realidade. Tal virtualidade que expressa toda uma sociedade no plano do espetáculo, “em que os mais íntimos processos da vida individual tornam-se um campo fértil para a mídia”.⁴

2 Do escrito ao audiovisual: caminhos para permanecer na audiência

Não raramente, publicam-se diversas revistas sobre o universo da telenovela. Estas se desdobram em vários subitens, dentre eles, entrevistas com os atores e uma palavra superficial do escritor sobre a sua trama. O mais destacável é a capacidade destes meios de comunicação em trabalhar com a imaginação do telespectador. Muitas de suas capas são ilustradas com títulos grifados e chamativos sobre uma determinada telenovela os quais provocam uma sensação de “desvendar o segredo” dos personagens x ou y e de saber às pressas o desfecho da história. De acordo com Esther Hamburger, cada capítulo da telenovela está carregado de resultados de interações prévias na véspera da sua exibição,

[...] configurando um fenômeno proto-interativo especialmente adequado para o estudos das noções e práticas de mediação eletrônica envolvidas na produção e recepção de significados e representações no mundo contemporâneo.⁵

Segundo Elisabeth Ravoux Rallo⁶, a primazia da imaginação determina a contemplação e a criação porque sua pesquisa gira em torno da imagem. Portanto, a vazão de informações designadas às revistas sobre telenovelas oferece múltiplos caminhos para que o telespectador crie sintonia com a exploração imaginária elaborada pelo mistério. O público é o crítico leve e, ao mesmo tempo, profundo que se insere além das cenas, logo ao texto do autor. Parece-lhe, ao espectador, desinteressante a gênese da obra, embora o inconsciente coletivo seja direcionado às abordagens pessoais descritos pelos autores. Ao escrever um roteiro à televisão o autor já realiza um estudo esmiuçado do comportamento humano diante dos mais

diversos acontecimentos para traçar os perfis personificados do seu enredo, o ambiente, o assunto de debate com quem assiste.

Organizar a seqüência dos fatos com técnicas avançadas de efeitos ou elaboração de temas polêmicos que, geralmente, são pouco perceptíveis e camuflados, constrói direções por onde a trama desenvolverá a atenção imaginária do espectador. De acordo com Lúcia de Miranda Moreira, a concentração da telenovela na imagem, nos diálogos e nas ações dos personagens apresentados em cena preenche as lacunas do imaginário coletivo com o “seu encanto de transformar vidas de papel em algo cada vez mais concreto e verossímil”⁷. Cada vez mais se assiste nesse gênero televisivo, temáticas mais próximas do público e das suas manifestações inseridas numa comunicação convincente de participação e guia no desenvolvimento da imaginação popular. A telenovela conta com enredos e cenas que amplificam o reservatório de imagens do telespectador, além dos sentimentos e das experiências descritas numa visão total da realidade que sedimentam uma reflexão do indivíduo sobre suas atitudes no mundo.

A imaginação tem a função de concretizar a realidade através de uma força que catalisa e estimula os limites da prática. O escritor entrega ao diretor contratado o diamante bruto da história através de folhas e letras. Logo, cabe a esse profissional moldurar num quadro a imaginação do autor juntamente com a perspectiva do público, além de manter o concerto como maestro, determinando a função de cada capítulo e a hora de exibição de cada intérprete.

Notemos como a narrativa é um formato caro à comunicação humana. Afinal, a trajetória da humanidade é uma narrativa! Esta trajetória (narrativa cotidiana) encontra-se em estado bruto, como um diamante na natureza. A comparação aponta para o valor incontestável, a ser lapidado, do percurso da humanidade – tanto na história conjunta quanto nas histórias individuais.⁸

Garantir a audiência é dever importante dos envolvidos na telenovela. Por conseguinte, o procedimento conta com as manifestações populares interpretadas artisticamente por atores e atrizes que levam a pessoa comum a se identificar com algum dos personagens e sua história. A expressão do cenário social que encarna o entretenimento e a construção imaginária engloba toda sua competência comunicativa que permite aos profissionais da telenovela tratar de temas sérios através da criação de um espaço crítico na mídia. A imagem especular encenada diariamente desenvolve a repercussão e assegura a audiência do público, assinalando o êxito da construção do imaginário que auxilia a esclarecer a complexidade dos fatos cotidianos. De acordo com Jesús Martín-Barbero:

E sem dúvida, a mobilidade da telenovela tem outro motor: a presença decisiva das memórias e imaginários populares, pelos quais entendemos não as tradições específicas de um povo, mas a hibridização de certos conhecimentos narrativos, gêneros novelescos e dramáticos das culturas do Ocidente e das culturas mestiças dos nossos países.⁹

O apego à fruição crítica denota o desejo do público em estar “imaginária e conscientemente no lugar do escritor, num momento de fulgurante felicidade”¹⁰ ao mesmo tempo em que se observa na telenovela o método mais claro e válido para dar conta do universo material e torná-lo acessível a todos. A técnica do imaginário

na telenovela nos conduz à compreensão e a afirmação de que “as narrativas ficcionais [...] são uma ‘edição’ da narrativa em estado bruto que é a trajetória humana”¹¹, auxiliada, claro, pelo público espectador e a pesquisa do autor ligado ao cotidiano comum, logo, de acordo com Juremir Machado da Silva, “o imaginário é uma distorção involuntária do vivido que se cristaliza como marca individual ou grupal.”¹²

Ao acompanhar determinada telenovela, o espectador exige dos criadores (autor e diretor) uma atividade bem elaborada das linguagens verbal e não verbal que o adapte às complexidades dos signos e dos códigos da história “contada” na televisão. De acordo com Moreira:

Assim quando falamos de formato audiovisual, não podemos deixar de pressupor todo o conjunto de linguagens e respectivos operadores que se lançam à tarefa de construir um artefato artístico a que chamamos de narrativa audiovisual. É vinculado a este trabalho coletivo, está toda uma gama de leituras, experiências e olhares criativos que incrementam e alimentam o caráter do “bem contar” uma história no formato audiovisual.¹³

Logo, com toda a capacidade criadora e estimulação de imaginações diversas, os caminhos escolhidos pela telenovela para garantir a atenção do público designam a vontade própria do escritor e também do público em desenvolver os fatos corriqueiros que passam despercebidos. Conforme Mauro Alencar, “telenovela é coisa séria”¹⁴; logo, o segredo e o mistério estipulados pelo enredo, seguramente, planejam manter alto o índice de audiência além de fixar-se nas discussões cotidianas sobre os mais delicados temas tratados. Segundo Luiz Costa Pereira Junior, “[...] a telenovela cativa o imaginário popular com competência industrial. Produto multinacional, segue obediente linha de montagem e é capaz de embalar valores com dissimulada inocência”.¹⁵

3 *Senhora do Destino, Viver a Vida* e as interpretações buscadas pela realidade

Em assistir aos capítulos e acompanhar as inúmeras histórias de vida num só enredo, o telespectador interage com a ficção, e ao mesmo tempo, com a sua realidade. Exemplos são obtidos através da construção próxima entre o verdadeiro e o possível. Personagens são moldados e postos em um diálogo cotidiano que permite a inserção imediata da telenovela nas vontades pessoais do espectador.

O que tem tornado a telenovela um enclave estratégico para a produção audiovisual brasileira é o seu peso no mercado televisivo e o papel que ela joga na produção e reprodução das imagens que os brasileiros fazem de si mesmo e através das quais se reconhecem.¹⁶

A partir dos anos 80, sob o domínio total da Rede Globo, o horário nobre da grade de programação é dedicado à teledramaturgia. A tradicional “novela das 8” ocupa, então, o posto dentre os programas mais populares e lucrativos da televisão brasileira, colocando-se também como ferramenta para competição de audiência entre as emissoras. Segundo Sandra Reimão, “a telenovela – formato que agrega o maior número de telespectadores é

o negócio mais rentável [...] além de ser responsável pela nacionalização do produto televisivo veiculada no horário nobre”.¹⁷

Autores consagrados, de roteiros e produção de ótima qualidade se apoderam do horário, que é protocolo entre as famílias brasileiras, dedicado à interação maior com o seu público. Em geral, o público da “novela das 8” tem maior expectativa com os temas abordados e se lhe parece mais próxima à realidade enfatizada na telenovela. No ano de 2004, o escritor Aguinaldo Silva descreve a sina da retirante pernambucana Maria do Carmo e sua incessante busca pela sua filha raptada, Lindalva. *Senhora do Destino* é a história de Maria do Carmo que decide partir de Belém de São Francisco rumo ao Rio de Janeiro a procura de melhores condições de vida para ela e para seus cinco filhos ainda crianças. Lá, durante um tumulto que anunciava a decretação do Ato Institucional 5, ela tem sua filha recém-nascida raptada por Nazaré, uma prostituta que quer enriquecer à custa de uma falsa gravidez. Desolada com o seqüestro da filha Lindalva, a nordestina se perde nas ruas da grande cidade e, ao ser confundida entre os manifestantes, é presa. Visto o equívoco, a jovem é liberta do cárcere, reencontra o irmão Sebastião e decide se instalar na fictícia Vila de São Miguel, distrito de Duque de Caxias na Baixada Fluminense.

A sucessão de conflitos pessoais e externos à personagem leva o público à curiosidade sobre o destino de mãe e filha e a um sentimento de repulsa contra a vilã Nazaré. A antagonista continuará fazendo maldades, aumentando o ódio e a vontade do espectador em assistir um desfecho trágico à personagem. O enredo é capaz de discernir as habilidades imaginárias do telespectador ao construir um espaço que lhe permite conduzir sua proximidade com a trama, mesmo que não haja vivenciado na realidade, de alguma forma buscará a identificação com seu modo de agir e as soluções a partir das informações ficcionais. Segundo Lopes, “a telenovela é opção privilegiada entre os telespectadores”.¹⁸ A proporção dos mundos reais e fictícios se relacionarem é imensa e a tendência em guiar atitudes, sentimentos, e as visões sobre o tema abordado é de clara expansão e aceitação entre os receptores. É um caminho artístico que recebe o tratamento de um telejornal para debater os assuntos abrasivos da vida humana através de um cenário mais fluido e interessante ao espectador.

As produções avançadas em *Senhora do Destino*, assim como o cenário do Rio e os seus clichês – escolas de samba, carnaval, paisagens litorais, bossa nova – inserem um tom atraente à história, embora árdua, de Maria do Carmo. De acordo com Maria Jacob de Souza, “a representação do popular na telenovela significa o mundo das formas e figuras nos quais se apresenta plasticamente o mundo vivido das classes populares.”¹⁹ Vinte e cinco anos após o desaparecimento de Lindalva, a protagonista, Maria do Carmo, é agora uma bem-sucedida empresária e respeitada mulher em Vila São Miguel. Encaminhou seus filhos para o bem, no entanto nunca soube do paradeiro de sua filha seqüestrada. Reencontrá-la depois de muito tempo deixa-a ainda mais frustrada por causa dessa distante possibilidade.

O provável encontro entre mãe e filha, entre mãe e vilã, atrai a atenção daqueles que se deixam levar pelo suspense. Também, o fator romântico visto no triângulo amoroso entre Dirceu, Maria do Carmo e Giovanni cria a expectativa no telespectador sobre o final da novela “com quem a protagonista, definitivamente, casará?”. O roteiro bem elaborado com gosto de suspense folhetinesco e um bem-contar histórias do autor são artefatos que garantem a boa audiência e o reconhecimento do público no cotidiano, vistos nos modismos, bordões, temas musicais, etc. Nessa parte, a telenovela não somente visa o lucro para a emissora como é um bom investimento para outros lados artísticos e para empresas de materiais de consumo às quais a telenovela oferece

merchandising. Sobre a mediação entre produtores e receptores, Hamburger afirma que “a novela é uma obra audiovisual que resulta de um multiólogo [...] incorporando uma gama de significados possíveis, nem sempre intencionais.”²⁰

O alto índice de audiência de *Senhora do Destino* nos anos de 2004 e 2005 e na sua reprise em 2009 mostrou a preferência por uma ficção aproximada ao espectador pela emoção e expectativa. O sentimento sem piegas de Maria do Carmo e a maldade da antagonista Nazaré despertam a satisfação em assistir a trama e torcer por um justo “final feliz” para os personagens de bom caráter. Obviamente há outras pequenas histórias improvisadas nesse mega-enredo que construirão o desfecho da protagonista, como por exemplo, o fato de Maria do Carmo ser homenageada por uma escola de samba na Sapucaí.

A confecção de novelas envolve também dose intrínseca de improvisação. Autores de novelas são especialistas na arte de improvisar soluções [...]. Talvez seja possível inferir que novelas e autores de sucesso são aqueles que assimilam o inesperado.²¹

A concorrência entre a TV aberta e a internet fez com que a emissora carioca flertasse a modernidade e colocasse à disposição do telespectador enredos voltados ao debate sobre problemas sociais, com pouco espaço para o padrão já estabelecido pela teledramaturgia. *Viver a Vida*, de Manoel Carlos, exibida entre 2009 e 2010, visa à extinção do protagonista e do antagonista para melhor esclarecer uma nova face da telenovela, agora mais voltada à verdade que à realidade do público. Sem tipificação, nem exaltação do santo e do herege, Maneco escreve a “parcela de culpa” de todos os personagens. O fato de não haver estereótipos e o cotidiano comum ao espectador atentam para o encontro de soluções facilmente alcançadas; por exemplo, a superação da personagem Luciana, tetraplégica após um acidente, bem como os depoimentos relatados por pessoas reais ao final de cada capítulo, direcionam o foco do telespectador ao respeito e a aceitação do ser humano como ilimitável e de profunda busca pelo bem-viver.

Na trama de *Viver a Vida* observa-se a incorporação dos múltiplos temperamentos do indivíduo: a visão sentimental de Mia, a sinceridade afiada de Isabel, o instinto traiçoeiro de Marcos, a seriedade exagerada de Jorge, o preconceito de Ingrid, entre outros, que constroem o fantástico “mundo redondo” em meio às personalidades comuns à verdade do público, demonstrando as reações possíveis do ser humano frente ao tema principal do enredo, a vida. De acordo com Hamburger:

Colado no cotidiano, o folhetim se estrutura a partir de uma continuidade – não de uma coincidência – temporal entre o universo diegético e o extradiegético, abarcando telespectadores e autores. Os capítulos sucessivos fazem parte da rotina do público, que já sabe mais ou menos o que esperar daquele encontro diário com a vida de personagens que existem para compartilhar seus dramas cotidianos. O telespectador acompanha o desenrolar lento e repetitivo e os saltos repentinos sem necessariamente assistir a todos os capítulos. Ele, ou ela, torce por determinados desdobramentos para o drama de certos personagens, comenta com os amigos, informa-se sobre os futuros capítulos na imprensa especializada. Acompanhar ou assistir a uma novela é incorporar a trama ao cotidiano e de certa forma participar da dinâmica social que vai definindo os rumos da narrativa. Enquanto escrevem, autores estabelecem interlocuções,

mesmo que fictícias, não intencionais e/ou não explícitas, com telespectadores imaginários e/ou privilegiados.²²

A abordagem da traição familiar – entre casais e entre irmãos – coloca em questão a trivialidade desse acontecimento na vida do espectador. Tratada com desprezo pelos que assistem, o objetivo desta apresentação é de fazer a pessoa olhar-se a si e enojar-se de si por tal instinto. Assim como o preconceito incisivo da personagem Ingrid, que não aceita o casamento entre o seu filho Miguel e Luciana, a moça tetraplégica, realça os olhares entre o ser humano e o seu espelho representante na televisão, comutando a repulsa sobre a personagem e inconscientemente sobre si mesmo. *Viver a Vida* trata da compilação de inúmeras facetas do homem e da mulher – costumes tradicionais e tendenciosas metamorfoses. Maneco elabora seu universo com espaço para todos, onde não há como esquecer as delicadas situações do espírito e do caráter.

Completamente ímpar aos atos dos seus personagens, o autor não teve receio em escrever o relacionamento incestuoso ocorrido entre os irmãos Luciana e Bruno antes do acidente. Os dois são belos personagens que investem num breve romance de viagem, desconhecendo o laço sanguíneo que havia entre ambos. No repertório da teledramaturgia, *Viver a Vida* se encaixa perfeitamente na representação maior da verdade. Tal verdade que se confirma e rende ao público uma convivência íntima com o corpus interpretador de um universo que se convive e se atua. De acordo com Roberta Barros de Andrade,

Este sucesso deve-se, em parte, ao fato de que a telenovela é uma dramatização e representação da vida cotidiana, com todos os seus problemas, conflitos, resoluções e comportamento. Ela tem recursos suficientes para falar da vida, mas o faz auxiliada pela ficção. Esta conta experiência, fala de acontecimentos ordinários, situações inesperadas de toda uma história com início, desenvolvimento e fim. Narra a vida, ou grande parte dela, reflete aspectos fundamentais da nossa realidade, do nosso acontecer e fazer imediato, mas também uma realidade longínqua e estranha. Na telenovela, o espectador assiste à vida privada dos outros, inclusive distantes de outras classes sociais, de outras cidades, de outro tempo. Nela ele tem acesso a situações conhecidas, mas também situações às quais não teria acesso de nenhuma forma e outras que são possíveis, mas não vividas. Apresenta ainda modas e esquemas ideais de vida.²³

A obra de Manoel Carlos convém à busca peculiar do ser humano. *Viver a Vida* investe na produção fora dos paradigmas ilusionistas já existentes na teledramaturgia, diferenciando o momento da evasão com a exibição da realidade nas cenas da telenovela. A trama que justifica o bom-moço e o vilão desaparece na visão do autor, que deixa o público próximo à verdade do seu cotidiano, completando as ligações entre as pessoas numa forma jamais imaginada.

De fato, com o acesso expandido à informação, o telespectador está mais exigente. O cenário oferecido pela telenovela terá de abarcar a busca e a capacidade imaginária de quem a acompanha, ademais de adequar seu público às evasões que, possivelmente, o fará encontrar alguma identificação ou sugestão para a sua realidade. O produto da telenovela – seu elenco, cidade cenográfica, roteiro – bem constituído, criará um telespectador cativado e surpreso com o enredo, deixando claro que a criatividade dos autores *vale a pena ver de novo*.

Notas

- ¹ MOISÉS, Massaud. *A criação Literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1973, p. 159.
- ² Ibidem, p. 160.
- ³ PELLEGRINI, Tânia. *A narrativa brasileira contemporânea: emergência do pós-modernismo*. Revista do Instituto de Letras da PUCCAMP. Campinas, Vol. 13, nº 1 e 2, p. 49-50, dezembro de 1994.
- ⁴ Ibidem. p. 51.
- ⁵ HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005, p. 19.
- ⁶ RALLO, Élisabeth Ravoux. *Métodos de crítica literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 02-03.
- ⁷ MOREIRA, Lúcia Correia Marques de Miranda. Narrativas literárias e narrativas audiovisuais. In: FLORY, Suely Villibor. *Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais*. São Paulo: Arte e Ciência Editora, 2005, p. 17.
- ⁸ Ibidem, p. 19.
- ⁹ BARBERO, Jesús Martin. Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar, em, por, desde e com a novela. In: (org.). LOPES, Maria I. Vassalo. *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2004, p. 24.
- ¹⁰ Idem ao item 6, p. 02.
- ¹¹ Idem ao item 7, p. 20.
- ¹² SILVA, Juremir Machado da. *As técnicas do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 11.
- ¹³ Idem ao item 7, p. 21.
- ¹⁴ ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: SENAC, 2004, p. 69.
- ¹⁵ JUNIOR, Luiz Costa Pereira. *A vida com a TV*. São Paulo: SENAC, 2002, p. 115.
- ¹⁶ LOPES, Maria I. Vassalo. *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. Nota Introdutória. São Paulo: Edições Loyola, 2004, p. 17.
- ¹⁷ REIMÃO, Sandra. *Livros e televisão: correlações*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 41.
- ¹⁸ LOPES, Maria I. Vassalo; BORELLI, Silvia; RESENDE, Vera da Rocha. *Vivendo com a telenovela – mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus Editorial, 2002, p. 181.
- ¹⁹ SOUZA, Maria Carmem Jacob de. *Telenovela e representação social*. Rio de Janeiro: E-papers, 2004, p. 25.
- ²⁰ Idem ao item 5, p. 20.
- ²¹ Idem ao item 5, p. 43-44.
- ²² Idem ao item 5, p. 44.
- ²³ ANDRADE, Roberta M. Barros de. *O fim do mundo: imaginário e teledramaturgia*. São Paulo: Annablume, 2000, p. 66-67.

A mobilidade memorial ou intersubjetiva em *Le goût des jeunes filles* de Dany Laferrière.

Melissa Rubio dos Santos

This article aims to analyze the presence of cultural mobility as a strategy of insubordination in the novel *Le goût des jeunes filles* (1992), writer Dany Laferrière. Therefore, for the analysis of cultural mobilities in the novel, will be investigated as the narrative resources used by D. Laferrière, dialogue with the memorial aspects of mobility or intersubjective, or perform as "the movement between memory and forgetting not in the sense of dialectical opposition, but the mechanism of constitutive equations of the mind where memory itself is an integral aspect in the process mnemonic, "according to Z. Bernd (2010). It will also be investigated as traces of mobility or memorial gifts are intersubjective in the novel of D. Laferrière through the association between imagination and movement, and those traits responsible for making possible the transcendence of the real and expected, and thus facilitate the subversion of reality in Haitian intellectual and artistic imagination.

Keywords Canadian studies; Francophone literature; cultural studies;

1 Introdução

Uma primeira pergunta pertinente ao título deste artigo: Como ocorre a mobilidade cultural no romance *Le goût des jeunes filles*¹ do escritor Dany Laferrière? D. Laferrière, escritor de origem haitiana foi exilado na província francófona de Quebec, no Canadá, desde a segunda metade da década de 70. Com uma vasta produção literária, D. Laferrière é um escritor que integra a literatura migrante produzida no Quebec — escritores estrangeiros que emigraram ou se exilaram no Canadá são considerados “migrantes”, no sentido de seus textos oscilarem entre o imaginário do país de origem e o do país de acolhida. Ao estar em outro país e proibido de retornar à sua terra natal pelo regime ditatorial ainda em vigor no Haiti, revê a sua pátria com o distanciamento não apenas espacial, mas também dos valores e da ideologia predominantes em seu país de origem. Esse distanciamento proporciona uma visão crítica perante a terra natal, a qual é manifestada de forma ferina em suas obras; no caso desse verbete o romance *Le goût des jeunes filles* desconstrói a imagem dos haitianos como cidadãos submissos ao poder ditatorial de Duvalier e critica de forma direta os excessos cometidos pela ditadura, condenando o povo à miséria.

2 A mobilidade memorial ou intersubjetiva

Antes de iniciar a análise das mobilidades culturais, deve-se apresentar a definição de mobilidade cultural, tomada emprestada do teórico canadense Pierre Ouellet, na qual “Mobilidades culturais são deslocamentos de sentido e dos seres na experiência da

Barão de Mauá, 300, apto 13 Bairro Fátima. Canoas-RS CEP 92200-560; Tel: 5130325320 E-mail: melrubio@gmail.com

alteridade; são estratégias intersubjetivas e interculturais que levam os autores a traduzirem no texto as experiências vividas em tradições e espaços culturais distintos². Definida a mobilidade cultural, parte-se para a realização da análise das mobilidades culturais no romance. Dessa forma será investigado como os recursos narrativos, utilizados por D. Laferrière, dialogam com os aspectos da mobilidade memorial ou intersubjetiva, ou seja, como efetuam “o movimento entre memória e esquecimento não no sentido de oposição dialética, mas de mecanismo constitutivo das equações da própria memória onde esquecer constitui-se em aspecto integrante do processo mnemônico”, segundo Zilá Bernd.³ Em um segundo momento, será investigado como os traços de mobilidade memorial ou intersubjetiva estão presentes no romance de D. Laferrière através da associação entre imaginação e movimento, sendo esses traços os responsáveis por possibilitarem a transcendência do real e do esperado e, dessa forma, propiciar a subversão da realidade no imaginário artístico e intelectual haitiano. Sendo assim, D. Laferrière ilustra o imaginário insubmisso e móvel das Américas através de dois meios: pela ruptura dos padrões estéticos, ao utilizar uma narrativa fragmentada e pela temática, a qual é centrada na busca de seus personagens pela liberdade.

O romance *Le goût des jeunes filles* é uma obra híbrida e dialógica. Híbrida por apresentar em sua tessitura duas formas de produção: um diário e um roteiro de filme. Já dialógica (com multiplicidade de vozes narrativas) pelo fato da voz narrativa se deslocar entre dois narradores: Marie-Michèle, autora do diário e Dany, autor do roteiro de filme. Nessas variadas técnicas narrativas, pode ser visto a peculiar forma encontrada pelos narradores de registrar as memórias/fatos do passado. Sendo assim, no processo de escritura, eles ficcionalizam o passado e podem trazê-lo à tona e, portanto, evidenciam o questionamento dos aspectos culturais da sociedade haitiana.

O primeiro ponto de análise é o diálogo entre os recursos narrativos com a mobilidade memorial, sendo esta o movimento entre memória e esquecimento, lembrança e distorção, como adverte Paul Ricouer.⁴ *Le goût des jeunes filles* apresenta, de forma, pertinente, o aspecto da mobilidade memorial ao ter dois narradores ficcionalizando a adolescência e os fatos vivenciados nesse período. Marie-Michèle e Dany tecem uma narrativa memorial a adolescência que contempla fatos da memória não só individual, mas também coletiva, pois ela relata acontecimentos políticos da sociedade haitiana na década de 70 (A ditadura de Duvalier pai, o Papa Doc e a sucessão de seu filho Baby Doc, que oprimia e devastou o Haiti, oprimindo o povo por quatro décadas).

Entretanto, deve ser questionada como se deu a escritura de tais memórias. Logo nas primeiras páginas do romance, Dany lê uma matéria sobre um romance publicado por Marie-Michèle, sua amiga da adolescência, intitulado *Fast lane: Girls, Food, Sex, Music – The Sixties in Haiti*. Nessa matéria, Marie-Michèle declara que o texto escrito, de quando era adolescente, foi mantido sem alterações, preservando o estilo telegráfico das frases e o caráter espontâneo das observações. Motivado pela publicação do livro de Marie-Michèle, Dany decide escrever o roteiro de filme sobre a sua adolescência, ou melhor, ele decide criar um roteiro de filme que ele veria na imaginação e que ele seria o único expectador. Ambos os narradores buscam relatar os fatos vivenciados na adolescência, num esforço de retornar ao passado turbulento. Entretanto, ao falar de mobilidade memorial deve ser questionado se a narrativa anuncia seguir o passado ou se ela assume ter criado lembranças de um passado glorioso.

Diante dessa problematização da memória, deve ser despertada a atenção para o fato de a memória ser fragmentada e lacunar. A partir dessa caracterização, o processo

mnemônico pode provocar a distorção do passado, propositalmente no processo de ficcionalização, como é o caso dos personagens do romance estudado. Sendo assim, o registro do passado é feito através da ficção. Dany cria um roteiro imaginário e Marie-Michèle materializa no papel. Diante de tal recurso, surgem as seguintes questões: 1. Essas imagens são fiéis à realidade? Ou elas sofreram modificações por serem produtos de uma ação imaginante? Ao criar um texto não há como negar a ação imaginante que atua na (re)significação das imagens.

Ao falar de ação imaginante, deve ser estabelecida a perspectiva teórica acerca da imaginação, sendo a perspectiva de Gaston Bachelard empregada neste artigo, uma vez que ela dialoga com a perspectiva das mobilidades culturais, na qual a ação imaginante atua como provocação concreta e como resistência à realidade. Nesse processo, o ser humano é ativo, interventor e modificador, sendo, então, nessa perspectiva que G. Bachelard teoriza a imaginação. O processo imaginativo para o filósofo é uma ação dinâmica e transformadora. A perspectiva de G. Bachelard, ao definir a imaginação como processo de resistência e intervenção estabelece um diálogo com a mobilidade e a insubmissão. Segundo o filósofo G. Bachelard, em sua obra *O Ar e os Sonhos*: ensaio sobre a imaginação do movimento, a imaginação é a “faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção. É, sobretudo, a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens”⁵ Dessa forma, ao imaginarmos, temos a capacidade de dar outro significado àquilo que nossa percepção apreende, atribuindo outra forma ou aspecto às imagens, sempre a partir da nossa particular leitura dos fatos. Poderíamos atingir uma libertação através dessa leitura própria das imagens ou fatos? Sim. Na ação imaginante deformamos e/ou desconstruímos as imagens da percepção para criar novas imagens, uma vez que a ação imaginante consiste nessa mudança constante das imagens.

Para G. Bachelard, a mobilidade é intrínseca à imaginação. Segundo o filósofo,

a imaginação [...] é antes de tudo, um tipo de mobilidade espiritual, o tipo da mobilidade espiritual maior, mais viva[...] Cumpre acrescentar ao estudo de uma imagem particular o estudo de sua mobilidade, de sua fecundidade, de sua vida.⁶

Entretanto, é colocada a questão: como essa mobilidade espiritual se relaciona com a imagem? Será a partir da mobilidade da imagem (o trânsito e as trocas) e sua fecundidade (capacidade de criação e de vida) que a imaginação tem suas inúmeras significações deslizando em processo contínuo. Então, a ausência torna-se fulcral para o processo de imaginação. Através da imaginação é possível (re)criar a realidade, o meio em que vivemos e as imagens adquiridas pela percepção. Somente a imaginação pode nos levar além dos fatos reais, já que, a partir dela, podemos criar através “de uma explosão de imagens” um novo espaço/lugar e, dessa forma, provocarmos a anulação da percepção direta das imagens e dos fatos da realidade. A partir desse movimento, será possível anular, de forma indireta, as experiências apreendidas da realidade, como uma negação do que se percebe/vive. Pois, somente abandonamos “o curso ordinário das coisas”⁷ quando alçamos vôo através do processo de imaginação. Portanto, a mobilidade memorial presente no romance *Le goût des jeunes filles* estabelece relação com a imaginação, uma vez que as imagens tanto do processo mnemônico como as do processo imaginante possuem traços desviantes. Pode-se concluir, então, que a mobilidade memorial encontra suporte na imaginação por esta ser a “Faculdade de deformar as imagens fornecidas pela

percepção. É sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens”,⁸ segundo G. Bachelard. Logo, é através do desvio dos sentidos e da subversão da memória que os narradores confirmam o traço característico da literatura das Américas: o imaginário insubmisso.

Notas

¹ LAFERRIÈRE, Dany. *Le goût des jeunes filles*. Montréal: VLB, 2004.

² OUELLET, Pierre. *L'esprit migrateur: essai sur le non-sens commun*. Montréal: VLB, 2005. p., p.13

³ BERND, Zilá (org.). Introdução. In: *Insubmissão e mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literallis, 2010.

⁴ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: UNICAMP, 2008. 3ed.

⁵ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.1.

⁶ BACHELARD, 2001. p.2

⁷ BACHELARD, 2001. p.3

⁸ BACHELARD, 2001. p. 1

As versões hispanoamericanas da Bela Adormecida: gênero, memória e intertextualidade

Michele Savaris; Anelise Ferreira Riva

Fairy tales are at least four centuries old and they are still current. Charles Perrault is probably the first person to compile oral stories that inhabited the French imagination of his time. By writing the stories, he reinforced and supported the preservation of a collective memory. These tales did not remain frozen in time, they continued to be read, (re)told and (re)written under new contexts. We intend to analyze two Hispanic-American versions of the tale “A Bela Adormecida” (“Sleeping Beauty”), which were based on Charles Perrault’s version and directed to adult audiences. Those two works are “La Bella Durmiente”, written by Rosário Ferré, and “El avión de La Bella Durmiente” by Gabriel García Márquez. In this sense, we have the purpose of analyzing such stories in order to verify how gender relations are established in them, considering the position of the young female character Aurora. The deconstruction and subsequent reconstruction of the character is perceived through intertextual language, through a new context and also through the way the girl moves in the narrative.

Keywords: *Bela Adormecida* (Sleeping Beauty), intertextuality, gender.

Contos de fadas, histórias fantásticas, mitos, lendas. Narrativas que em algum momento povoaram nossa imaginação, encenram nossos olhos de brilho e nos encantaram com seus personagens e lugares mágicos. Coelho¹ afirma que as *narrativas populares maravilhosas* (grifo da autora) - caracterizadas por uma visão mágica do mundo na qual ganham destaque os elementos do imaginário, o onírico, aspectos fantásticos e até absurdos - se dividem em duas vertentes principais: os *contos de fadas*² e os *contos maravilhosos*³. Neste estudo nos ocuparemos somente dos primeiros tendo em vista o objetivo do trabalho em questão.

Os contos de fadas ou contos infantis povoam não só o imaginário infantil ocidental, mas também o adulto e um número extenso de textos que são revisitados e relidos e, também, reescritos. São livros, narrativas fílmicas, desenhos animados, brinquedos, entre outros que se apropriam do universo do conto de fadas, tão visitado por pais e filhos, e os reescrevem atualizando-os de acordo com o momento sócio-histórico-cultural em questão.

Os contos infantis, tendo sua origem escrita datada de pelos menos quatro séculos atrás, ainda hoje se mantêm atuais. Tem-se que Charles Perrault teria sido o primeiro

Michele Savaris, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Av. Bento Gonçalves, 9500, Cx. P. 15002, Porto Alegre, Brasil. Fax: 51/3308 6712; Tel: 51/3308 6699; E-mail: mike.sa24@gmail.com
Anelise Ferreira Riva, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Av. Bento Gonçalves, 9500, Cx. P. 15002, Porto Alegre, Brasil. Fax: 51/3308 6712; Tel: 51/3308 6699; E-mail: aneliseriva@gmail.com

a recopilar as histórias de caráter oral que povoavam o imaginário francês de sua época escrevendo-as e, portanto, reforçando e auxiliando a conservação de uma memória coletiva. Mas, na verdade, os conhecidos contos clássicos infantis têm uma origem bem anterior e inicialmente surgiram como uma fala para o público adulto.⁴

A partir de estudos que começam a realizar-se no século XIX, tem-se que os *textos-matrizes* (grifo da autora) do que se poderia chamar literatura maravilhosa, produção esta de caráter anônimo e coletivo, datam de séculos antes de Cristo e são provenientes de fontes orientais e célticas. É somente a partir da Idade Média que tais textos seriam assimilados na Europa. Os textos-matrizes “puros” não puderam ser determinados devido à grande mescla de fontes encontrada nas narrativas recolhidas. O que se conseguiu foi descobrir que havia um fundo comum a todas elas que se evidencia na coincidência de motivos e episódios, entre outros. Ou seja, somente tal comunicabilidade expressa nas coincidências existentes em textos que pertencem a regiões muito distantes tanto em termos geográficos quanto culturais, explicaria o fundo comum das narrativas.

Em 1697, Perrault se vê atraído pelos relatos maravilhosos/exemplares que estavam guardados na memória do povo e cria o que seria o primeiro livro da literatura infantil ocidental intitulado “Histórias ou contos do tempo passado, com suas moralidades – Contos da minha Mãe Gansa”.⁵ Relata Coelho que, “Com a publicação dos oito contos da Mãe Gansa, nascia a literatura infantil, que hoje conhecemos como clássica”⁶ (grifo da autora). Nesta primeira seleção feita por Perrault, encontra-se o conto “A Bela Adormecida no bosque”.

Se a literatura infantil nasce com Perrault, é com os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm que ela vai constituir-se em definitivo e começará a expandir-se pela Europa e também pelas Américas.⁷ É na Alemanha do século XVIII que os irmãos Grimm (filólogos, folcloristas e estudiosos da mitologia germânica) vão recolher:

da *memória popular* (grifo da autora) as antigas narrativas maravilhosas, lendas ou sagas germânicas, onde se mesclavam relatos das mais diversas fontes, que os germanos, ao longo dos séculos, foram acrescentando aos seus próprios.⁸

Os contos recolhidos da oralidade formam publicados primeiramente de forma avulsa entre 1812 e 1822, e, mais tarde, foram reunidos na coletânea “Contos de fadas para crianças e adultos” que hoje conhecemos como “Contos de Grimm”⁹. Dentre os contos mais conhecidos, destacamos “A Bela Adormecida”, conto ao qual fazem referência as narrativas analisadas neste trabalho.

Na segunda edição da coletânea, os irmãos Grimm optam por retirar os episódios mais cruéis e violentos das narrativas. Isto se deu devido à influência que sofreram pela ideologia cristã que começava a estabelecer-se no período romântico bem como à polêmica trazida à tona por alguns intelectuais que criticavam o alto grau de crueldade de determinados contos.

Como sabemos, tais histórias não ficaram congeladas no tempo, elas continuaram sendo lidas, (re)contadas e (re)escritas, reafirmando a força e a vivacidade as histórias de caráter oral organizadas por Perrault e pelos irmãos Grimm. Com estes últimos principalmente, elas se espalham por diversos outros países. Podemos dizer que estas narrativas fazem parte da memória da cultura ocidental em que persistem e se atualizam nos diferentes contextos históricos nos quais aparecem. Atualmente, elas seguem povoando o nosso imaginário, estabelecendo-se em versões que vão

desde a publicação em livros com versões mais ou menos semelhantes às originais, passando por outras altamente reformuladas e atualizadas aos contextos de recepção dos livros, até as versões em desenho animado e em filme, dentre outras. Estes diferentes tipos de textos estabelecem um diálogo intertextual em que os diversos leitores reconhecem situações e acontecimentos, identificando-se ou não às narrativas. Essas histórias, de caráter inicialmente didático e instrutivo, direcionadas para o público infantil, começam também a tomar espaço dentro do universo adulto em novas configurações que ajudam a garantir a manutenção de sua continuidade na memória e a elaboração de novos significados. Um dos exemplos típicos dessa ressignificação das narrativas é o conto *A Bela Adormecida* e algumas de suas conhecidas versões, duas das quais pertencentes à literatura latino-americana serão aqui analisadas a seguir.

Podemos associar esse processo de reescritura com o palimpsesto, ou seja, um novo texto escrito sobre uma matriz, onde partes desta sempre se deixarão ver nos textos seguintes. De acordo com Malpartida,¹⁰ o termo *palimpsesto* provém do grego, onde *palin* significa “outra vez”, y *sesto* vem de *psao*, significando, portanto, “apagar”. O palimpsesto foi um dos meios de registro na antiguidade e que, segundo Arrojo,¹¹ é um texto que pode ser apagado, porém não em sua totalidade. Assim, cada época, cada comunidade cultural dá lugar à nova escritura de um mesmo texto que, possuindo significados móveis, mantém seus rastros nas palavras anteriores e permite uma sucessão de textos sobrepostos no tempo. Desse modo, a figura da princesa adormecida despertada pelo beijo de um homem, transcorreu os séculos e se mantém viva até hoje, a partir da qual diversos autores a reinventam sob diferentes visões, atualizando-a nessa trajetória temporal e social. Cabe, ressaltar que qualquer versão que se leia sobre *A Bela Adormecida*, por mais ressignificada que seja, sempre será reconhecida, justamente por causa da matriz que conserva com relação ao original. Pode dizer que há uma continuação desse ato de narração onde mantém-se um conteúdo base que gerará novas versões. Esse processo faz-se possível, por causa da chamada memória coletiva¹², ou seja, o foco central das narrativas permanece no imaginário coletivo, e ainda que novas versões sejam escritas e reconfiguradas posteriormente, acabam sendo reconhecidas e associadas a uma narrativa anterior.

Nesse processo de reescritura e ressignificação, a figura da Bela Adormecida foi diversamente representada e avançou conforme o avanço tecnológico que se instaurou em nosso meio. A princesa que desperta após um beijo, já surgiu em diferentes formatos: livro, teatro, propaganda, vídeo, filme, história em quadrinhos, música, etc. Classificado como um conto infantil, as versões mais atuais nem sempre se destinam unicamente ao mundo das crianças. A nova roupagem dada à Bela Adormecida resulta numa intertextualidade que agrega a realidade dos valores atuais a um elemento do imaginário infantil, estabelecendo-se assim uma relação dialógica. Esse processo pode ser percebido em *La Bella Durmiente* e *El avión de la Bella Durmiente*, contos de escritores latino-americanos que a seguir serão analisados neste trabalho.

O termo intertextualidade¹³ vai ser cunhado pela francesa Julia Kristeva na área de crítica literária afirmando que um texto se constrói num mosaico de citações e que todo o texto nada mais é do que uma retomada de diversos outros textos.¹⁴ Tânia Franco Carvalho, avalia na mesma proporção que Kristeva o processo da escrita afirmando que este é visto como *resultante do processo de leitura de um corpus literário anterior. O texto, portanto, é absorção e réplica de outro texto (ou vários*

outros).¹⁵ Nessa mesma linha de pensamento, Koch, Bentes e Cavalcante asseveram que a intertextualidade:

[...] ocorre quando, em um texto, está inserido em outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva [...] dos interlocutores. Isto é, em se tratando de intertextualidade stricto sensu, é necessário que o texto remeta a outros ou fragmentos de textos efetivamente produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação.¹⁶

Desse modo, a intertextualidade é o resultado da interação de diversas vozes recortadas que atuam ao mesmo tempo num texto e que buscam um compartilhamento de espaços, não objetivando a anulação ou a supremacia desses recortes, em detrimento de outros.

Assim, a figura feminina presente nos textos *La Bella Durmiente* de Rosario Ferré e *El avión de la Bella Durmiente* de Gabriel García Márquez dialoga com a figura do conto de fadas a Bela adormecida estabelecendo uma relação intertextual. O que muda de um texto para outro é a atualização que se faz dele, pois como afirma Paulino,¹⁷ o mesmo texto lido em épocas diferentes acaba tornando-se outro texto, já que o contexto onde o leitor está inserido, altera-se constantemente. Esse processo não se dá somente com o texto escrito, mas também com o texto imagético ou fílmico. As últimas versões apresentadas, por exemplo, da personagem Bela Adormecida nos textos que estão sendo analisados aqui, agregam em seu modo de representar um contexto coerente com a realidade e o momento em que vive o autor.

Se tomarmos como base o conto *La Bella Durmiente* de Rosario Ferré, publicado em 1976, percebemos claramente a partir da personagem Maria de los Ángeles a posição de submissão feminina que por meio do *ballet* busca a sua libertação como mulher. O texto de Rosario Ferré é fragmentado e composto por diversos tipos de outros textos: cartas (algumas anônimas e outras com identificação), reportagens, dicas sobre presentes, anúncios, etc, marcando um outro grau de intertextualidade no que diz respeito aos diversos tipos de gêneros textuais.

A década de 70 é marcada por fortes movimentações feministas e pela subversão do papel da mulher. Desse modo, Rosario Ferré escreve a trajetória de Maria de los Ángeles deixando transparecer nessa personagem a subversão feminina. Ela é uma jovem dançarina de *ballet* que sonha em ser uma grande bailarina. Porém, é impedida por seus pais de dançar por haver se apresentado num dos espetáculos de *ballet* com um vestido curto, considerado impudico e ousado, uma vestimenta inadequada para jovens pertencentes a alta sociedade chilena. Muito triste, Maria de los Ángeles dorme 10 dias e 10 noites, levando seus pais à extrema preocupação. Nesse período, a jovem recebe a visita de seu namorado Felisberto a quem os pais dela não conheciam. Este, então, permanece algum tempo sozinho com a moça e fala ao seu ouvido:

[...] despiértate mi amor ahora vas a poder bailar todo lo que tú quieras porque han pasado cien años y ya se han muerto tus padres ya se han muerto las reseñadoras sociales las damas de sociedad las monjas del colegio ahora vas a poder bailar para siempre porque te vas a casar conmigo te voy a llevar lejos de aquí [...].¹⁸

O jovem, então, beija o rosto de María de los Ángeles que desperta, para a alegria da família. Alguns meses depois Maria de los Ángeles se casa com Felisberto convencida de que desta forma poderá seguir a carreira e realizar o sonho de ser bailarina. O casamento torna-se o meio a través do qual ela seria livre para dançar. Casada, Maria de los Ángeles sofre as pressões do marido para que engravide. Ele cansado das objeções da esposa, que afirmava que a gravidez deformaria seu corpo para sempre, impedindo-o de realizar seus objetivos profissionais, a violenta para conseguir o que deseja. Diante da infelicidade do casamento frustrado e da impossibilidade de realizar seus sonhos, ela passa a trair o marido e, querendo que ele descubra tudo, envia-lhe diversas cartas anônimas relatando supostos encontros de sua esposa com um amante. Um dia, ele decide segui-la e encontra o casal. Enfurecido, entra em luta corporal com a esposa e o amante, o que resulta tanto na sua morte quanto na de María de los Ángeles. Segundo o pai da jovem, Felisberto teria visto María de los Ángeles ensaiando com seu coreógrafo e tomado pelo ciúme, teria começado a brigar com ela:

El coreógrafo, que no conocía a Felisberto, un hombre excepcionalmente fornido pero un infeliz ajeno a todo, salió en defensa de María de los Ángeles. Forcejeado con él, tratando de sacarlo a la fuerza, lo restrelló con tal violencia contra la pared de cemento que le fracturó el cráneo. María de los Ángeles se quedó paralizada en medio del cuarto. Felisberto, que había sacado una pistola de la chaqueta para defenderse, con el golpe inesperado disparó el gatillo y el disparo accidental la atravesó por la frente [...] A Felisberto lo encontraron tirado en el suelo a su lado [...] Estuvo en intensive care durante dos semanas pero murió sin recobrar el conocimiento.¹⁹

Sabe-se da morte do casal pela versão do pai de María de los Ángeles que, por ser um homem pertencente à alta sociedade chilena, jamais admitiria o escândalo que adviria da versão real: a de que sua filha traía o marido. Portanto, ele alega que tudo foi acidental.

Desse modo, percebe-se que há uma reconstrução do papel feminino, onde, por um lado, a mulher, representada através de Maria de los Ángeles desvencilia-se aos poucos do papel de submissão passando a vingar-se do marido que, por querer muito um filho engravida-a à força, acabando assim, com o sonho da esposa de ser uma grande bailarina. Por outro lado, a associação com a personagem Bela Adormecida, também é subversivo, pois o beijo que a faz despertar não é aquele do homem que a fará feliz eternamente, mas do homem que será o responsável por interromper para sempre o seu sonho.

No que diz respeito ao conto *El avión de la Bella Durmiente*²⁰ de Gabriel García Márquez, já temos a figura de uma mulher mais independente e num contexto bem diferente daquele apresentado por Rosario Ferré. A bela mulher descrita por Gabriel García Márquez usava roupas modernas: “estaba vestida con un gusto sutil: chaqueta de lince, blusa de seda natural com flores muy tenues, pantalones de lino crudo y unos zapatos lineales del color de lãs bugambilias”²¹ e aguardava na fila do aeroporto para embarcar no avião que a levaria a Nova York. O próprio narrador do conto é o protagonista que encantado com essa linda mulher, relata que ao embarcarem no avião, a poltrona escolhida por ela, era exatamente a que ficava ao lado dele. Ela, então, se acomoda, reclina a poltrona, baixa a cortina, ingere um

comprimido e adormece: “En la poltrona vecina, junto a la ventanilla, la bella estaba tomando posesión de su espacio con el dominio de los viajeros expertos”.²² Durante toda a viagem, o homem observa a bela mulher que descansa sob um sono tranqüilo. Sua imobilidade permite que seja observada com mais zelo e calma, deixando transparecer ainda mais a beleza que compõe aquele ser. O narrador também observa que “a bela” possui um anel liso na mão esquerda, o que denota uma possível situação matrimonial e reforça seu *status* de independência relativa à mulher moderna.

É inevitável o reconhecimento e a ligação da figura feminina descrita por Gabriel García Márquez com a figura da Bela Adormecida dos contos infantis. Porém, a personagem de *El avión de la Bella Durmiente*, demonstra independência e por isso, não espera para que venham acordá-la:

Despertó sin ayuda en el instante en que se encendieron los anuncios del aterrizaje, y estaba tan bella y lozana como si hubiera dormido en un rosal. Sólo entonces caí en la cuenta de que los vecinos de asiento en los aviones, igual que los matrimonios viejos, no se dan los buenos días al despertar. Tampoco ella. Se quitó el antifaz, abrió los ojos radiantes, enderezó la poltrona, tiró a un lado la manta, se sacudió las crines que se peinaban solas con su propio peso, volvió a ponerse el cofre en las rodillas, y se hizo un maquillaje rápido y superfluo, que le alcanzó justo para no mirarme hasta que la puerta se abrió. Entonces se puso la chaqueta de lince, pasó casi por encima de mí con una disculpa convencional en castellano puro de las Américas, y se fue sin despedirse siquiera, sin agradecerme al menos lo mucho que hice por nuestra noche feliz, y desapareció hasta el sol de hoy en la amazonia de Nueva York.²³

Assim, se encerra o conto, com a mulher mais linda desaparecendo pela cidade de Nova York. A construção da figura feminina neste caso se dá pela voz do narrador, já que ela não profere uma palavra se quer. Suas atitudes, sua beleza e sua aparência são filtrados ou intensificados através de uma voz masculina que a observa durante algumas horas.

Desse modo, à medida que identificamos nos dois contos acima a personagem Bela Adormecida, retomada tantas vezes em nossa literatura e representada em tantos formatos até os dias atuais, percebemos alguns aspectos que vão subvertendo e atualizando-a de acordo com o contexto histórico e social em que é reconstruída.

Assim, após uma breve análise e aproximação intertextual entre os contos aqui mencionados, cabe-nos observar como se movimentam e se modificam pelo menos dois dos aspectos constantes e presentes, tanto no conto A Bela Adormecida de Charles Perrault, quanto no texto de Rosario Ferré e Gabriel García Márquez: a figura feminina e a figura masculina. Para começar, destacamos que em A Bela Adormecida de Charles Perrault temos um homem (o príncipe) que se caracteriza pela honradez e pelo poder de salvar a princesa o que o torna superior a todos os demais homens de seu reino. Seu amor pela princesa cresce diante da oportunidade de contemplação que ele tem da Bela que dorme. Quanto à figura feminina, ela dorme por cem anos tendo em vista uma maldição imposta por uma fada de seu reino, assim, ela acata, sem questionar, o seu destino de dormir por tanto tempo até que um homem de amor verdadeiro venha beijá-la e despertá-la. Diante de tudo isso, temos a princesa que dorme e a sua imagem é construída e idealizada através da voz

do narrador: ela é o símbolo da perfeição. Cabe lembrar que, segundo Coelho,²⁴ a figura feminina, principalmente entre os séculos X e XIII esteve envolta por narrativas de repúdio à mulher demônio, ou seja, que passavam, por um lado, uma idéia negativa, e por outro a idéia de exaltação da mulher anjo, numa dualidade que por meio da espiritualização cristã, se estende até hoje no mundo ocidental.

No conto de Gabriel García Márquez, o homem também se apaixona por meio da contemplação, embora num contexto completamente diferente. Aqui, a Bela Adormecida induz seu sono com algum tipo de pastilha que a faz descansar tranquilamente e dispensa, ao final da viagem, que a acordem. Ela mesma, se desperta e sai, dispensando qualquer tipo de ajuda. O que temos de semelhante ao conto de Perrault é o fato de que a figura feminina descrita por Gabriel García Márquez é também construída pelo olhar do outro, que nos descreve uma mulher perfeita e, portanto, idealizada. Ela acaba, de certo modo, por se transformar num objeto de desejo, já que o narrador descreve o prazer que sente em observar a mulher que dorme na poltrona ao lado.

Já em Rosario Ferré, temos um homem que é aparentemente honrado, característica fundamental no tradicional príncipe encantado, pois a partir do momento em que Felisberto obriga a esposa a engravidar, ele quebra a promessa que lhe havia feito de nunca exigir que tivessem filhos, fazendo com que percebamos que não era, finalmente, um homem honrado. Desse modo, Felisberto mostra-se inicialmente como um salvador, mas acaba por impedir a carreira da mulher em detrimento de seu próprio desejo: o de ter um filho. A figura feminina do conto de Rosario Ferré, também tem seu longo sono, um coma que se processa como fuga diante do fato de ter sido proibida de dançar, ou seja, a rebeldia quanto a sua situação se expressa através da fuga: dormir e talvez não acordar. Diferentemente do conto de Perrault e de Gabriel García Márquez, aqui a “princesa” não permite que o seu destino se cumpra sem maiores atuações de sua parte como ocorre com a Bela de Perrault, tampouco permanece estática e sem atuação como no *El avión de la Bella Durmiente*, ela vai buscar subverter a história e não se deixará construir unicamente pelo olhar do outro. Através do escândalo, Maria de los Ángeles vai tentar dinamitar as bases de uma estrutura social impositiva. A rebeldia que inicialmente se manifesta pela fuga representada pelo coma, se processarão no final de modo totalmente consciente e premeditado, através da traição, para que esta seja descoberta, e dos artifícios. Através do escândalo, a jovem expressa o seu esforço contra o silenciamento que lhe é imposto, reage com vistas a desmascarar o universo de aparências no qual está forçosamente inserida. Seu destino é socialmente projetado exigindo que ela cumpra um papel imposto pela mulher, e tanto a família quanto o marido buscam os meios para conservá-la em tal papel, porém ela subverte a sua maneira.

Assim, as narrativas constroem-se a partir da memória coletiva e da intertextualidade, ou seja, comunicando-se com outras narrativas que as antecederam. Da oralidade passaram para o registro escrito, mantendo sempre uma relação de identificação. Ainda que permaneçam algumas semelhanças, como é o caso da figura da Bela Adormecida, aqui analisada, haverá sempre uma grande diferença baseada na atualização dos contextos sociais e culturais em que essas narrativas venham a ser escritas.

Notas

¹ COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987, p. 9.

² Os contos de fadas são de origem celta e surgiram primeiramente como poemas que revelavam amores estranhos, fatais e eternos. Tais poemas são apontados como células independentes e que mais tarde foram incorporadas ao ciclo novelesco arturiano. É essencialmente idealista e se preocupa com os valores eternos do ser humano e o seu espírito (*Ibidem* p. 13-14).

³ Os contos maravilhosos são narrativas sem a presença de fadas e normalmente se desenvolvem num cotidiano mágico como animais falantes, objetos mágicos, gênios, duendes, etc. Tem como eixo uma problemática social. Pode-se dizer que se trata de um desejo de auto-realização do herói ou anti-herói no âmbito sócio-econômico, através da conquista de bens, riquezas, etc (*Ibidem* p. 14).

⁴ *Ibid.* p. 16.

⁵ *Ibid.* p. 66

⁶ *Ibid.* p. 68

⁷ COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos mitos arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003, p. 23.

⁸ COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987, p. 68.

⁹ COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos mitos arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003, p. 23.

¹⁰ MALPARTIDA, Juan. Palimpsesto. In: Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid nº 522 (dic. 1993), p. 29.

¹¹ ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002, p. 23-24.

¹² Assman (2008), afirma sobre a memória coletiva que: Su tarea, ante todo, consiste en transmitir una identidad colectiva. La sociedad se inscribe en sí misma en esta memoria, con sus normas e valores creando en el individuo esa autoridad que Freud llama “súper yo”, y que convencionalmente se designa “consciencia moral”. Los típicos medios de este tipo de memoria son los monumentos, los días conmemorativos y sus respectivos festejos y ritos (por ejemplo, la colocación de coronas), las banderas, las canciones y los eslogans. [...]. Es una cuestión de colectivo social, que quiere recordar, y también del individuo, que recuerda para pertenecer a él. Y es para eso que ambos – colectivo e individuo – apelan al archivo de las tradiciones culturales, al arsenal de las formas simbólicas, al ‘imaginario’ de los mitos y las imágenes, a los ‘grandes relatos’, las sagas y leyendas, las escenas y constelaciones, que en el tesoro de las tradiciones de un pueblo siempre están vivos o pueden reactivarse. (ASSMANN, Jan. *Religión y memoria cultural. Diez estudios*. Trad. De Marcelo G. Burello e Karen Saban. Buenos Aires: Lilmod, Libros de la Araucaria, 2008, p. 23-24.

¹³ Segundo Zani, o termo “intertextualidade” tem a ver com o que Mikhail Bakhtin entendia por “dialogismo”, quer dizer, que um texto não subexiste sem

outro, seja como uma forma de atração ou rejeição, permitindo que haja um diálogo entre duas ou mais vozes, entre dois ou mais discursos.

(ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. In: *Em Questão*. Vol. 9, nº 1, (Jan/Jun 2003), Porto Alegre: UFRGS, 2003, p. 122).

¹⁴ KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

¹⁵ CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Editora Ática, 1986, p. 50.

¹⁶ KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007, p. 17.

¹⁷ PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidade: teoria e prática*. São Paulo: Ática, 1995, p. 57.

¹⁸ FERRÉ, Rosario. La Bella Durmiente. In: *Papeles de Pandora*. México: Joaquín Mortiz, 1976, p. 158.

¹⁹ *Ibid.* pp. 182-183.

²⁰ Cabe mencionar que segundo o autor, o conto foi escrito inspirado no livro de Yasunari Kawabata “A casa das belas adormecidas”, outro exemplo das emaranhadas redes textuais pelas quais passam os textos.

²¹ MÁRQUEZ, Gabriel García. El avión de la Bella Durmiente. In: *Doce cuentos peregrinos*. Buenos Aires: Debolsillo, 2010, p. 69.

²² *Ibid.* p. 72.

²³ *Ibid.* p. 76.

²⁴ COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987, p. 23.

Entre el campo y la estancia: lar, família e identidade gauchesca nas obras de José Hernández, Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo

Rafael Eisinger Guimarães

This article does a comparison between the short stories “El Remanso” and “La última tarde”, published by Silvina Ocampo, respectively in *Viaje olvidado* (1937) and *La furia* (1959), the poems *El gaúcho Martín Fierro* and *La vuelta de Martín Fierro*, published by José Hernández in 1872 and 1879, and the short story “La intrusa”, published by Jorge Luis Borges primarily in 1960. The aim of this comparison is to examine the Ocampo’s process of re-signification of the “house” and “family” as elements of composition of cultural identity of gaúcho.

Keywords: feminism criticism; gaúcho’s identity; José Hernández; Jorge Luis Borges; Silvina Ocampo.

1 Introdução

A partir de uma leitura mais detalhada dos contos da argentina Silvina Ocampo dedicados à representação do gaúcho, observa-se que estes, em linhas gerais, dão maior relevância ao ambiente íntimo da casa, rotineiramente atrelado à esfera do feminino, o qual adquire preponderância em detrimento das dependências exteriores da fazenda, que correspondem habitualmente às atividades masculinas, em especial as lidas campeiras. Revendo a relação do homem do pampa com tais espaços, a obra da autora propõe uma nova leitura para um dos aspectos constituintes da figura do gaúcho: a ausência de vínculos com o lar e com a família, tida como um índice de sua liberdade. Tal característica, tomada como um dos elementos constituintes do imaginário acerca do gaúcho já na obra que representa o marco da poesia gauchesca platina do século XIX – os poemas *El gaúcho Martín Fierro* e *La vuelta de Martín Fierro*, de José Hernández –, é retomada e retrabalhada ao longo da produção literária de temática gaucha até os contos *orilleros* de Jorge Luis Borges, escritos em meados do século XX.

Tendo em vista tais questões, o presente trabalho estabelecerá uma contraposição entre os contos “El Remanso” e “La última tarde”, publicados por Silvina Ocampo, respectivamente, em *Viaje olvidado*, de 1937, e *La furia*, de 1959, e a produção de Hernández, trazida a público nos anos de 1872 e 1879, e a de Borges, contemporâneo de Ocampo, com vistas a analisar o processo de ressignificação dos elementos da casa e da família na composição da identidade cultural do gaúcho.

Doutorando em Estudos da Literatura – especialidade Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre / RS, Brasil. Tel: 51 9103 1122; E-mail: emaildorafa75@hotmail.com

2 O gaúcho histórico e a ausência de vínculos familiares

Misto de trabalhador e vadio, o gaúcho histórico foi, *grosso modo*, o indivíduo que viveu na região pampiana argentina, uruguaia e também sul-brasileira. Tendo em vista as condições e os elementos envolvidos na constituição identitária desse sujeito, as relações sociais por ele construídas sustentaram-se, na visão de Walter Rela, em dois grandes pilares: o individualismo, decorrente do distanciamento que isolou a região pampiana do restante do território durante o período colonial, e a rebeldia, recrudescida nas guerras emancipatórias e transmutada, durante as guerras civis pós-independência, em uma ferrenha oposição da zona rural à organização institucional imposta por Buenos Aires.¹ Somado a esses dois aspectos, é possível, a partir da concepção de Ezequiel Martínez Estrada, assinalar um terceiro elemento - a mobilidade -, consequência, por um lado, do tipo de vinculação que o gaúcho estabelece com o trabalho e, por outro, dos “antecedentes hereditários” resultantes do processo violento de miscigenação que, por sua própria natureza, não sustentava nenhum vínculo familiar ou afetivo.²

Mais do que uma propensão quase instintiva a não sustentar qualquer vínculo com o espaço doméstico e familiar, é possível observar, no imaginário do gaúcho, a realização de uma leitura gendrada do espaço do lar a partir da solidez ou da fragilidade por ele apresentada. Na esteira desse raciocínio, Martínez Estrada chama a atenção para o menosprezo do gaúcho em relação ao cuidado com a casa, visto como signo de “inequívoco afeminamento”.

Si el paisano de la llanura mira con menosprecio al hombre que se agacha para cultivar su predio, es porque el padre que alzaba su choza únicamente para dormir e guarecerse del viento y de la lluvia vive todavía en él y lo manda. (...) Casa y trabajos domésticos corresponden a la mujer, pero mucho más a lo femenino, que el hombre no comprende.³

A partir das considerações feitas até aqui, parece possível afirmar que a repulsa aos elementos “lar” e “família” configura um dos pontos centrais do processo de elaboração da identidade cultural do gaúcho. Isso posto, e tendo em vista a inegável importância que a literatura gauchesca assume em tal processo identitário, cabe agora verificar e analisar os movimentos de continuidade e ruptura desse traço da construção simbólica do gaúcho na produção que tomou tal figura como tema.

3 A gauchesca de Hernández e a esfera familiar-feminina evitada

Os poemas *El gaúcho Martín Fierro* e *La vuelta de Martín Fierro*, de José Hernández, reafirmam a relevância que o desapego ao lar e a refração ao ambiente familiar adquirem na constituição da identidade do gaúcho. Este, para Fierro, é o homem livre - significando aqui liberdade como o oposto do sedentarismo familiar -, como se vê nas primeiras palavras do cantor de Hernández.

Soy gaucho, y entíendalo
como mi lengua lo explica:
para mí la tierra es chica
y pudiera ser mayor;

ni la víbora me pica
ni quema mi frente el sol.

Nací como nace el peje
En el fondo de la mar;
naides me puede quitar
aquello que Dios me dio
lo que al mundo truje yo
del mundo lo he de llevar.

Mi gloria es vivir tan libre
como el pájaro del cielo:
no hago nido en este suelo
ande hay tanto que sufrir,
y naides me ha de seguir
cuando yo remuento el vuelo.

Yo no tengo en el amor
quien me venga con querellas;
como esas aves tan bellas
que saltan de rama en rama,
yo hago en el trébol mi cama,
y me cubren las estrellas.⁴

Amante da liberdade e avesso à submissão, Martin Fierro tem a casa e o convívio familiar como elementos ausentes em sua vida. A partir de tal constatação, Ezequiel Martínez Estrada observa que o lar configura um equívoco para o gaúcho plasmado na figura do protagonista da obra de Hernández, tendo em vista que tal sujeito não possui o grau de submissão que exige a vida doméstica. Nesse sentido, a privação do lar devolve os personagens do poema ao seu destino de liberdade, sendo a ausência de família algo indispensável à índole destes.⁵ Tal é, segundo o crítico, a razão para que tão raras vezes se faça referência ao lar e família nos dois poemas de Hernández, e, quando tal referência ocorre, a relevância do ambiente doméstico seja consideravelmente inferior àquela dada às ações e aos ambientes exteriores.

Yo he conocido esta tierra
en que el paisano vivía
y su ranchito tenía
y sus hijos y mujer...
Era una delicia el ver
cómo pasaba sus días.

Entonces... cuando el lucero
brillaba en el cielo santo,
y los gallos con su canto
nos decían que el día llegaba,
A la cocina rumbiaba
el gaucho... que era un encanto.

Y sentao junto al jogón
a esperar que venga el día,
al cimarrón le prendía
hasta ponerse rechoncho,

mientras su china dormía
tapadita con su poncho.

Y apenas la madrugada
empezaba coloriar,
los pájaros a cantar,
y las gallinas a apiarse,
era cosa de largarse
cada cual a trabajar.⁶

É interessante observar, na leitura dos versos acima, que o rancho perdido por Martín Fierro divide-se em dois ambientes muito bem marcados: o exterior, espaço da ação masculina e da ausência feminina, e o interior, espaço da presença feminina e da espera, da “não-ação” masculina. Nesse sentido, levando-se em consideração a leitura de Leopoldo Lugones, retomada por Estrada, de que o gaúcho via na mulher “solamente la hembra deprimida por las tareas, para él indignas, de la domesticidad”,⁷ a exaustiva enumeração das atividades campeiras desempenhadas no espaço aberto que circunda o espaço interno do lar possibilita que se considere o espaço familiar, mais do que um bem perdido, como algo que é evitado, em ato e em discurso, pelo protagonista-narrador da obra de José Hernández.

4 A gauchesca de Borges e a esfera familiar-masculina defendida

Na obra de temática gauchesca de Jorge Luis Borges, em especial no conto “La intrusa”,⁸ observa-se, de imediato que, diferentemente dos versos de Hernández, o lar, mais do que se constituir como presença, é algo defendido de forma explícita pelos irmãos Nielsen.

El caserón, que ya no existe, era de ladrillo sin revocar; desde el zaguán se divisaban un patio de baldosa colorada y otro de tierra. Pocos, por lo demás, entraron ahí; los Nilsen defendían su soledad.⁹

Invertendo a ordem dos elementos em jogo na construção da identidade cultural do gaúcho, o lar, no conto de Borges, passa a ser identificado como pertencente ao masculino. É o interior da casa, e não o espaço externo, que os irmãos reconhecem como seu centro identitário, como seu refúgio. E é justamente esse espaço da intimidade masculina que a súbita presença da figura feminina começa a abalar.

Los Nilsen eran calaveras, pero sus episodios amorosos habían sido hasta entonces de zaguán o de casa mala. No faltaron, pues, comentarios cuando Cristián llevó a vivir con él a Juliana Burgos. Es verdad que ganaba así una sirvienta, pero no es menos cierto que la colmó de horrendas baratijas y que la lucía en las fiestas.

(...)

Eduardo los acompañaba al principio. Después emprendió un viaje a Arrecifes por no sé qué negocio; a su vuelta llevó a la casa una muchacha, que había levantado por el camino, y a los pocos días la echó. Se

hizo más hosco; se emborrachaba solo en el almacén y no se daba con nadie. Estaba enamorado de la mujer de Cristián. El barrio, que tal vez lo supo antes que él, previó con alevosa alegría la rivalidad latente de los hermanos.¹⁰

Embora pareça possível afirmar que o espaço simbólico do lar representa o local do pertencimento dos gaúchos Nielsen, é importante assinalar que, diferentemente do que se verifica na obra de Hernández, a casa não é o espaço de uma relação familiar *stricto sensu*. Abriga sim uma relação fraternal, mas não uma família na concepção tomada por Ezequiel Martínez Estrada,¹¹ a qual tem no amor conjugal a base da sua constituição. Isso posto, é interessante observar que acaba sendo justamente esse aspecto, o amor conjugal, o elemento desagregador instalado pela figura feminina no lar dos Nielsen.

Desde aquella noche la compartieron. Nadie sabrá los pormenores de esa sórdida unión, que ultrajaba las decencias del arrabal. El arreglo anduvo bien por unas semanas, pero no podía durar. (...) Sin saberlo, estaban celándose. En el duro suburbio, *un hombre no decía, ni se decía, que una mujer pudiera importarle, más allá del deseo y la posesión*, pero los dos estaban enamorados. Esto, de algún modo, los humillaba.¹²

Tratada inicialmente como um objeto, Juliana Burgos representa o elemento feminino que, mesmo oprimido, desestabiliza a sólida e hermética intimidade do espaço masculino. Tal força desestabilizadora, como parece ser possível depreender do excerto supracitado, nasce justamente daquilo que a mulher, ou, melhor dito, daquilo que o amor pela mulher representa: a constituição da família. Em outras palavras, não é a presença de Juliana por si só, sua intrusão no espaço masculino o que perturba a relação fraternal de Cristian e Eduardo. O “perigo” está no fato de ambos nutrirem por ela um sentimento que extrapola o simples desejo ou a posse, um sentimento que, embora não nominado, remete à ideia de amor conjugal referida por Martínez Estrada, configurando assim o embrião, assustador para os Nielsen, de um núcleo familiar.

5 A reconfiguração dos espaços gendrados na gauchesca de Silvina Ocampo

Tendo em vista o jogo simbólico entre os elementos constitutivos da identidade cultural gaúcha promovido pela obra de José Hernández e Jorge Luis Borges, é possível observar que a narrativa de Silvina Ocampo, em especial os contos “La última tarde” e “El remanso”, propõe um rearranjo entre os espaços interno-privado e externo-público e a relação destes com as identidades de gênero. Assim, se em “La última tarde”, a exemplo de “La intrusa”, a casa é o espaço do masculino e a família constitui-se uma ausência, esta, por sua vez, diferentemente do que ocorre no texto borgiano, não é algo evitado, mas sim desejado pelo protagonista da trama de Ocampo.

Porfirio Lasta oyó en el canto de la tarde, una suerte de amanecer. La arboleda que rodeaba el rancho era pequeña, pero los pájaros la multiplicaban. A esas horas, Porfirio pensaba siempre en lo mismo: en la hija del capataz del Recreo. Era ésta una señorita opulenta, con medias de seda y tacos altos. (...) ¹³

Soñó que se casaba con la hija del capataz del Recreo en la iglesia de Azul. Después de la ceremonia llegaba al Recreo, con su novia en un sulky, escoltado por toda la familia, que venía en un vagón, remolcando un piano con ruedas. ¹⁴

Ao passo que, no conto de Borges, a mulher é uma presença que, mesmo silenciada, desestabiliza a esfera do masculino, no texto de Silvina Ocampo o feminino pertence à dimensão do sonho, é aquilo que se deseja, que se aguarda. Algo distinto é o que se passa com “El remanso”, conto que permite leituras contrastivas tanto com “La intrusa” como com o poema de José Hernández. Assim como os versos do século XIX, o texto da escritora argentina estabelece de forma bastante nítida os limites dos pertencimentos masculino e feminino na estância que serve de cenário à narrativa.

Fue después cuando eligió definitivamente el puesto de cochero. Y era evidente que había nacido para ser cochero, con sus grandes bigotes y un chasquido inimitable de lengua contra el paladar, que hacía trotar cualquier caballo sobre el barro más pesado. Los chicos, sentados sobre el pescante del break, trataban de imitar ese ruido opulento y mágico que aventajaba el látigo para poner en movimiento las ancas de los caballos. Mientras tanto, la mujer de Venancio se ocupaba de la casa; era ella la que hacía el trabajo de los dos, siempre rezongando y pegando a sus hijas; siempre furiosa de trabajo, con la cabeza lista a esconderse dentro del cuerpo como la cabeza de una tortuga, en cuanto alguien se le acercaba. ¹⁵

A exemplo do que fazem Martín Fierro, de forma velada, e os irmãos Nielsen, de forma explícita, Venancio Medina acaba por também subjugar as mulheres da família. Todavía, no texto de Ocampo, as personagens femininas, aparentemente silenciadas, deixam aflorar sua revolta, muito embora o façam no espaço privado da casa, longe da presença opressora masculina.

(...) El odio crecía en ellas por el padre satisfecho y la madre furiosa.

(...)

Las hijas de Venancio pensaban que ninguna estancia podía ser linda, detestaban el canto tranquilo de las palomas a mediodía, detestaban las puestas de sol que dejaban manchas muy sucias de fruta en el cielo, detestaban, sobre todos los horrores humanos, el silencio. ¹⁶

6 Considerações finais

Os textos de José Hernández, Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo reconfiguram um dos elementos-chave na construção literária e, por extensão, identitária do gaúcho – qual seja, a resistência aos elementos simbólicos do lar e da família, vistos como obstáculos à liberdade, problematizando, assim, as bases e o processo constitutivo desta identidade. Na esteira desse raciocínio é possível observar que os versos de Martín Fierro não só reafirmam claramente o desapego e a aversão do gaúcho ao contexto familiar da casa como associam, de forma também bastante nítida, tal contexto à esfera do feminino. Borges, por sua vez, em especial no conto “La intrusa”, propõe um novo arranjo para os elementos em jogo, apresentando a casa não mais como o lócus do feminino, mas como o espaço identitário do masculino, cuja presença da mulher, vista aqui como “semente” de um núcleo conjugal e familiar, acaba por desestabilizar. Dialogando com os textos de Hernández e Borges, a obra de Silvina Ocampo, por sua vez, subverte o jogo simbólico proposto pelo escritor argentino, representando, em “La última tarde”, o feminino como algo desejado, ao passo que em “El remanso”, a família configura-se como presença que, a exemplo da obra de Hernández e Borges, busca segregar e oprimir o feminino, o qual, contudo, manifesta sua revolta, mesmo que no silêncio e na invisibilidade dos espaços internos da casa.

Notas

¹ GARGANICO, John F.; RELA Walter. *Antología de la literatura gauchesca e criollista*. Montevideo : Delta Editorial, 1967, p. 09.

² MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* : ensayo de interpretación de la vida argentina. 4. ed. Rosário : Beatriz Viterbo, 2005, p.522.

³ Ibid., p. 465.

⁴ Versos 79-102. Nas citações da obra de Hernández será indicada apenas a numeração dos versos citados, sendo que estes foram retirados de GARGANICO, J. F., RELA W (orgs). *Antología de la literatura gauchesca y criollista*. Montevideo : Delta Editorial, 1967. p. 53-291.

⁵ MARTÍNEZ ESTRADA, op. cit, p. 742.

⁶ Versos 133-156.

⁷ LUGONES apud. MARTÍNEZ ESTRADA, ibid., p. 739.

⁸ Conto publicado inicialmente na terceira edição de *El Aleph*, de 1960, e depois incluído como conto de abertura de *El Informe de Brodie*, de 1970.

⁹ BORGES, Jorge Luis. “La intrusa”. In.: *Obras completas (1952-1972)*. Buenos Aires : Emecé Editores, 1989, p. 403.

¹⁰ Ibid., p. 404.

¹¹ MARTÍNEZ ESTRADA, op. cit., p. 760.

¹² BORGES, op. cit., p. 404, grifo nosso.

¹³ OCAMPO, Silvina. *Cuentos completos I*. 2. ed. Buenos Aires : Emecé Editores, 2007, p. 252.

¹⁴ Ibid., p. 254.

¹⁵ Ibid., p. 20.

¹⁶ Ibid., p. 21.

Biografia, autobiografia e reminiscências: as construções discursivas de Caio Fernando Abreu¹

Simone Xavier Moreira

The objective of this research is about the fictionalization of the gaucho writer Caio Fernando Abreu in narratives, examining how this process took place in these works and how they were received by the critics. For that we selected a corpus made up of biographies of the author, through interviews and letters and chronicles written by him and published in newspapers, magazines or books.

Keywords: Caio Fernando Abreu; Discursive constructions; Literature.

1 Introdução

Ao longo de sua vida e mesmo (ou principalmente) depois de sua morte, Caio Fernando Abreu foi descrito, explicado, contado de diversas formas, sob pontos de vista diferentes e às vezes divergentes. As construções discursivas de Caio por críticos, jornalistas, amigos, leitores e inclusive por ele mesmo constituem o objeto de análise deste estudo.

Neste sentido, desenvolveu-se uma investigação acerca das narrativas biográficas e autobiográficas de Caio a partir de crônicas publicadas pelo autor entre os anos de 1986 e 1995 nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Zero Hora*; das duas biografias do autor, quais sejam, *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*, de Jeanne Callegari (2008) e *Para sempre teu, Caio F.: cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu*, de Paula Dip (2009) e a partir das cartas enviadas por ele a amigos e familiares. Assim, através da análise de alguns dentre os diversos possíveis olhares lançados sobre Caio pretende-se perceber quais as possibilidades interpretativas construídas sobre o mesmo.

2 Um primeiro olhar: crônicas

Segundo Antônio Gonçalves Filho², Caio, “avesso a seguir a tradição do gênero que consagrou Rubem Braga. Estava disposto a fazer da crônica uma narrativa explicitamente autobiográfica e escandalosamente literária”.³

De 1986 e 1995, entre idas e vindas, Caio Fernando Abreu escreveu para os jornais *Zero Hora* e *O Estado de S. Paulo*. Pouco tempo após sua morte em 1996, *Pequenas epifanias*⁴ foi editado pela primeira vez e publicado pela Editora Sulina, de Porto Alegre, sob a organização de Gil França Veloso, amigo íntimo de Caio.

Composto por sessenta e duas crônicas, o livro fornece informações muito ricas sob o ponto de vista histórico, pois revela o modo como Caio via e posicionava-se diante da realidade; como reagia e relacionava-se dentro de uma sociedade que ele julgava alienada e cheia de “feições”, dividida por seus “muros-palavras” e “muros de silêncio”.

Tel: 9983 0238; E-mail: simonexmoreira@gmail.com

Com um estilo bastante original, Caio tematizava não só o cotidiano, mas também as questões constitutivas do modo de sentir individual e coletivo de seu tempo. Não somente a vida como era ou como ele a via, mas o subjetivo, o poético ou, de acordo com as palavras de Sílvia Kochen, “em vez de narrar fatos da vida, as crônicas do escritor parecem mais ser poesia em forma de prosa”.⁵

Em trechos como “porque ando pelas ruas, porque entro nos bares e vejo as caras sofridas das pessoas pelas esquinas, posso dizer ao senhor com segurança: estamos cansados, senhor presidente.”⁶ pode-se perceber claramente o descontentamento de Caio diante da situação sociopolítica e econômica pela qual passava o país e, especialmente São Paulo, a qual ele chamava de “a Nova Delhi e não a Nova York da América do Sul, como querem os paulistanos”.⁷

Outro eixo através do qual se pode capturar diversos fragmentos de Caio é sua abordagem insistente sobre a morte. A frequência com que Caio recorre a palavras como morrer, morte, morreu e demais variações é muito grande, e isso antes mesmo de descobrir-se portador do HIV.

Quer seja através da perda de amigos – como Ana Cristina Cesar, que se suicidou em 1983 e de tantos outros, inclusive pela própria Aids (como Cazuzza, Orlando e Guto Pereira⁸) –, quer seja pelo medo permanente que ele reconhecia sentir, temos diversas pistas do quanto a imagem da morte lhe era recorrente, embora Caio manifestasse praticamente com a mesma frequência sua fé na vida e sua coragem de seguir em frente: “preciso me embriagar um pouco com urgências de vida porque se considerar a cada minuto a possibilidade da morte – então paro imediatamente de viver. Fico de olhos arregalados, imóvel, à espera do poço previsto”.⁹

Esta temática transita em toda sua obra, por vezes de forma irônica, como em *Uma fábula chatinha*, por vezes de forma sóbria, como em *A mais justa das saias* – crônica na qual Caio revela-se perplexo diante da ação do vírus da Aids: “Matou o inteligentíssimo Luiz Roberto Galizia [...]. Matou Fernando Zimpeck, cenógrafo e figurinista gaúcho, supertalentoso. E Flávio Império, Timochenko Webbi, Emile Eddé – pessoas que você encontrava na rua, no restaurante, no cinema. O vírus era real. E matava.”¹⁰

Mas não foi somente o medo originado do risco de contaminação que se fez latente na época, outro fator que também abalou Caio foi a preocupação com o preconceito, com o pânico e a tensão originados do permanente risco de contaminação e pelas especulações a respeito da doença, apelidada de “câncer gay” pela grande quantidade de homossexuais que eram atingidos: “tem muita gente contaminada pela mais grave manifestação do vírus – a Aids psicológica”.¹¹

Assim, através da leitura de suas crônicas, vamos lançando um olhar sobre Caio, identificando traços de sua personalidade, sua posição política, sua forma de encarar a vida e a morte. Como descreve Lia Luft¹² ao comentar o lançamento de *Pequenas epifanias* no Jornal *Zero Hora*, este livro revela um Caio “grande e pequeno, forte e frágil, belo e terrível, que se amava e se destruía, que se valorizava e se botava fora, que pedia colo e saía correndo ao mesmo tempo”.

Ao analisar estas narrativas, e em especial as últimas, nas quais ele já se sabia um portador do HIV, é evidente e clara a imagem de um homem em busca de si mesmo, apaixonado pela vida e cheio de esperanças, que foi se deixando levar pelo destino, vendo neste a simples consequência das opções que fez e não perdeu a vontade de viver, nem o bom humor, “até o fim, no meio da dor e do terror, Caio disparava essas fagulhas de ironia e graça, tinha aquele brilho que nada conseguiu apagar, nem a morte”.¹³

3 Caio Fernando Abreu como foi “contado”

Dois esforços de fôlego podem ser notadamente reconhecidos na empreitada de desvendar ou ao menos partilhar elementos que possam contribuir para o conhecimento da figura de Caio Fernando Abreu: os já referidos livros de Jeanne Callegari e Paula Dip.

Se por um lado os objetivos de Paula e Jeanne podem parecer bem próximos, através de um olhar mais atento é possível perceber que quase se opõem. Ambas querem contar quem foi Caio, no entanto as razões e os meios são bastante diferentes.

Segundo Paula Dip, jornalista e escritora amiga de Caio por mais de vinte anos, que lançou *Para sempre teu, Caio F.* em 2009, foi a ideia fixa de escrever que moveu a vida de Caio. Paula e Caio conheceram-se no final da década de 1970 e a partir de então tornaram-se amigos. A autora conta que seu livro nasceu de um trato feito com Caio:

Para sempre teu: era assim que Caio Fernando Abreu assinava certas cartas e foi a partir do nosso trato de publicá-las que nasceu este livro. [...] Foram precisos dez anos para que pudesse reler as cartas que trocamos e decidir que deviam ser compartilhadas com leitores cada vez mais jovens e ávidos de suas palavras. Era isto mesmo que o Caio queria: deixar um testamento do seu tempo.¹⁴

Repleta de “detalhes” que compõem um cenário capaz de nos fazer sentir próximos de Caio, a biografia de Paula levou-a a revirar gavetas e lembranças; além de entrevistas, pesquisas e viagens, que a fizeram reviver um passado que compartilhou com o amigo.

Sua obra, que conta com 504 páginas, nas quais reúne fotos, cartas, bilhetes, mapas astrais e tantas outras informações sobre Caio, além de relatos de amigos, familiares e pessoas que conviveram com escritor, foi editada pela Record em 2009, mas já em 2008 a editora Seoman havia lançado *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*, resultado do que foi inicialmente o trabalho de conclusão do curso de Jornalismo de Jeanne na Universidade Federal de Santa Catarina. Segundo nota do *Diário Catarinense*¹⁵, o projeto foi ampliado com mais entrevistas e transformou-se em livro.

O livro de Callegari procura claramente construir uma “imagem” de Caio. Em suas 191 páginas, a obra apresenta informações da vida do autor, somadas a referências diretas a seus textos, o que torna perceptível sua preocupação de aproveitar cada informação obtida, por mais banal que pudesse parecer, lançando mão de uma compilação descritiva de fatos através da qual nos revela detalhes –muitas vezes pouco relevantes – da vida do autor, desde o casamento de seus pais até sua morte.

Ao contrário de Dip, Callegari não conheceu Caio, o que impossibilita a autora de construir um texto com a riqueza de detalhes que esta aparenta valorizar, deixando em sua história diversas lacunas (o que não seria um problema dadas às condições de produção de sua obra) que ela tenta preencher com um imaginário muito rico, mas que enfraquece a credibilidade de um texto que ao se propor biográfico, deveria estar mais próximo dos fatos.

De acordo com André Luis M. Pereira, “o gênero biográfico se instituiu através da forma [...]; do plano narrativo [...]; do assunto (personagem fundamentada num ser histórico). A última categoria define a natureza de seus textos, como referenciais, e não ficcionais”.¹⁶

Assim, as exclamações e suspiros num tom de suposição levam um leitor desprevenido a acreditar que a autora vivenciou aqueles momentos junto a Caio, distanciando cada vez mais o personagem histórico, Caio Fernando Abreu, do personagem literário, o Caio da Jeanne.

Com um estilo bastante próprio, Jeanne incorpora em sua fala – por diversas vezes – informações sem fazer referência a fontes. Apresenta opiniões, juízos de valor e considerações pessoais. Desta forma, a proposta da autora aproxima-se muito mais do que se pode chamar de uma biografia romanceada do que de uma biografia propriamente dita. Segundo Artur Vaz:

A diegese das biografias romanceadas é um mundo pseudo-real retratado a partir de uma visão momentânea do narrador, que (re)vê o passado e o (re)constrói, imbricando ficção e história, pois une fabulação e rememoração biográfica do narrador com a documentação característica do discurso histórico.¹⁷

Se ambos os livros utilizam-se tanto das obras de Caio, quanto de seus dados biográficos (além de trabalhos já produzidos sobre o autor), o de Paula Dip não aprofunda em análise e tentativas de leitura ou explicação de atitudes e posicionamentos de Caio, explicitando-os e deixando para o leitor o papel de construir sua própria imagem de Caio Fernando Abreu, como quem oferece um quebra-cabeça no qual o resultado é diferente para cada um que o tentar montar.

Talvez fugindo deste rótulo e, ao mesmo tempo, desta responsabilidade; ou respeitando a vontade do amigo, já que Caio “tinha ojeriza a publicações póstumas, como lembra Marcelo Secron Bessa em seu livro *Os Perigosos*”¹⁸, Dip esclarece, já na introdução de seu livro – catalogado como “Correspondências” –, que “não é uma biografia, Caio não cabia numa vida, mas sim na tentativa de registrar nossa amizade, em velhas cartas e textos que não descansam nas estantes e que, a cada leitura ficam mais atuais. Neles, Caio vive, jovem e eterno, como sempre sonhou.”¹⁹

Ao contrário, Jeanne, cujo livro está catalogado como sendo uma biografia, focaliza na busca pela reconstrução do personagem histórico, fazendo deste um personagem de seu romance, romanceando a história de Caio, como se pode perceber no cuidado em justificar tal rumo, que assumem as palavras de José Castelo no prefácio da obra:

O perfil de Caio Fernando Abreu escrito por Jeanne Callegari pode ser lido como um romance. Um delicado romance que, cheio de paixão mas também de pudor, pisa devagar sobre a matéria ardente. A estratégia narrativa de Jeanne combina com a estratégia existencial de Caio, que também viveu como se sua vida não passasse de um romance.²⁰

Assim, as duas autoras, embora por caminhos distintos, alcançam o mesmo objetivo, qual seja, contribuir com elementos que possibilitem ao leitor desvendar alguns traços da personalidade de um dos autores que melhor representou a realidade de seu tempo.

4 “Beijo grande do seu, Caio F.

Em *Caio Fernando Abreu: cartas*, Ítalo Moriconi reuniu parte das cartas escritas por Caio entre os anos de 1965 e 1996, cedidas por amigos e familiares. A partir da leitura de sua correspondência, infinitos traços da personalidade de Caio podem ser intuídos. Desde as chantagens emocionais que fazia com os pais, quando ainda era adolescente ao não se adaptar a nova vida em Porto Alegre como interno no IPA – “Cada passo que ouvia no corredor pensava que era a senhora chegando; cada riso de criança que vinha lá de fora eu julgava ser da Márcia ou da Cláudia. Confesso que tive vontade (e tenho) de morrer”²¹ –, até o anúncio da própria doença em cartas particulares que escreveu a amigos como Maria Lúcia Magliani e Jacqueline Cantore e as crônicas do *Estadão*, as quais escreveu em estilo epistolar para anunciar publicamente que era portador do vírus HIV.

A vida apropriou-se da ficção e esta da própria vida, Caio sabia bem disso. Antonio Gonçalves Filho comenta, fazendo referência a Marcelo Secron Bessa, que “essa atitude, mais que um relato de seu martírio físico, representou a tentativa de construir um autorretrato literário para a posteridade. Impediu, enfim, que outro ousasse assumir a tarefa de revelar um rosto enigmático até para o próprio Caio”.²²

Camila Lourenço comprova, por diversas vezes em seu artigo *Eu(s) de papel*, que a escrita de Caio é profundamente biográfica. Segundo a autora, “em *Cartas*, Caio assume diferentes assinaturas para diferentes destinatários e fases da vida. Enquanto sujeito narrador, brinca com o próprio nome [...]. E vira personagem de si, ao adotar a assinatura ficcionalizada ‘Caio F.’ para encerrar mais de 80 correspondências”²³.

Suas cartas eram mais do que uma forma de comunicação, de manter laços com amigos afastados no tempo e no espaço, uma resposta à necessidade que tinha de falar de si mesmo, de explicar-se, e como em muito não se aceitasse também, escrever cartas era para Caio uma forma de inventar-se, de fazer-se personagem. Assim, as cartas de Caio Fernando Abreu eram também narrativas constituídas dele próprio e dos que o rodeavam ou, mesmo que distantes, ainda habitavam seus sonhos e pensamentos, como Vera Antoun, uma das poucas mulheres que Caio julgou amar. Em trecho da carta endereçada a Vera em 21 de março de 1972, Caio relata:

a noite passada sonhei com você, e acordei hoje todo cheio de Verinha, você sentada comigo na frente do Conservatório, você na praia, você de branco, você sorrindo e apertando os olhos, você de tantos jeitos que eu não tinha outra solução senão sentar e escrever.²⁴

Durante o ano que passou na Europa, Caio manteve contato contínuo com Vera e, embora pouco tempo antes de seu retorno tenha negado isso a ela – “você fala em casar. Algum tempo atrás falei nisso talvez por romantismo, por solidão ou brincadeira, ou mesmo seriamente. Não quero casar.”²⁵ –, chegou a levar em consideração a ideia de assumir o relacionamento com ela, como se pode perceber na carta enviada a mãe pouco antes de retornar: “Se tudo realmente der certo com a Vera – e eu espero que sim – talvez dentro de algum tempo vocês tenham um neto. Que é que a senhora acha? Vamos ver, vamos ver. Eu quero ir nessa muito devagar pra não me machucar.”²⁶

Caio e Vera não voltaram a se encontrar. O relacionamento que por anos sobreviveu através de cartas, foi encerrado por Caio que optou por deixar de respondê-las não gerando assim mais expectativas em Vera. Anos mais tarde, ao receber uma carta de Maria Augusta Antoun, mãe de Vera, a qual o hospedou durante um tempo após este ter

se desentendido com a comunidade hippie com a qual morava em Santa Teresa, Caio responde:

Hoje, vezenuando penso que, se tivesse realmente casado com Vera, não estaria na situação em que estou. Mas sei também que esse pensamento é idiota; as coisas acontecem do jeito que acontecem e estão certas assim. Não me arrependo de nada. Mas vezenuando passa pela cabeça um “ah, podia ter sido diferente...” (sic)²⁷

Enfim, a narração do relacionamento entre Caio e Vera, que se pode abstrair das cartas é uma mostra do quanto o autor assumia para si mesmo os personagens que criava. Só diante do confronto com o que se poderia, como diria Caio “com certo descuido” chamar de realidade, é que o personagem se desfazia e era substituído por outro. Foi assim diante de uma possibilidade de amor que Caio deixou passar: “eu ia te escrever qualquer dia, eu tinha – e tenho — um monte de coisas pra te dizer, aquelas coisas que a gente cala quando está perto porque acha que as vibrações do corpo bastam, ou por medo, não sei.”²⁸, foi assim com sua forma de encarar sua doença:

a perspectiva da morte transformou seu olhar. Dedicou-se a cultivar flores como se elas fossem a projeção de sua vida que ele devia zelar. Livrava os canteiros de caramujos e das ervas daninhas, movia guerra pessoal e implacável contra as formigas-cortadeiras que dizimavam as suas rosas.²⁹

As narrativas de Caio, construídas com pedaços dele mesmo, mas misturadas a fragmentos de outros, constituíam também a pessoa única que foi.

5 Algumas considerações

As investigações científicas em textos biográficos e autobiográficos envolvem inúmeros elementos interessantes, sendo um deles o próprio caráter inter e multidisciplinar que permite aos pesquisadores obterem conhecimentos mais amplos e ricos que aqueles obtidos em linhas específicas de pesquisa. Esta vertente pode auxiliar na busca de hipóteses para a compreensão do fenômeno que separa a realidade da ficção.

Faz-se necessária esta reflexão para que seja possível observar de que forma um personagem histórico pode migrar para o campo ficcional, fenômeno que vem ocorrendo com maior frequência na última década, como afirma Angela de Castro Gomes, “um breve passar de olhos em catálogos de editoras, estantes de livrarias ou suplementos literários de jornais leva qualquer observador, [...] a constatar que, nos últimos 10 anos, o país vive uma espécie de *boom* de publicações de caráter biográfico e autobiográfico.”³⁰

Esta busca e esta construção do “eu” nas narrativas, espelham claramente as marcas da sociedade moderna. Da subjetividade a fragmentação, o que se busca é a apreensão do outro e do próprio “eu” através da “ilusão biográfica”, expressão que Gomes toma emprestada de Pierre Bourdieu, para refletir sobre a “ilusão de linearidade e coerência do indivíduo, expressa por seu nome e por uma lógica retrospectiva de fabricação de sua vida, confrontando-se e convivendo com a fragmentação e a incompletude de suas experiências”.³¹

O “eu” exposto por Caio em suas cartas e crônicas, o Caio que nos apresentamos Jeanne e Paula, não é um “eu” fechado, encerrado, pelo contrário, podemos nos deparar com um ser profundamente contraditório e em constante transformação. Um ser relacional que constrói e se desfaz em contato com o outro. É a fragmentação e a dialogia que compõe o Caio biografado.

Esta forma de escrever de Caio, este estilo completamente sintonizado com seu tempo e espaço, é que fornecem os elementos para que se possa reconstruir sua história pessoal. A partir do olhar que lançamos, do ponto de vista que assumimos, das informações que reunimos, diversas podem ser as leituras a respeito da produção de Caio Fernando Abreu, assim como, do próprio escritor, uma vez que este, em seu processo criativo, também se criava e se recriava pelos caminhos sinuosos da escrita, deixando em seus textos não apenas as marcas de seu estilo literário, mas um rastro de elementos que nos possibilitam sentir como se fossemos parte desta história. A escrita – de Caio, de Jeanne, de Paula – seria a própria vida retomada constantemente.

Notas

¹ Trabalho orientado pelo professor Dr. Artur Emilio Alarcon Vaz (FURG).

² Editor do suplemento *Caderno 2 do Estadão* em 1993, quando Caio pela segunda vez passou a colaborar como cronista do jornal.

³ GONÇALVES FILHO, Antônio. As últimas palavras de Laika. In: ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Crônicas (1986-1995). Rio de Janeiro: Agir, 2006a, p. 9.

⁴ Segundo a nota editorial do próprio livro, *Pequenas epifanias* é uma seleção de crônicas publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo* entre abril de 1986 e dezembro de 1995.

⁵ KOCHEN, Sílvia. ‘Pequenas epifanias’ reúne textos de Caio Fernando Abreu escritos entre 1986 e 1995. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 set. 1996, s/p.

⁶ ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Crônicas (1986-1995). Rio de Janeiro: Agir, 2006a, p. 116.

⁷ Id., *Ibid.*, p. 141.

⁸ Segundo nota explicativa de Italo Moriconi, em *Caio Fernando Abreu: cartas*, Guto Pereira foi um colega antigo de Caio no teatro e Orlando um “rapaz que lidava com moda e viveu um tempo com Caio, nos anos 80, nos Jardins, em Sampa. Logo depois faleceu de Aids. Caio acompanhou todo o processo”.

⁹ ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Crônicas (1986-1995). Rio de Janeiro: Agir, 2006a, p. 25.

¹⁰ Id., *Ibid.*, p. 58.

¹¹ Id., *Ibid.*, p. 59.

¹² LUFT, Lia. Uma vida que foi salva pelo humor. *Zero Hora*, Porto Alegre, 27 ago. 1996. Livre, Segundo Caderno, p. 8.

¹³ Id., *Ibid.*, p. 8.

¹⁴ DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.*: cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 9.

- ¹⁵ DIÁRIO CATARINENSE. Florianópolis, 2008. *Caderno Variedades*, contracapa.
- ¹⁶ PEREIRA, André Luis Mitidieri. *Vidas e varões enovelados: como e porque (des)ler os clássicos da biografia*. 2008. 306f. Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, p. 119
- ¹⁷ VAZ, Artur Emilio Alarcon. O hibridismo da voz narrativa em Sonhos Tropicais. *Anuário de Literatura: Publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, Florianópolis*, n. 5, p. 31-47, 1997. Disponível em: <www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/5365/4752>. Acesso em: 30 jul. 2010, p. 31.
- ¹⁸ GONÇALVES FILHO, Antônio. As últimas palavras de Laika. In: ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Crônicas (1986-1995). Rio de Janeiro: Agir, 2006a, p. 9.
- ¹⁹ DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.: cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 10.
- ²⁰ José Castelo. In: CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008, p. 10.
- ²¹ ABREU, Caio Fernando. In: MORICONI, Italo (Org.). *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.p. 121
- ²² GONÇALVES FILHO, Antônio. As últimas palavras de Laika. In: ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Crônicas (1986-1995). Rio de Janeiro: Agir, 2006a, p. 9.
- ²³ LOURENÇO, Camila Morgana. Eu(s) de papel. In: *Seminário internacional Fazendo gênero 7: Gênero e Preconceitos*, UFSC, 2006, Florianópolis. Disponível em: <http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/C/Camila_Lourenco_41_B.pdf>. Acesso em: 8 fev. 2010, p. 4.
- ²⁴ ABREU. In: MORICONI, Italo (Org.). *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002., p. 135
- ²⁵ Id., Ibid, p. 203.
- ²⁶ Id., Ibid, p. 314.
- ²⁷ Id., Ibid, p. 402.
- ²⁸ Id., Ibid, p. 205.
- ²⁹ AMARAL, Maria Adelaide. In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 10.
- ³⁰ GOMES, Angela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p. 7.
- ³¹ Id., Ibid, p. 13.

Cartas de Caio Fernando Abreu e Paulo Leminski: a história de um esquecimento e o fetiche da marginalização

Vinícius Gonçalves Carneiro

This study is about the literary production from 1975 to 1983 and its critical reception. The *corpus* analyzed is composed of the letters from Paulo Leminski and Caio Fernando Abreu collected in the books *Cartas – Caio Fernando Abreu*, org. Ítalo Morriconi, and *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*, org. Régis Bonvicino. The letters and the critical reception is studied under the concepts of *archive*, as defines by Michel Foucault and Jacques Derrida, from the books *Archeology of Knowledge* and *Archive Fever: a Freudian Impression*. The enunciation system originated in the study is then described and analyzed with the concepts of *literary field*, *habitus* and *capital*, as defined by Pierre Bourdieu. These concepts are used to describe the actions of Abreu and Leminski in the literary field of the time. The results of the study of both letter collections is then read under the concept of *minor literature*, as defined by Deleuze and Guattari.

Keywords: Brazilian literature; Marginal literature; Literary field; Minor literature.

A literatura dos anos 70 e 80 no Brasil tem sido, até hoje, observada com um olhar um tanto míope: de um lado, alguns nomes da crítica e da historiografia literária brasileira tendem a enquadrá-la de um modo fechado, com características muito restritas – por vezes, qualificando-a entre o bem e o mal, o bom e o ruim, o frutífero e o inócuo (fazem parte desses enquadramentos designações como “literatura marginal”, “literatura do desbunde”, “literatura verdade” ou “literatura do eu”); de outro lado, há o silêncio, a desmemória, o esquecimento, como se ela não existisse. Tendo como tema a literatura brasileira dos anos 1970 e 1980 e sua crítica¹, e motivado por este quadro de negligência, proponho rediscutir a produção literária deste período e a recepção da crítica quanto a esta. Farei tal estudo tendo como corpus de análise os livros *Caio Fernando Abreu - Cartas*² e *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*.³ A partir do entendimento de cartas como “arquivo”, conforme conceito de Michel Foucault em *Arqueologia do Saber*⁴ e de Jacques Derrida em *Mal de Arquivo*⁵ construirei um caminho de descrição, delimitando um espaço de abordagem, o qual evidenciará o lugar dos enunciados dos arquivos e a projeção de outros sistemas de enunciados. Para um melhor entendimento do contexto literário deste período, utilizar-me-ei do conceito de

Vinícius Gonçalves Carneiro é doutorando em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura, na PUCRS, com bolsa do CNPq. E-mail: vinicius.gui@gmail.com

campo literário, habitus e capitais de Pierre Bourdieu, presente no livro *Regras da Arte*.⁶

Trabalho com a hipótese de que os autores em questão não queriam a marginalização editorial ou estética, mas construíram o seu *locus* no campo literário como marginais. Essa construção se dá num processo de divulgação do próprio trabalho e desenvolvimento dos seus respectivos estilos, aliado ao caminho profissional trilhado.

Tais autores fizeram de tudo para serem lidos, e se isso não foi melhor realizado na década de 1970, deveu-se ao mercado editorial brasileiro, o qual apenas nos anos 1980 criou as mínimas condições à sedimentação para se viver de literatura. O fato de Leminski e Caio estabelecerem e cultivarem relações de amizade com escritores outros não plenamente institucionalizados no cenário acadêmico contribuiu, possivelmente, para a marginalização. A crítica contribuiu nesse processo, uma vez que, ao buscar enquadramentos explicativos, ausenta autores desses enquadramentos para facilitar um processo de leitura da produção pós-64 como um “período” ou uma “geração”. Esses enquadramentos motivaram a criação de estereótipos como “literatura marginal” ou “literatura do desbunde”, entre outros, os quais foram relevantes para a legitimação do que Marcos Augusto Gonçalves e Heloísa Buarque de Holanda chamam de “boom literário” da década de 70, mas contribuiu também para que outros autores fossem apagados desse período, assim como demarcou um *modus operandi* para ler os autores inseridos no boom. Outra parte da crítica não deu atenção às produções dos anos 1970 e 1980 como relevantes, uma vez que olhou apenas para o mercado editorial brasileiro como o conhecido e estabelecido até então, não considerando as inovações quanto às publicações ocorridas nesse período e o que isso representava. Para discutir tais questões, o conceito de *arquivo* e a teoria sobre o *campo literário* desenvolvido por Bourdieu serão também relevantes.

Aparentemente na esteira dos questionamentos trazidos pela escola dos Annales quanto à problematização do documento, Michel Foucault, em *Arqueologia do Saber*, constrói uma nova episteme para trabalhar com a história, sendo o conceito de *arquivo* central na sua teoria. Tal conceito nos permite um método de investigação histórica que renuncia a todas as verdades preestabelecidas e à procura das origens, preferindo um método de inquérito de discursos ou sistemas de sentido. Para Foucault, a positividade de um discurso define um espaço limitado de comunicação: espaço relativamente restrito, uma vez que distante de possuir a amplitude de uma ciência entendida em todo o seu devir histórico. Trata-se de um espaço mais extenso, de jogo mais amplo que o de causa e efeito, de um autor sobre o outro, de debates e polêmicas. Toda sorte de textos de uma formação discursiva – compreendendo autores que se conhecem e se ignoram, se criticam e se plagiam, se validam e se invalidam, se reencontram sem saber e sem saber cruzam seus discursos – não comunicam somente através da lógica de suas proposições, mas pela forma de positividade (e as condições da enunciação) de seus discursos, constituindo um campo em que “podem ser desenvolvidos identidades formais, continuidades temáticas, transações de conceitos, jogos polêmicos”.⁷

O isolamento das condições dos enunciados, a lei da relação estabelecida com outros, a forma particular de seu modo de ser, os princípios que condicionam a sua existência, a modificam e a apagam: isso faz com que a positividade exerça a função de um *a priori* histórico, daquilo que é dito, que deve abordar o estudo dos enunciados não na sua totalidade, mas nas falhas ocasionadas “pela sua não-coerência, em sua superposição e sua substituição recíproca, em sua simultaneidade

que não pode ser unificada e em sua sucessão que não é dedutível”. No discurso não tem um “sentido ou uma verdade”, mas uma história, específica e complexa⁸ Na densidade das práticas discursivas, sistemas instauram os enunciados como acontecimentos e coisas. São esses sistemas formados por acontecimentos – c.om condições e domínios – e coisas – a possibilidade e o campo de utilização – que Foucault atribui o conceito de *arquivo*.⁹

O arquivo é o que, a partir do enunciado-acontecimento, determina o sistema de sua enunciabilidade; é o que determina o modo de atualidade do enunciado-coisa; é o sistema de seu funcionamento. Arquivo distingue os discursos na multiplicidade e os especifica na sua própria duração. Entre o que fica e o que se esquece, existem somente “multiplicidades raras, com pontos singulares, lugares vagos para aqueles que vêm, por um instante, ocupar a função de sujeitos, regularidades acumuláveis, repetíveis e que se conservam em si”.¹⁰

De um lado, o arquivo não é descritível em sua totalidade, ao mesmo tempo que não é dimensionável em sua atualidade. É, sim, contornável por “fragmentos, regiões e níveis”,¹¹ é a soma de todo os discursos possíveis sobre o objeto escolhido, e é sobre este arquivo que o trabalho da arqueologia deve incidir. Não se estabelece, como visto, nenhuma hierarquia de valores, mas apenas aquilo a que Foucault chama a “regularidade dos discursos”.¹² De outro lado, esclarece que somos diferença, sendo esta mesma a dispersão do que somos e o que fazemos, permanente e perdida: a razão em relação aos discursos; uma história em relação aos tempos; um “eu” em relação a outros.

No livro *Mal de arquivo*, resultado de uma Conferência intitulada *Memória: a questão dos arquivos*, proferida em 1994, em Londres, Jacques Derrida acrescenta alguns pontos pertinentes quanto à discussão do conceito de arquivo, os quais, ao se somarem à abordagem foucaultiana, servirão de base para a discussão a ser estabelecida neste estudo. O ensaio de Derrida constitui-se de maneira sinuosa, por vezes tangencial, objetivando problematizar, no discurso de Freud, o estatuto teórico da verdade histórica no discurso, naquilo que a distingue de verdade material. Sua motivação e pertinência, no contexto histórico que é marcado pelas múltiplas desconstruções dos *arquivos sobre o mal*, dá-se pelos debates sobre o *holocausto* e a noção da categoria do *crime contra a humanidade*, entre outras questões. Em *Mal de arquivo*, o conceito de arquivo é problematizado ao lado de outros como os de *história*, de *verdade* e de *poder*, sendo o acréscimo teórico empreendido no questionamento sobre o *suporte* – o qual não registra os nossos enunciados, mas os ordena de acordo com uma hierarquia nas suas várias séries discursivas, isto é, o arquivo.

O arquivo compreende tanto a memória como o desfalecimento desta: o arquivo existe quando conjugado a uma consignação exterior que lhe é própria, assegurando a possibilidade da repetição, da reprodução ou da reimpressão; mas implica também a idéia de autoridade. A partir do conceito ambíguo de eco-nômico como implicando guardar, economizar e reservar, mas também fazendo a lei (*nomos*), pois nomeia, Derrida evidencia a força de lei do arquivo: a casa (*oikos*), a família ou a instituição. O arquivo, simultânea e paradoxalmente, institui algo novo e conserva o que ali estava, revoluciona os discursos e compreende a tradição do conhecimento. A análise parte da citação de Freud em *O mal-estar na cultura*. Derrida identifica neste texto uma pulsão de morte: uma pulsão silenciosa, que destrói o arquivo e, por isso, é *arquiviolítica*. O mal de arquivo é, então, o princípio que permite o arquivo e que o condiciona à destruição.¹³

Num segundo momento, ao abordar o arquivamento da própria psicanálise, sua prática institucional, clínica, editorial, acadêmica, científica e jurídica, Derrida questiona de que modo a psicanálise foi determinada por um conjunto de técnicas de comunicação e de arquivo. Nesse sentido, o conceito de Derrida mais uma vez se soma ao estudo, servindo de acréscimo teórico, uma vez que, entendido como escritura (impressão), o arquivo economiza um conteúdo passado ao mesmo tempo que o produz, no momento em que o evento é registrado. A estrutura técnica do arquivo arquivante determina a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. A questão do arquivo, assim, é pertinente ao passado e ao futuro, o que problematiza o fundamento do conceito de arquivo: “O arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos num tempo por vir”. O conceito de arquivo só será construído por arquivos. Assim como Foucault, Derrida discute o arquivo para problematizá-lo e problematizar os campos teóricos (respectivamente, história e psicanálise) que o usam. A leitura de tal conceito e sua conseqüente desconstrução, que se efetiva na história pela abertura de arquivos – do holocausto ao das ditaduras latino-americanas – e na construção deste estudo, implica uma interpretação da tradição e um olhar para o possível.

Assim como Foucault, Derrida sublinha que há uma falta intrínseca ao conceito de arquivo: não há como descrevê-lo, pois construímos enunciados de dentro dele, de acordo com as regras que ele nos submete (sistemas de aparecimento e desaparecimento, as formas de existência e coexistência, seu sistema de acumulação e de historicidade). Para se aproximar do conceito, é preciso elucidar o campo enunciativo (o sistema de arquivo) no qual esse conceito está inserido. O papel da arqueologia para Foucault é de não buscar nenhum começo, mas uma descrição geral que interroga o já dito ao nível de sua existência, da função enunciativa que se exerce nele, da formação discursiva a que pertence, do sistema geral de arquivo que provê.

Entendendo da importância do poder dos arquivos e questionando a autoridade sobre sua instituição, Derrida elabora o conceito perturbador: “a perturbação dos segredos, dos complôs, da clandestinidade, das conjurações meio públicas, meio privadas, entre a família, a sociedade e o Estado”.¹⁴ A perturbação do arquivo deriva do mal de arquivo. Mas o desejo é de perturbação, é de procurar arquivo onde ele se esconde.

Objetivando complementar o conceito de arquivo, utilizarei também alguns conceitos desenvolvidos por Pierre Bourdieu em *As regras da arte*. Um deles é de campo literário, o qual se trata de uma “rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo, etc.)”, as quais são estruturadas de acordo com as “oposições sincrônicas entre as posições antagonistas (dominante/dominado, consagrado/novato, ortodoxo/herético, velho/jovem, etc.)”.¹⁵ Essas posições são lugares estruturais que podem ser ocupados por grupos, agentes individuais ou produtos. No funcionamento de um campo, define-se cada posição de acordo com a relação objetiva com as demais posições, ou seja, pelo sistema das propriedades pertinentes (eficientes), as quais criam as condições para que se relacionem com outras estruturas da distribuição das propriedades. As posições dependem, por sua vez, de sua situação atual e potencial na estrutura do campo, a qual nada mais é do que “a estrutura da distribuição das espécies de capitais (ou de poder) cuja posse comanda a obtenção de lucros específicos (como o prestígio literário) postos em jogo no campo”. De atos de discursos políticos a “tomadas de posição homólogas”, de manifestos a polêmicas, passando por obras literárias ou

artísticas, tudo está relacionado a posições diversas, identificáveis por meio das propriedades de seus ocupantes. Essa condição finda por descartar a relação ordinária da leitura da obra com explicações das “condições sociais de sua produção ou de seu consumo”.¹⁶

O campo literário é “um campo de forças a agir sobre todos aqueles que entram nele, e de maneira diferencial segundo a posição que aí ocupam (...), ao mesmo tempo que um campo de lutas de concorrência que tendem a conservar ou transformar esse campo de forças. E as tomadas de posição que se pode e deve tratar como um “sistema” de oposições pelas necessidades da análise, não são o resultado de uma forma qualquer de acordo objetivo, mas o produto e a aposta de um conflito permanente.”¹⁷

Como se pode perceber, com uma estrutura quadrática, específica e parametriza os termos em que se dá a interação entre os agentes que participam do campo.

Outro conceito relevante para o estudo a ser implementado e ligado ao conceito de campo é o de *habitus*, o qual nos permite vislumbrar as ações dos agentes no campo em questão ao abranger, sem distinção, tanto aspectos do consciente (responsável pelas tomadas de decisão) como do inconsciente (os quais determinam as tomadas). O objetivo, conforme Bourdieu, é “revelar e descrever” uma prática de cognição fundadora de uma “realidade social” por outras maneiras que não uma consciência cartesiana.¹⁸

Deste modo, se, por um lado, o *habitus* se refere a uma prática, uma atividade ou um procedimento de um campo; por outro, é a ação (ou o modo) de um agente específico. Cria-se, com o conceito de *habitus* (consciente e inconsciente), as condições que permitem a análise do todo e do particular de forma complementar e indissociável, possibilitante a identificação e localização de um agente e de seus respectivos pertencimentos afiliativos em relação a outros agentes, cujas afiliações também são vislumbradas.

É relevante, contudo, destacar a formação da hierarquia dentro do campo. Há aqueles que, por possuírem um *habitus* adequado, se encontram em posições privilegiadas tendo o poder de classificar os agentes, enquanto que há outros que buscam adequação, que tentam pertencer ao campo, os quais são marginalizados.

Conforme Bourdieu,¹⁹ para o conceito de *habitus*, é essencial pensarmos nos *capitais* (*simbólicos, social, cultural e econômico*) inseridos nos campos. Por exemplo, dentro do jogo estabelecido no campo literário, o *capital simbólico*, por ser um elemento de intermediação entre os agentes – no caso, o escritor –, se refere à carreira; o *capital social* compreende as relações estabelecidas dentro ou fora do campo; o *capital cultural* constituído pelas referências a autores e/ou obras; e o *capital econômico*, ligado a renda do agente. Tais capitais, entretanto, não estão limitados à esfera específica que nomeiam: são sim intercambiáveis, de acordo com a posição do agente no campo e pelo seu respectivo *habitus* específico do campo.

Os conceitos de Bourdieu são ainda importantes para refletir sobre como os autores selecionados para a discussão, Leminski e Caio, interagiram no campo literário, evidenciando, assim, a sua habilidade para identificar e assimilar as regras do jogo pertinentes a tal campo, colocando em evidência não tanto os seus produtos culturais como a incorporação e exposição das disposições que conformam o *habitus* específico do campo.

As cartas permitem esclarecer empreendimentos e os nexos estabelecidos pelo produto literário e a circulação subjetiva e objetiva dentro do campo dos produtos culturais, além de auxiliar no mapeamento das coordenadas que orientam o campo literário. Tal modo de análise é importante para o estudo da renovação estilística e formal que se desenrola a cada geração, e que constitui os contornos do desenvolvimento da série histórica do campo literário.

O que vemos no cenário da década de 1970 e de 1980 é uma nova onda de profissionalização dos escritores de ficção no Brasil: de um lado, o caso de Caio Fernando Abreu, cujo caminho foi a inserção em um nicho de Mercado de uma literatura GLS; de outro, o de Paulo Leminski, que trabalhava como publicitário e constantemente ressaltava a relação intrínseca que havia entre a poesia produzida por ele e o trabalho como publicitário. Outro fator importante, ausente em estudos do tipo imanente, que tomam o produto cultural literário como uma abstração despregada das práticas materiais que lhe dão suporte, é a consideração do lastro histórico de precariedade sobre o qual o campo literário se desenvolve no Brasil, desconsiderando, no mais das vezes, as transformações ensejadas pela atuação pregressa de autores atualmente consagrados. A aproximação comparativa realizada com a tradição literária no Brasil fica assim restrita à identificação de afinidades formais que acabam por ser caracterizadas de acordo com a lógica da “influência”.

Notas

¹ O recorte se deve ao fato desse período ser caracterizado, conforme Flora Süssekind, como uma “literatura em trânsito” (2004).

² MORICONI, Italo (Org). *Cartas - Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

³ BONVICINO, Régis (Org.). *Envie meu dicionário*. São Paulo: 34, 2007.

⁴ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

⁵ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

⁶ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁷ FOUCAULT, p. 144.

⁸ *Id., ib.*, p. 144.

⁹ *Id., ib.*, p. 146.

¹⁰ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 25.

¹¹ FOUCAULT, p. 148.

¹² *Id., ib.*, p. 149.

¹³ DERRIDA, pp. 22-23.

¹⁴ *Id., ib.*, p. 117.

¹⁵ BOURDIEU, p. 262.

¹⁶ *Id., ib.*, p. 262-263.

¹⁷ *Id., ib.*, p. 263.

¹⁸ *Id., ib.*, p. 205.

¹⁹ *Id., ib.*, p. 289.

Descolonizando traumas, narrando memórias: os estudos pós-coloniais do trauma e a literatura

Vivian Nickel

This work aims to present a field of cultural investigation, Postcolonial Trauma Studies, that has been gaining ground in the contemporary academic scenario. The research presents a brief account of the development of Trauma Studies, from psychoanalysis to more recent appropriations of the concept of trauma by postcolonial researchers, in an attempt to situate the reader in this field of investigation and to reflect on its possible contributions to literary studies.

Keywords: postcolonial trauma – memory – literature – culture.

1

Obviamente, *trauma* não é um termo cunhado por teóricos dos estudos coloniais. Trata-se de um conceito que começou a ser elaborado na psicanálise, a partir dos estudos de Sigmund Freud. Embora nunca tenha sido um tema central para Freud, o trauma é tratado em muitos de seus textos ao longo de sua trajetória, como *A etiologia da histeria*, de 1896, e *Para além do princípio do prazer*, de 1921.¹

Inicialmente, o trauma é concebido por Freud como sendo a origem, base, de todo caso de histeria – esta seria um sintoma de uma experiência traumática vivida na infância. Também nesse primeiro momento, Freud define o trauma como algo interno à psique, cujo tratamento consistiria em “trazer à consciência essas cenas enterradas, que por fim levará a uma reação libertadora” (Seligmann-Silva, 2003: p. 64). Essa concepção inicial sofre modificações a partir do momento em que Freud passa a trabalhar com soldados sobreviventes da I Guerra Mundial. A partir desse segundo momento, Freud revê sua teoria e conclui que o trauma é causado por uma fixação na situação traumática que está na base da histeria, e que esta experiência traumática não teria de ser necessariamente originada por abusos sexuais na infância, mas por vivências posteriores. Nas suas “Conferências introdutórias sobre a psicanálise”, escritas entre 1915 e 1971, Freud afirma:

Neuroses traumáticas caracterizadas pela fixação no momento do acidente traumático que está na sua base. Esses doentes repetem nos seus sonhos regularmente a situação traumática. Quando ocorrem aqueles ataques de tipo histéricos (...) percebe-se que o ataque corresponde a uma total transposição naquela situação. É como se esses pacientes não tivessem se desvincilhado da situação traumática, como se ela estivesse diante deles como uma tarefa não dominada.²

Vivian Nickel, aluna do Programa de Pós-Graduação em Letras – UFRGS, bolsista Cnpq. E-mail: vivian.nickel@gmail.com

Esses ataques históricos são desencadeados, segundo Freud, por conta de uma ruptura no funcionamento energético da psique, causada por um influxo excessivo de excitações e resultando em distúrbios duradouros. Em *Além do Princípio do Prazer*, essa ruptura, de acordo com Selligman-Silva, é tratada como uma relação entre trauma e pavor, que representaria “uma quebra no nosso *Angstbereitschaft* e do nosso pára-excitações”. Freud desenvolve, portanto, uma visão econômica da psique e relaciona a ela o conceito de trauma: “a expressão [traumático] não tem outro sentido que não econômico”.³ A cura do trauma, segundo Freud, se daria através do ato de tornar consciente a experiência traumática.

A concepção de trauma presente em *Além do Princípio do Prazer* é retomada mais tarde por Walter Benjamin, em seu ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”. Benjamin vê o choque, o trauma, como algo inerente à modernidade, que, por sua vez, destruiu a estrutura unificada daquilo que o teórico alemão define como “experiência tradicional”. O homem moderno, a exemplo dos analisandos de Freud, é incapaz de se conscientizar da (no sentido de trazer à consciência) sua experiência e, portanto, refletir sobre ela. A pobreza da experiência da modernidade (experiência do choque) transforma o homem moderno em “alguém que acumula apenas vivências estéreis para a construção de narrativas”;⁴ trata-se de seres “pobres em experiências comunicáveis”.⁵

Nesse sentido, pode-se, a exemplo de Seligmann-Silva, aproximar o pensamento lacaniano da teoria benjaminiana, na medida em que Lacan define o real como desencontro, aquilo que escapa o simbólico. Lacan desloca a cura do trauma do processo de conscientização para o processo de simbolização na linguagem. As experiências do homem moderno são incomunicáveis porque, traumáticas que são, estão fora da ordem do simbólico. Lacan não chegou a tratar explicitamente da importância da linguagem, da narrativa para a cura do trauma, mas, segundo Seligmann-Silva, ao apontar o real como trauma, o psicanalista francês aponta para as limitações da simbolização – em última análise, da própria linguagem. Retomarei essa questão dos limites da simbolização mais adiante, porém passo agora para um segundo momento dos Estudos do Trauma.

2

A partir da metade da década de 60 do século XX, após duas grandes guerras e a Guerra do Vietnã, cresce o interesse de psicólogos e pesquisadores em acompanhar e estudar os relatos de sobreviventes que estiveram envolvidos nestes eventos bélicos, em especial, sobreviventes do campo de concentração.

Um dos psicólogos de grande destaque desse período é W. G. Niederland. Através de sessões de análise com sobreviventes do Holocausto, Niederland concluiu que seus pacientes sofriam aquilo que denominou como “síndrome de sobrevivente”, caracterizada por uma situação crônica de angústia e depressão.⁶ Outro pesquisador de reconhecido destaque do período foi H. Krystal, que também estudou os relatos de sobreviventes do Holocausto, definiu a condição de seus analisandos como “*robot state*”. Krystal notou também que, sempre que falavam de suas experiências no campo de concentração, seus pacientes se referiam a si próprios na terceira pessoa. É como se o eu do agora fosse um outro eu diferente daquele que esteve presente no campo de concentração. Através desses relatos, Krystal identificou uma “cisão entre um eu que observa e um outro abandonado, o corpo”.⁷

Esses relatos de sobreviventes do holocausto adquirem uma importância cada vez maior dentro dos estudos do trauma. Talvez, o estudo mais conhecido desse segundo momento seja o de Dori Laub – ele próprio também um sobrevivente da Segunda Guerra. Assim como Krystal, Laub também gravou diversas sessões de análise com sobreviventes e identificou uma cisão entre o eu que narra e o eu dos eventos vividos. Dos três psicólogos citados aqui, entretanto, Laub é o que mais explora a função da narrativa no tratamento do trauma. Diz ele:

Existe em cada sobrevivente uma necessidade interpretativa de contar e, portanto, conhecer a sua própria história, desimpedido dos fantasmas do passado, contra os quais temos de nos proteger. Devemos conhecer nossa verdade enterrada para podermos viver as nossas vidas.⁸

Laub acredita que, através da narrativa de testemunho – como se convencionou chamar esses relatos de sobreviventes –, o analisando pode efetuar a reestruturação psíquica que o tratamento do trauma demanda, permitindo “que o sobrevivente estabeleça uma ponte com o tu ilhado que existe dentro dele”.⁹

Se, por um lado, os psicólogos viam na narração dos acontecimentos pelos pacientes uma importância cada vez maior para o tratamento de neuroses traumáticas, por outro, questionava-se o grau de acesso que a narrativa poderia proporcionar aos eventos traumáticos. Afinal, se, por um lado, havia a necessidade de narrar a experiência, contar o que foi vivido, por outro, tornava-se evidente que a linguagem [é] insuficiente para dar conta do que ocorreu,¹⁰ problema já anteriormente levantado por Lacan.

3

Discussão semelhante ocorria nesse período na área dos estudos literários. Com o advento das teorias feministas, o influxo das idéias do pós-estruturalismo, dos estudos pós-coloniais e dos estudos culturais, passou-se a questionar o cânone literário e a redefinir a própria literatura como um campo de produções simbólicas. A noção de ficção como categoria determinante do literário foi profundamente abalada, e novos gêneros passaram a ser incorporados nas análises, como a autobiografia, cartas, diários e, é claro, os relatos de testemunho.

Apenas na década de 90, entretanto, o conceito de trauma foi apropriado como categoria de análise por críticos e teóricos feministas e pós-coloniais. A publicação em 1996 de *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, de Cathy Caruth, é considerada o marco inaugural dos estudos pós-coloniais do trauma. Nessa apropriação feita por teóricos pós-colônias, porém, a noção de trauma sofre uma importante modificação. Os estudos de trauma são incorporados com o propósito de que se compreenda melhor eventos coloniais traumáticos, como a segregação, a diáspora, o racismo, o genocídio, opressão, entre outros. Nessa perspectiva, trauma se refere, portanto, a uma experiência coletiva, não mais à vivência de um indivíduo. Enquanto os estudos do trauma no campo da psicologia tendem a se concentrar no nível do indivíduo, nos estudos literários pós-coloniais, “sua especificidade não pode ser reconhecida a menos que o objeto de trauma mude do indivíduo para as entidades sociais maiores, como comunidades e nações”.¹¹

Essa transição do nível individual para o coletivo não é questão pacífica entre os teóricos dos estudos pós-coloniais do trauma, entretanto. Dominick La Capra e Linda Hutcheon, por exemplo, não vêem problema algum em fazer essa tradução de forma direta. David Lloyd, porém, discorda e teme que “uma simples redução metafórica [possa] ser reducionista e politicamente irresponsável”,¹² na medida em que ela pode contribuir para reforçar determinados estereótipos. Independentemente das divergências em relação ao modo como essa tradução deve ser feita, parece haver um consenso em relação à necessidade de se fazê-la, visto que “o foco estreito na psicologia individual ignora e não questiona as condições que possibilitaram o abuso traumático”.¹³

Um outro ponto importante em relação a essa recente área de estudos, pelo menos no Brasil, diz respeito ao *corpus* de análise. Os estudos pós-coloniais do trauma não tomam como objeto de estudo apenas relatos de testemunho – como ocorre na psicologia –, mas também romances contemporâneos, especialmente, romances pós-coloniais – incluídos também no gênero de testemunhos. Segundo Craps e Buelens, “tornou-se um ponto quase axiomático a idéia de que experiências traumáticas só podem ser bem representadas através do uso de estratégias textuais experimentais, pós-modernistas”.¹⁴ Obviamente, essa também não é uma questão encerrada. Há muitos pesquisadores em literatura que se ocupam exclusivamente de relatos de testemunho, tais quais aqueles colhidos na psicologia. Contudo, quando o objeto é um romance, é possível notar uma tendência a tratar de obras pós-modernistas. Isso fica bastante evidente, por exemplo, no volume do periódico *Studies in the Novel*, intitulado “Postcolonial Trauma Studies”, publicado em 2008, no qual a maior parte dos artigos tem como objeto de análise obras de caráter modernista, como *Beloved*, da norte-americana Toni Morrison, publicado em 1987.

Eu tenho me referido aqui à área dos estudos pós-coloniais do trauma de forma geral. Não quero, contudo, passar a impressão equivocada de que se trata de um campo homogêneo, livre de tensões. Esse é um campo de investigação cultural formado por diversos teóricos, com visões bastante divergentes entre si. Uma das críticas mais recorrentes feita por alguns pesquisadores da área é o fato dos estudos pós-coloniais do trauma terem se mantido ocupados por um longo tempo apenas com testemunhos de sobreviventes do holocausto, sem tratar de experiências traumáticas de outras comunidades que não a européia. Craps e Buelens acusam os fundadores da área também de empregarem “massivamente metodologias críticas imanentes de um contexto Euro-Americano”.¹⁵ A consequência disso, segundo ela, é que

Ao invés de promover a solidariedade entre diferentes culturas, os estudos de trauma arriscam produzir o efeito oposto como resultado desse foco unilateral: ao ignorar ou marginalizar eventos e histórias não-ocidentais e trabalhos teóricos não-ocidentais, os estudos de trauma podem na verdade ajudar na perpetuação de visões e estruturas eurocêntricas que mantêm ou ampliam a lacuna entre o Ocidente e o resto do mundo.¹⁶

Respondendo a essa crítica, Michael Rothberg¹⁷ questiona uma certa tendência a tratar do Ocidente como se este fosse um bloco homogêneo, mostrando-se desconfortável com a idéia de incluir num mesmo “pacote” judeus e nazistas – como se ambos, por serem “ocidentais” pudessem exercer o mesmo grau de poder sobre os “não-ocidentais”. Para Rothberg, faria mais sentido

dizer que enquanto os estudos do trauma ignorarem o estudo comparativo e se mantiverem presos ao modelo eurocêntrico estreito, distorcerão as histórias de que tratam (como o Holocausto) e ameaçam reproduzir o mesmo eurocentrismo que está por trás dessas histórias.¹⁸

4

Se, como afirmou Benjamin, a modernidade traz consigo o fim da narrativa, o que explica o desejo, quase compulsivo, de tantos escritores e testemunhas de se voltarem ao passado para resgatar e contar eventos coloniais traumáticos? E o que justifica o interesse da crítica contemporânea nessas narrativas? Em *Tempo passado*, Beatriz Sarlo nos fornece algumas pistas:

O sujeito não só tem experiências como pode comunicá-las, construir seu sentido e, ao fazê-lo, afirmar-se como sujeito. A memória e os relatos de memória seriam uma cura da alienação e da coisificação (...) Não há Verdade, mas os sujeitos, paradoxalmente, se tornaram cognoscíveis”.¹⁹

Narrar-se é, portanto, um modo de conhecer-se e de ser se fazer conhecido. Nesse sentido, o trauma se apresenta como elemento oportuno para resgatar e expressar diversas experiências históricas nunca antes contadas – e, como bem aponta Sarlo, se não foram contadas, nunca existiram de fato: “não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem libera o aspecto mudo da experiência (...) e a transforma no comunicável”.²⁰ O discurso da memória, presente nessas narrativas do trauma e construído às margens da cultura, “desconstrói a história oficial, e a presença do estético pode cumprir um papel ético”.²¹

Ao apropriarem-se da noção de trauma para ressitua-la no contexto da cultura e da história, os teóricos pós-coloniais ressignificam o conceito como uma categoria de análise que permite articular experiências históricas bastante diversas. Nesse sentido, os estudos pós-coloniais do trauma buscam dar visibilidade a narrativas que reivindicam o lugar de fala da alteridade e que desvelam a violência inerente às práticas coloniais.

Notas

¹ O percurso dos estudos do trauma que apresento aqui foi elaborado a partir do histórico que está presente em SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005.

² FREUD, Sigmund. Conferências introdutórias à psicanálise, 1915. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 66.

³ Idem, p. 65.

⁴ Idem, p. 72.

⁵ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 115.

⁶ Selligmann-Silva, 2005: p. 68.

⁷ Idem, p. 68.

⁸ Idem, p. 63.

⁹ LAUB, Dori. Truth and Testimony : The Progress and the Struggle. In: CARUTH, Cathy (org.). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore; John Hopkins University Press, 1995, pp. 61-75, p. 75.

¹⁰ Seligmann-Silva, 2005

¹¹ CRAPS, Stef; BUELENS, Gert. Introduction: Postcolonial Trauma Novels. *Studies in the novel*, v. 40, n. 1, Spring & Summer, 2008, p. 4.

¹² Idem

¹³ Idem

¹⁴ Idem, p. 5.

¹⁵ Idem, p. 3.

¹⁶ Idem, p. 2

¹⁷ ROTHBERG, Michael. Decolonizing Trauma Studies: A Response. *Studies in the novel*, v. 40, n. 1, Spring & Summer, 2008.

¹⁸ Idem, p. 227.

¹⁹ SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 39.

²⁰ P. 24.

²¹ GINSBURG, Jaime. “Linguagem e trauma na escrita do testemunho”. *Conexão Letras*, n. 3, disponível em <http://www.msmidia.com/conexao/3/cap6.pdf>