

América em movimento

Ensaio sobre literatura latino-americana do século XX

Maria Esther Maciel • Myriam Ávila • Paulo Motta Oliveira

Organizadores

Pensar formas contemporâneas de identificação assumidas pelos atores culturais na América Latina é o objeto deste livro. A dinâmica que a questão comporta não se resume à diversidade de perspectivas e propostas de leitura apresentadas, muito distintas entre si. Antes se produz — América em movimento — enquanto instância de interlocução e interseção discursiva, marcada pela heterogeneidade que confere ao literário um suplemento de significação étnica, sexual ou política.

Na sua singularidade geográfica e simbólica, o lugar de enunciação dos textos aqui reunidos é, mais do que uma circunstância histórica inelutável, um construto que revela ser, ao mesmo tempo, condição e produção de alteridade. De forma ora mais, ora menos intensa, o que se dá a ver é o modo como poetas, ficcionistas, dramaturgos e viajantes operam deslocamentos no espaço canônico da tradição latino-americana e ocidental, instaurando expansões e descentramentos, rearticulações e novas vias de sentido.

Esse movimento da América tem como demanda a travessia de fronteiras culturais, a que o texto literário responde com a formulação de micropolíticas da escrita, entendidas como invenção de linguagens localizadas, capazes de contrapor-se à dominante globalizadora. É o que este livro compósito procura inventariar - pluralizando tradições, problematizando valores, reinventando, enfim, a radicalidade da expressão americana.

AMÉRICA EM MOVIMENTO

AMÉRICA EM MOVIMENTO

Ensaio sobre literatura latino-americana do século XX

Organizadores

Maria Esther Maciel • Myriam Ávila • Paulo Motta Oliveira

SETTE LETRAS


nelam
núcleo de estudos
latino-americanos
da UFPA


MEMORIAL

Copyright © 1999 Maria Esther Maciel

Projeto gráfico e capa

Tatiana Brasil

Produção Gráfica

Flávio Estrella

MACIEL, Maria Esther et alii

América em movimento – Ensaio sobre literatura latino-americana do século XX

– Maria Esther Maciel et alii – Rio de Janeiro : Sette Letras, 1999.

268p.

1. Crítica da literatura hispano-americana. I. Título

CDD 860.09HA

1999

Viveiros de Castro Editora Ltda.

Rua Visconde de Carandaí, 6 – Jardim Botânico

Rio de Janeiro – RJ – CEP 22460-020

e-mail: sette@ism.com.br

Tel/Fax: (021) 540-0037/ 540-0130/ 540-7598

Núcleo de Estudos Latino-Americanos

Faculdade de Letras da UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627

Belo Horizonte – MG – CEP 31270-901

e-mail: cel@letras.ufmg.br

Tel.: (031) 4995133

NÚCLEO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS (NELAM)
DA FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

Diretora

Maria Esther Maciel de Oliveira

Conselho administrativo

Adriana Silvina Pagano

Georg Otte

Graciela Inés Ravetti de Gómez

Mariângela Andrade Paratzo

Sara del Carmen Rojo de la Rosa

Grupo de pesquisa

Adriana Silvina Pagano

Ana Maria Clark Peres

Eliana Lourenço de Lima Reis

Georg Otte

Gláucia Renate Gonçalves

Graciela Inés Ravetti de Gómez

Lúcia Helena de Azevedo Vilela

Luis Alberto Ferreira B. Santos

Maria Esther Maciel de Oliveira

Maurício Salles de Vasconcelos

Myriam C. de Araújo Ávila

Paulo Motta Oliveira

Sandra Regina Goulart Almeida

Sara del Carmen Rojo de la Rosa

Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Departamentos

Letras Anglo-Germânicas

Letras Românicas

Letras Vernáculas

Semiótica e Teoria da Literatura

Vínculo institucional

Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG

www.lettras.ufmg.br/cel

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

<i>Maria Esther Maciel</i>	9
----------------------------------	---

INTERSEÇÕES

POLÍTICAS DE INTERAÇÃO CULTURAL NA AMÉRICA LATINA: a tradução no diálogo Brasil-Argentina	
--	--

<i>Adriana Silvina Pagano</i>	15
-------------------------------------	----

CARTOGRAFIAS DO PRESENTE: POESIA LATINO-AMERICANA NO FINAL DO SÉCULO XX	
--	--

<i>Maria Esther Maciel</i>	33
----------------------------------	----

OS ESTUDOS CULTURAIS E O TEATRO LATINO-AMERICANO DO FINAL DO SÉCULO	
--	--

<i>Sara Rojo de la Rosa</i>	49
-----------------------------------	----

A LITERATURA INFANTIL LATINO-AMERICANA: Brasil e Argentina	
--	--

<i>Ana Maria Clark Peres</i>	69
------------------------------------	----

TERRITÓRIOS TEXTUAIS, REGIÕES CULTURAIS: mulheres intelectuais na narrativa feminina latino-americana contemporânea.	
---	--

<i>Graciela Ravetti</i>	93
-------------------------------	----

IDENTIDADES

PERIPATOGRÁFIAS: Considerações sobre o motivo da viagem na literatura latino-americana contemporânea, a partir de Héctor Libertella	
--	--

<i>Myriam Ávila</i>	113
---------------------------	-----

HISTÓRIA, CULTURA E IDENTIDADE: O CASO DO MÉXICO	
--	--

<i>Georg Otte</i>	129
-------------------------	-----

UM CACHORRO CORRE NA CIDADE VAZIA	
-----------------------------------	--

<i>Luis Alberto Brandão Santos</i>	147
--	-----

CONTAR HISTÓRIAS, NARRAR A BRASILIDADE	
--	--

<i>Gláucia Renate Gonçalves</i>	165
---------------------------------------	-----

MEMÓRIA E MONTAGEM: uma leitura de UMA HISTÓRIA DE FAMÍLIA, de Silviano Santiago	
---	--

<i>Eliana Lourenço de Lima Reis</i>	175
---	-----

INTERLOCUÇÕES

NA BARRIGA DE UM MONSTRO?: os rumos da crítica literária feminista na
América latina no final do milênio

Sandra Regina Goulart Almeida 195

VOZES DAS AMÉRICAS: as narrativas dos povos indígenas do Brasil, Estados
Unidos e Canadá

Lúcia Helena de Azevedo Vilela 211

OLHARES SOBRE O BRASIL: Claude Lévi-Strauss e Caetano Veloso

Silvana Maria Pessoa de Oliveira 223

TERRA DE SOL: ENTRE PORTUGAL E A AMÉRICA

Paulo Motta Oliveira 235

3 LUGARES DIFERENTES

Mauricio Salles Vasconcelos 257

APRESENTAÇÃO

Este livro reúne ensaios de quinze professores integrantes do projeto de pesquisa *América em movimento: relações interculturais da literatura latino-americana no séc. XX*, vinculado ao Núcleo de Estudos Latino-Americanos (NELAM) da Faculdade de Letras da UFMG e financiado pela Fundação de Desenvolvimento da Pesquisa (UFMG) entre 1997 e 98.

O projeto, que envolveu docentes de quatro departamentos da Faculdade de Letras da UFMG, buscou investigar, sob o prisma do comparativismo contemporâneo, as confluências culturais da América Latina ao longo do século XX. Elegendo a literatura como ponto de referência e o Brasil deste final do século como lugar de enunciação, pretendeu-se estudar a multiplicidade de traços e tendências que se entrecruzam na literatura latino-americana (em suas vertentes brasileira e hispano-americana), bem como suas relações com outras culturas dos demais continentes. Para isso, foram investigados, à luz dos referenciais históricos e teóricos deste final de século, vários campos de produção literário-cultural: as literaturas canônicas, a literatura de mulheres, a literatura infantil, o teatro, a tradução, os relatos de viajantes, o periodismo literário, a crítica literária e as expressões poéticas da contemporaneidade.

Essa opção pela multiplicidade procurou atender às exigências do próprio contexto atual, marcado pela flexibilização das fronteiras econômicas e culturais entre povos e nações, e pluralizado esteticamente pela confluência de linguagens, lugares e temporalidades diversas. Daí esta coletânea funcionar como uma espécie de constelação, uma combinatória de vozes em movimento, advindas do Brasil, Uru-

guai, Argentina, México, Chile, Cuba, França, Portugal, Estados Unidos e Canadá. Vozes que têm como ponto de interseção o continente latino-americano.

Ainda que a própria noção de América Latina tenha estado sempre associada à idéia de multiplicidade, tanto no campo cultural quanto geográfico e histórico, pode-se dizer que só nestas últimas décadas ela começou efetivamente a problematizar-se e a ser problematizada enquanto um universo plural, uma realidade em contínuo movimento rumo a uma identidade cada vez mais repleta de singularidades dissonantes.

É importante, inclusive, observar como o conceito de América Latina tem se flexibilizado e expandido para além de seus próprios limites geográficos e das questões de ordem lingüística ou histórica. Como explica Ana Pizarro, se, por um lado, assiste-se à “incorporação dos indigenismos e afroantilhismos” que compõem a cultura do continente, além dos universos transculturais, como os dos latinos e chicanos que vivem nos Estados Unidos, por outro, “o Brasil e a América Hispânica começam a desenvolver um reconhecimento mútuo, ainda que lento e, curiosamente, mais difícil do que as diferenças idiomáticas podem explicar”.¹ Dificuldade esta, entretanto, que vem sendo arrefecida não só pela criação e o incremento do chamado Mercosul, que acaba por ampliar seu significado como bloco econômico ao funcionar também como pólo de trocas culturais e como fator de integração, mas sobretudo pelo crescente diálogo crítico-criativo que escritores, artistas, críticos, tradutores e intelectuais vêm mantendo — fora do controle do poder econômico — com as alteridades culturais dos territórios vizinhos.

Como afirma ainda Ana Pizarro, “o estudo das fronteiras culturais é um dos campos mais abertos e necessários para o desenvolvimento dos estudos latino-americanos em nosso âmbito, por nos conduzir aos problemas que se desenham atualmente em torno dos processos de desterritorialização e das novas mestiçagens produzidas pela globalização”.² Daí a nossa proposta de investigar, a partir da literatura, tanto as

¹ PIZARRO, Ana. *América Latina: Palavra, literatura e cultura*. São Paulo, Editora da Unicamp/Memorial da América Latina, 1995, p. 27.

² Idem, *ibidem*, p. 28.

relações culturais entre o Brasil e outros países latino-americanos, quanto as da América Latina com o contexto internacional, procurando analisar os contatos culturais como *trocas*, como *rotas de mão-dupla*, enfim como processos de transculturação.

Foi sob essa perspectiva que optamos por leituras *em contraponto*, a partir de instrumentais teóricos da Literatura Comparada, esta compreendida como processo de iluminação recíproca de textos de procedências e temporalidades diferentes. Ou, como elucida Eneida Maria de Souza, como um *caminho teórico* capaz de “conjuguar a tradição de culturas nacionais com as estrangeiras — abstraindo-se da concepção estreita de lugares regionalmente marcados — e produzir *objetos* teóricos que revelem o efeito desconstrutor das relações interculturais”.³

Nesse diálogo com outras tradições culturais, o pesquisador latino-americano contemporâneo deve estar consciente de seu lugar de enunciação. Não falamos simplesmente como o outro do Ocidente ou do que se convencionou chamar de *Primeiro Mundo*. Se somos um outro constituído da assimilação de vozes e heranças distintas, como pontuou Eliana Lourenço Lima Reis, somos também sujeitos ativos, capazes de produzir nossos próprios discursos. Mais do que nunca cabe à América Latina assumir-se como um *locus de enunciação alternativo* (colonial, pós-colonial ou periférico) que não está situado fora do chamado centro, mas num *outro centro* em confluência com vários outros. Daí este trabalho que ora apresentamos se configurar como uma tentativa de marcar o Brasil como ponto de referência intelectual, como um *locus* em relação dialógica com outros *loci* de enunciação.

Diante dos discursos globalizantes e globalizados, em relação aos quais não podemos nos furtar de uma visão crítica, acreditamos que deste continente híbrido e multifacetado devem partir discursos que recusem a hegemonia e desmontem a noção apaziguante de totalidade. Como sugere Myriam Ávila, é na direção da diversificação das vozes, e nunca na de uma união artificial e conciliadora, que deve atuar o teórico latino-americano, se quer que sua interlocução com outros centros produtores ultrapasse a mera “política da boa vizinhança”.

³ SOUZA, Eneida. *Traço crítico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1994, p. 21.

Os ensaios aqui reunidos se distribuem em três seções temáticas. A primeira, “Interseções”, entrecruza literaturas do Brasil e da América Hispânica, com ênfase na produção contemporânea nos campos da narrativa, do teatro, da poesia, da literatura infantil e da tradução. A segunda, “Identidades”, volta-se para espaços culturais específicos, que podem ou não coincidir com os limites da nação, enfocando-os desde a Argentina, o México, o Uruguai e o Brasil. A última, “Interloquções”, busca comparar expressões culturais do Brasil e da América Hispânica com as de outros continentes, no âmbito do periodismo, dos relatos de viagem, da problemática indígena, das poéticas contemporâneas e do feminismo.

Nossos agradecimentos à FUNDEP, que financiou o projeto e contribuiu para o fortalecimento do Núcleo de Estudos Latino-Americanos (NELAM) enquanto espaço de pesquisa e intercâmbio cultural; ao Centro de Estudos Literários (CEL) da Faculdade de Letras da UFMG, ao qual o NELAM está vinculado, pela atenção dispensada às nossas atividades; e ao Memorial da América Latina, que, através de Marina Heck e Reynaldo Damazio, apoiou a publicação deste livro.

Agradecemos também, de maneira especial, a Ana Lúcia Almeida Gazolla, professora do Depto. de Letras Anglo-Germânicas e atual Vice-Reitora da UFMG, pelo incentivo que nos deu durante o desenvolvimento do projeto; e a Márcio Pimenta, secretário do Centro de Estudos Literários, pela dedicação e competência com que nos auxiliou ao longo de todo o trabalho.

Maria Esther Maciel

Coordenadora do Projeto

I N T E R S E Ç Õ E S

POLÍTICAS DE INTERAÇÃO CULTURAL NA AMÉRICA LATINA: A TRADUÇÃO NO DIÁLOGO BRASIL-ARGENTINA

Adriana Silvina Pagano

À diferença de abordagens literárias ensaiadas em décadas anteriores, estudar a América Latina no contexto dos anos 90 requer um redimensionamento não apenas do objeto de estudo como também das perspectivas utilizadas para indagar esse objeto. Se a necessidade de tecer uma rede de significações que conformasse a unidade da América Latina era a pedra de toque de projetos literários das décadas de sessenta e setenta (por ex. *América Latina en su literatura*),¹ estudar a diversidade dentro dessa unidade tornou-se imperioso no contexto dos anos oitenta, como o ilustra o projeto dirigido pela pesquisadora Ana Pizarro (*América Latina: palabra, literatura e cultura*).² Nos anos 90, a tensão unidade/diversidade já não mais constitui o principal foco dos estudos, passando-se a examinar diferentes formas de identificação associadas ao latino-americano.

Juntamente com essa mudança de ênfase, a necessidade de se reformular a abrangência dos estudos latino-americanos também vem sendo colocada, principalmente no que diz respeito à integração efetiva de outros espaços — como o brasileiro e o caribenho — ao bloco hispano-americano, geralmente associado ao rótulo “latino-americano”. Historicamente, a separação desses espaços tem sido motivada pela experiência e pelo vínculo lingüístico e cultural estabelecido pelo colonizador. Embora diversos projetos tenham reiteradamente apontado para os pontos comuns às empresas colonizadoras e para uma experiência pós-colonial análoga, a integração do Brasil e do Caribe nos estudos latino-americanos realizados na América Hispânica ainda apresenta um caráter incipiente. Dentre as tentativas de integrar, por exemplo, os corpus brasileiro e hispano-americano, podemos salientar o trabalho do crítico Angel Rama, que tem uma continuidade no percurso da pesquisadora Ana Pizarro, o trabalho do crítico Antonio Candido, as pesquisas desenvolvidas em centros acadêmicos, como

o Centro de Estudos Latino-Americanos Angel Rama na Universidade de São Paulo, e o trabalho desenvolvido nos cursos de pós-graduação de diversas universidades brasileiras e hispano-americanas. Em muitos desses casos, entretanto, prevalece uma abordagem de inclusão ou abertura para a inserção do Brasil junto à América Hispânica, sendo escassos os estudos comparados ou de entrecruzamento de ambos esses espaços. No Brasil, por exemplo, destacam-se os estudos pioneiros dos críticos Jorge Schwartz³ e Raul Antelo,⁴ que consideram as vanguardas brasileira e hispano-americanas sob uma perspectiva interativa e de significações negociadas.

Um fato histórico ocorrido na década atual tem, entretanto, contribuído para uma nova experiência de aproximação do Brasil e de alguns dos países da América Hispânica. Trata-se do projeto de integração dos países do cone sul, o Mercosul, que, embora rememorando antigos projetos de integracionismo latino-americano, o faz num contexto histórico, cultural e tecnológico diferente. Para ilustrar a relevância do contexto no qual está inserido esse projeto de integração, podemos ressaltar algumas das propostas formuladas nas reuniões das autoridades culturais do Mercosul, como a celebrada em 1992 em Brasília.⁵ Nesse encontro, assinalam-se como ações prioritárias “o apoio à utilização dos meios de comunicação de massa [...] como meio de aproximação e integração” dos países membros do Mercosul, “a interconexão informatizada das Bibliotecas Nacionais” dos respectivos países e a “criação de um banco de dados culturais regionais”. À luz das transformações produzidas pelos avanços tecnológicos ocorridos nestas últimas décadas, essas propostas adquirem um alto grau de exequibilidade, à diferença de propostas similares realizadas várias décadas atrás.

Duas outras propostas dentre as formuladas nesse encontro revestem-se de grande significação no âmbito dos estudos latino-americanos dos anos 90: a proposta de realização de “levantamentos, em cada país, das obras de arte oriundas dos demais países membros” e a “promoção de um fundo editorial do Mercosul, com os livros mais representativos de cada país, e suas respectivas traduções”. Essas iniciativas apontam para uma abordagem concreta de integração, qual seja o entrecruzamento dos acervos culturais dos países latino-americanos membros e a promoção do intercâmbio editorial, incluindo-se

a tradução como forma de intercâmbio efetivo entre os países de fala espanhola e o Brasil.

A emergência um tanto tardia do estudo da tradução enquanto processo relevante nas relações interculturais latino-americanas está vinculada, em parte, à própria incipiência dos Estudos da Tradução, disciplina que se consolida nos anos oitenta e que aborda a tradução sob uma perspectiva interdisciplinar, entendendo-a, não meramente como fato lingüístico, mas como processo de transformação intercultural. O caráter limitado da abordagem tradutológica tradicional, que reduzia a tradução a um processo inter-lingüístico e cuja unidade operacional era sobretudo a palavra, sempre exerceu pouca atração aos estudos literários e culturais. Nesse sentido, a mudança de foco tem aberto diversos caminhos para o estudo da tradução, transcendendo o mero conceito de transferência interlingüística: a tradução enquanto transformação do texto original, deslinearização da história; a tradução enquanto interligação entre duas culturas diferentes e, por vezes, assimétricas; a tradução como processo de criação literária, ou seja, como geradora de novas formas textuais e novas formas de conhecimento; a tradução como introdutora de novos paradigmas culturais.⁶

Como processo de transferência intercultural e de reescrita de textos que opera nos encontros de diferentes culturas, histórias e memórias, a tradução constitui-se numa prática discursiva que deixa entrever alguns dos processos decorrentes das tentativas de conformação de uma identidade própria e de interação com o Outro. Traduzir envolve uma forma de estabelecer um diálogo com uma cultura alheia, diálogo este que reatualiza um texto oriundo de um momento histórico-cultural determinado e o insere num novo contexto, num movimento não apenas unidirecional de transplante do texto original para a cultura receptora, mas, sobretudo, bidirecional, devolvendo à cultura do texto original uma leitura renovada do mesmo. Em sua seleção de textos, a tradução, também, legitima os textos originais escolhidos, uma vez que os reafirma enquanto representativos da cultura com a qual se está dialogando.

O diálogo intercultural estabelecido através da tradução aponta também para aspectos extrínsecos, contextuais, dos contatos entre diversas culturas, tais como as circunstâncias históricas que rodeiam os momentos de aproximação entre duas culturas, as representações cons-

truídas da cultura outra, a forma de introdução de uma cultura alheia, etc. Nesse sentido, *o que, como, por que e para que* uma cultura traduz outra são perguntas cujas respostas nos permitem compreender muitos dos processos pelos quais uma cultura passa, processos que só podem ser visualizados através de práticas específicas como a tradução.

Os estudos críticos e culturais contemporâneos vêm apontando o papel da tradução nos contatos interculturais, especificamente no desenvolvimento das chamadas literaturas nacionais, como chave para apreender a história da construção discursiva de uma nação e da construção de identidades inter-nacionais ou transnacionais, como, por exemplo, a constituída pelo referente “América Latina”. Nessa perspectiva, podemos refletir sobre os diálogos interculturais estabelecidos entre nações latino-americanas e outras nações do mundo, bem como a interação entre as nações latino-americanas entre si. Esses processos permitem capturar a complexidade das formações discursivas nacionais da América Latina e a própria rede discursiva que sustenta tal identidade supranacional. Examinar esses processos a partir do “entre-lugar” da tradução e do tradutor permite um tratamento da identidade como processo dinâmico, não cristalizado em dicotomias binárias, tais como origem/cópia, e caracterizado por uma tentativa de resolução da tensão produzida pela incorporação de um texto outro numa cultura nacional.

Nos contatos interculturais, todavia, o estudo da tradução pode também evidenciar momentos de aproximação de uma nação com outra e estes, por sua vez, podem constituir-se em momentos de reajuste das imagens que cada nação constrói da outra. Focalizando o caso específico do diálogo Brasil–Argentina, os momentos de tradução mútua entre essas duas nações podem ser analisados como sinais de redimensionamento das relações interculturais que essas nações estabelecem.

A presença da tradução no contato Brasil–Argentina reveste-se de significação, uma vez que, por se tratar de uma situação na qual se poderia dispensar a tradução — baseando-se num argumento que indica a mútua inteligibilidade das línguas faladas —, esta se torna um gesto explícito de interação cultural. Em outras palavras, nos momentos em que a tradução é chamada a exercer um papel nesses contatos interculturais, ela envolve um gesto deliberado de intervenção cultural, uma vontade explícita de incorporar a literatura do outro ao corpus de obras escritas na língua nacional.

O mapeamento de tais momentos de interação através da tradução reveste-se de um caráter de pesquisa arqueológica, de indagação do passado para nele iluminar caminhos pouco trilhados pela pesquisa historiográfica da tradução e das relações interculturais entre os dois países considerados. Essa tarefa de releitura do passado vem ao encontro das propostas de Lawrence Venuti para os Estudos da Tradução. Trata-se, para Venuti, de “traçar a genealogia do momento presente enquanto examinamos o passado à procura de saídas, teorias e práticas alternativas de tradução”.⁷

No caso específico do projeto Mercosul, a idéia de se fazer um levantamento de acervos revela, também, uma modalidade específica de planejamento do intercâmbio cultural, que envolve o mapeamento do passado, a investigação dos gestos de integração latino-americana que outrora existiram. Trazer à luz esse passado, revisar uma história pouco focalizada pelos holofotes da crítica latino-americana pode representar uma forma de reescrever a história dos diversos momentos de integração entre as nações latino-americanas. Diante da clássica lamentação sobre o desvio do olhar latino-americano para os espaços europeu e norte-americano, a reconstituição das relações interculturais *intra*latino-americanas pode fornecer elementos relevantes para compreender o complexo processo de olhares e identificações pelo qual atravessaram e ainda atravessam as nações latino-americanas.

O mapeamento do passado, mais especificamente do passado que ora focalizo — o das relações interculturais Brasil-Argentina através de traduções literárias — precisa abranger diferentes percursos, que, embora provenham de esferas diferentes, podem ser interpretados conjuntamente. No caso específico do intercâmbio cultural Brasil-Argentina, evidenciado pela tarefa tradutória entre esses dois países, podem ser observadas duas fontes principais de pesquisa:

- o intercâmbio cultural institucional através de políticas institucionais de tradução ou co-edição;
- o intercâmbio cultural não institucional, que obedece a iniciativas comerciais ou empreendimentos culturais que estão inseridos no contexto do mercado editorial do momento;
- e os entrelaçamentos de ambos, quando existentes.

Neste trabalho, gostaria de mostrar a análise de um levantamento feito sobre o intercâmbio tradutório Brasil–Argentina no período compreendido entre as décadas de 30 e 50. As condições que propiciaram o diálogo Argentina–Brasil nesses anos podem ser localizadas tanto na esfera histórico–política como na esfera artística, tendo como ponte principal diversos gêneros literários. Para compreender e contextualizar a tarefa tradutória levada a cabo nesse período histórico, cumpre traçar um breve panorama do contexto político–cultural dessas décadas.

As décadas de 30 a 50 significaram, no Brasil e na Argentina, um processo de industrialização crescente, urbanização e surgimento de um dos meios de comunicação de massa, o rádio, que naquela época teve uma repercussão similar à que tem hoje seu sucessor a partir da década de 50: a televisão. Houve também um aumento no consumo pelas faixas da população que até então estavam excluídas do circuito comercial; um aumento do número de alfabetizados, graças a políticas de fomento à escolaridade, e um número crescente de leitores de livros e revistas populares.⁸

À diferença dos leitores eruditos ou pertencentes a uma classe social mais afluyente, que geralmente tinha acesso a volumes importados ou de valor elevado, o novo público leitor não tinha acesso a livros importados ou de difícil obtenção. Também não lia livros importados em línguas estrangeiras, necessitando, assim, de sua tradução. Curiosamente, o novo público leitor estava aproximando-se da leitura, não só por necessidade escolar ou profissional, mas também como forma de lazer. Estava-se caracterizando, assim, uma demanda por livros de entretenimento ou ficção ligeira, de baixo custo e adquiríveis no espaço de convivência cotidiana do leitor.

A demanda por artigos de consumo tais como livros e revistas, anteriormente restritos apenas a alguns setores da sociedade, levou à necessidade de traduzir romances, folhetins, tratados, textos acadêmicos, todos eles destinados a um público que expandia sua escolaridade e começava a vivenciar suas primeiras experiências de recepção massiva de informação, sobretudo através da literatura de lazer.

As editoras traduziam livros didáticos, tratados acadêmicos e manuais; os jornais publicavam romances em folhetim traduzidos; as rádios traduziam roteiros de radionovelas, e as empresas cinematográfi-

cas traduziam e adaptavam roteiros de cinema, sendo que muitas das histórias em quadrinhos, gênero em crescimento, eram também traduzidas.⁹ Assim, o *boom* tradutório e editorial registrado na Argentina e no Brasil naquelas décadas está vinculado à ascensão das classes médias e ao seu acesso ao estudo e aos meios de imprensa.

No período escolhido para esta investigação, aquele compreendido entre as décadas de 30 e 50, momento de ouro da tradução no Brasil e na Argentina, podemos observar, em ambos os países, iniciativas que, além da tradução de textos das literaturas européia, norte-americana, indiana e asiática,¹⁰ propiciaram o diálogo intra-latino-americano Argentina-Brasil, tanto na esfera institucional como na esfera não institucional. Para compreender e contextualizar essas iniciativas, torna-se necessário observar o lugar dos países latino-americanos no contexto político mundial dessas décadas.

A década de 30, marco inicial deste levantamento, representa o que podemos denominar de virada “introspectiva” dos países latino-americanos após a crise mundial de 1929, à qual se acrescenta o efeito de isolamento da América Latina produzido pela Primeira Guerra Mundial. Como o crítico Gerald Martin¹¹ aponta, a crise econômica mundial de 1929 teve uma repercussão significativa na política dos Estados Unidos em relação aos países da América Latina. Os Estados Unidos concentram-se em sua política doméstica, assim como uma Europa reestruturada após a Primeira Guerra Mundial mantém-se ocupada na reconstrução de seus sistemas econômicos e de alianças político-diplomáticas. Nesse contexto, os países latino-americanos sentem-se fora do foco internacional e dirigem sua atenção para a reflexão acerca das representações da própria identidade, concentrando-se na definição de conceitos tais como a argentinidade, a brasilidade, a mexicanidade, etc. Esse “olhar introspectivo” dos países latino-americanos — movimento recorrente ao longo do século XX, geralmente em consonância com momentos de grandes mudanças em nível internacional e nacional — suscita, na Argentina e no Brasil, o nascimento de empreendimentos culturais, como é o caso do surgimento de instituições, casas editoriais e grupos intelectuais que buscam repensar a cultura nacional no contexto internacional.¹²

No âmbito editorial, fatores tais como a Guerra Civil Espanhola, que motivou o traslado de numerosas editoras espanholas para a Argentina¹³ (Sudamericana, Emecé, Losada),¹⁴ e a Segunda Guerra Mundial, que dificultou a importação de livros¹⁵ e o contato com as metrópoles européias, propiciaram a efervescência editorial e tradutória dessas décadas.¹⁶ Longe de operar em detrimento das publicações de escritores nacionais, a tarefa tradutória contribuiu, tanto no Brasil como na Argentina, para a consolidação do mercado do livro como um todo, incluindo a produção nacional,¹⁷ e ativou a formação e expansão do público leitor.¹⁸ Signo do crescimento do mercado editorial nesse período é o surgimento de editoras como a Globo e a José Olympio, no Brasil e Claridad, Imán, Americalee e Santiago Rueda, na Argentina.

Em ambos os países, verifica-se uma iniciativa institucional, governamental, de expansão da educação para um setor mais amplo da população. Assim, a educação e a disseminação do livro somam-se à expansão literária propiciada pela tradução. A expansão das atividades editoriais e tradutórias dessas décadas está acompanhada de reflexões intensas a respeito da linguagem e de sua especificidade nacional. São célebres os questionamentos de Monteiro Lobato sobre a língua utilizada nos livros editados em Portugal e utilizados no Brasil, críticas estas também levantadas por escritores e tradutores argentinos, com relação aos livros traduzidos e publicados na Espanha. Em decorrência disso, tornam-se prementes, para o olhar dessas décadas, as traduções e re-traduções de textos publicados na Espanha e em Portugal para um espanhol e um português conforme o uso dessas línguas na Argentina e no Brasil. O isolamento do contexto mundial e a precariedade da legislação da época fazem também com que, tanto na Argentina como no Brasil, alguns editores da época, como Zamora da editora argentina Claridad e Henrique Bertaso e Érico Veríssimo da Globo, não pagassem os direitos autorais no caso de traduções e não sofressem punições legais, uma vez que a lei de direitos autorais não tinha entrado ainda em vigor.¹⁹

Na realidade, o contexto internacional favoreceu, em grande medida, o mercado editorial argentino, que assumiu uma posição de liderança na edição de livros na América Hispânica. Com o isolamento

produzido pela Segunda Guerra Mundial e a situação da Espanha, as editoras argentinas converteram-se em abastecedoras do mercado mundial de livros em espanhol, juntamente com México e Chile. Segundo Hallewell, o crescimento editorial no mercado hispano-falante teve um efeito lateral para os autores brasileiros, uma vez que “editoras agora prósperas, com ambiciosos programas para publicar obras literárias modernas traduzidas, passaram a interessar-se, como parceiras latino-americanas, pela inclusão da literatura brasileira contemporânea”.²⁰ A tradução e a edição de livros de autores brasileiros em espanhol sem dúvida abriam o mercado destes para outras línguas, uma vez que o espanhol era uma língua de maior difusão no mercado editorial mundial.

No marco de um discurso latino-americanista intenso, de uma identificação ideológica transnacional, como foi a do movimento anarquista em diversos países da América Latina, e de um mercado editorial em expansão que demandava a tradução de obras norte-americanas, européias e brasileiras, a partir dos anos 30, editoras argentinas como Imán, Americalee, Santiago Rueda, Sudamericana, dentre outras, traduzem e publicam autores brasileiros clássicos e contemporâneos. A Editora Claridad de Buenos Aires, filiada ao grupo anarquista francês Clarté, que tinha sua representação também no Brasil, cria uma série literária especial, denominada “Biblioteca de novelistas brasileños”, e traduz autores hoje consagrados, como Jorge Amado (*Cacao, Mar muerto*) e Monteiro Lobato, e autores de grande popularidade no momento, tais como Joracy Camargo, Lúcio Cardoso, etc. Nos catálogos de obras traduzidas do português de outras editoras constam nomes tais como os de José de Alencar (*El guaraní, Iracema*), Manuel Antônio de Almeida (*Memórias de um sargento de milícias*), Jorge Amado, Aluísio Azevedo (*O mulato*), Carlos Drummond de Andrade, Graça Aranha, Jorge de Lima, José Lins do Rego, Machado de Assis, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo,²¹ alguns deles ganhando várias traduções e edições, fato inaudito se se pensa no custo elevado da tradução no processo de publicação de um livro. Como exemplo da aproximação Brasil-Argentina naquele período podemos citar também a publicação de antologias de poesia brasileira editadas na Argentina, como *Poetas brasileños e Nueve poetas del Brasil* e o volume *Diez escritores de Brasil*.

A interação Brasil–Argentina, realizada através de canais não institucionais ou respondendo a iniciativas empresariais, como a das editoras mencionadas, está complementada pelo diálogo entre as duas nações, através de políticas institucionais de intercâmbio cultural bilateral.

Exemplo do diálogo institucional é a criação, na década de 30, do Instituto Argentino–Brasileño de Cultura, com sede em Buenos Aires,²² e do Instituto Cultural Brasil–Argentina, no Rio de Janeiro. Dentre seus objetivos, estão os de promover o intercâmbio cultural entre as duas nações e forjar a solidariedade e a irmandade latino-americana diante do panorama desolador de uma Europa desmembrada e beligerante. Ambos os institutos promoveram atividades, tais como homenagens em dias festivos das duas nações, cursos de língua e literatura, prêmios a traduções e publicações sobre a outra nação. Visitas presidenciais eram acompanhadas da nomeação de ruas com nomes patrióticos brasileiros e argentinos e a construção de monumentos em homenagem a homens ilustres das duas nações.

A radiofonia constituía também um canal de comunicação comercial e institucional. É através da rádio que se evidencia também esse diálogo Brasil–Argentina, através de programações específicas como “O abraço da América” (pela Radio Belgrano), a “Hora interamericana” (Radio El Mundo), e a “Hora Brasileira” (Radio Splendid). Essas emissões enfatizavam o espírito americanista da época, a exaltação da idéia de confraternidade, a aproximação espiritual, a afinidade racial, espiritual e moral.

No contexto dos Institutos Culturais de ambos os países, das homenagens mútuas, do espírito americanista daquelas décadas, há duas iniciativas institucionais de intercâmbio cultural através de traduções entre Brasil e Argentina. Estas estão vinculadas a um convênio assinado na década de 30 entre os dois países para a revisão dos textos de ensino de história e geografia utilizados nos dois países.²³ Conforme esse acordo, ambos os governos comprometer-se-iam a “uma revisão dos textos adotados para o ensino da história nacional em seus respectivos países, expurgando-os daqueles tópicos que sirvam para excitar no ânimo desprevenido da juventude a adversão a qualquer povo americano”. Assim, os textos para o ensino não podiam “conter comentários deprimentes de referência a povos estrangeiros”, deviam prever “capítulos

referentes às relações de paz e comércio entre o Brasil e as nações estrangeiras, notadamente Americanas”, destacar “atitudes, iniciativas e fatos, que formam a consciência americanista da nossa civilização e constituem uma segurança dos destinos pacíficos do novo mundo.” Para atingir esses objetivos, os textos deveriam excluir “sistematicamente os temas controversos, comentários e divagações, limitando-se à indicação dos fatos. Tratando-se de assuntos internacionais, evitarão as qualificações ofensivas e os conceitos que atinjam a dignidade dos Estados e os seus melindres nacionais”.

Uma decorrência interessante desse projeto, que encontramos documentada em publicações, é a iniciativa de promover traduções de livros relevantes de cada nação em termos da construção de uma imagem e explicação da cultura, da história e do pensamento de cada país. A seleção de autores e obras a serem traduzidas, possivelmente orientada pelo conhecimento que os escritores participantes tinham da outra nação, revela a decisão de se estabelecer uma leitura específica da história e geografia nacionais.

O Ministério da Justiça e Instrução Pública da Argentina, através de sua comissão revisora de textos de história e geografia americanas, edita a “Biblioteca de autores brasileiros traducidos al castellano”. O primeiro volume é traduzido e publicado em 1937 e o último em 1943. São ao todo oito textos (vide Anexo), sendo que dois deles, *Os sertões* e *Casa-grande e senzala*, foram publicados em dois tomos cada. A seleção privilegia explicações da história e da cultura brasileiras, como as oferecidas por Pedro Calmon, Oliveira Vianna, Euclides da Cunha, Gilberto Freyre e Ronald de Carvalho. Os autores selecionados tinham em sua maioria relações institucionais com a Argentina, e às vezes diplomáticas, como é o caso de Rui Barbosa.

Em contrapartida, o Serviço de Publicações do Ministério de Relações Exteriores do Brasil começa a publicar, em 1938, a “Coleção brasileira de autores argentinos”. Analogamente à seleção de obras feita na Argentina, são escolhidos autores e títulos representativos de uma determinada leitura e interpretação da história e da cultura argentinas. Os textos, que totalizam dez (vide Anexo), abrangem desde obras clássicas como *Bases e pontos de partida para a organização política da República Argentina*, de Juan Bautista Alberdi e *Recordações da província*, de

Domingo F. Sarmiento, a obras contemporâneas a esse projeto como *Síntese da história da civilização argentina*, de Ricardo Levene.

Nomes que definem a seleção de obras traduzidas são Euclides da Cunha e Gilberto Freyre, no caso brasileiro, e Sarmiento e Ricardo Güiraldes, no argentino. Em cada caso, temos a combinação de um autor do passado com um contemporâneo, de uma visão do passado histórico com uma interpretação do presente da nação. *Os sertões* (1902) e *Recordações da província* (1850) são textos representativos de uma tentativa de explicação da nação através de seus espaços e tempos interiores. Estes são considerados elementos-chave na compreensão da complexidade dos novos contornos que Brasil e Argentina estavam assumindo, à medida que os espaços urbanos cresciam e se pluralizavam lentamente, preparando o terreno para as forças modernizadoras que irão eclodir nas décadas subseqüentes.

Já *Casa-grande e senzala* (1933) e *Dom Segundo Sombra* (1926) oferecem explicações de duas nações que já se encontram em pleno processo de modernização e que precisam de ancorar seu presente a um passado que fundamente e legitime um entendimento sobre a formação da identidade nacional. A economia “colonial” de *Casa-grande e senzala* e a economia “gauchesca” de *Dom Segundo Sombra* — economia de corpos e trocas, de sentimentos e ideais — são apresentadas como alicerces da nação em tempos de mudanças.

Os textos brasileiros selecionados para a “biblioteca argentina”, assim como os textos argentinos escolhidos para a “coleção brasileira”, não contemplam visões problematizadoras daquelas apresentadas pelo *status quo*. Outras visões e representações da nação podem ser encontradas na seleção de obras traduzidas e publicadas pelas editoras comerciais que atendiam a demanda de um público interessado especialmente no romance, no conto e em outros gêneros de leitura.

Os prefácios e introduções das séries argentina e brasileira evidenciam a preocupação dos organizadores com relação ao escasso diálogo entre as duas nações e à necessidade do mútuo conhecimento. Em sua leitura das relações interculturais, os prefaciadores vasculham o passado à procura de gestos de comunicação entre Argentina e Brasil. O passado é invocado em prol de uma idéia de continuidade que, ignoradas as desavenças e conflitos, se dá como linha ininterrupta até o mo-

mento presente.²⁴ Assim, por exemplo, a figura de José da Silva Lisboa, Visconde de Cairú, é resgatada do passado e destacada por ter exercido o papel de tradutor e mediador das duas nações, ao utilizar um texto argentino, que traduz para o português, para enfrentar os monopolistas portugueses que defendiam o fechamento dos portos e a restrição ao livre comércio do Brasil.²⁵

Analogamente à situação com a qual nos deparamos nas atuais discussões sobre o Mercosul, os depoimentos dos intelectuais argentinos e brasileiros das décadas de 30 a 50, incluindo-se os agentes culturais, tais como editores, membros da diplomacia e tradutores, registram uma persistente queixa com relação ao escasso intercâmbio entre as duas nações, apesar de sua proximidade geográfica, histórica e lingüística. Trata-se de uma queixa “persistente”, no sentido de que ela já aparece em escritos anteriores e será reiterada em décadas subseqüentes até o momento atual. Frente ao panorama vasto de duas culturas que se aproximam de tempos em tempos, numa interação nunca de todo suficiente, as avaliações apenas enxergam a insuficiência do intercâmbio, sem observar a própria trajetória desse intercâmbio, que, como este trabalho busca sugerir, pode des-velar ou mesmo compor uma história pouco registrada ou documentada, talvez pela própria oscilação dos olhares que, em alguns momentos, se encontram e, em outros, se bifurcam e se distanciam. A reconstrução da trajetória da crítica literária latino-americana mostra, sem dúvida, sua lenta caminhada rumo ao seu reconhecimento enquanto produção autônoma e em diálogo com a crítica literária mundial. A historiografia das relações interculturais latino-americanas, juntamente com a historiografia da tradução na América Latina, também podem contribuir para a inserção da história dos contatos intra-latino-americanos, como os que foram, são e serão tecidos entre Argentina e Brasil, na memória cultural das nações latino-americanas. Trata-se, em última instância, de reler e recriar iniciativas de integração e diálogo que, embora renovadas e diferentes conforme o contexto histórico-cultural, sempre estiveram presentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, O. de S. *O livro brasileiro desde 1920*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.
- ANTELO, R. *Na ilha de Marapatá*; Mário de Andrade lê os hispano-americanos. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, 1986.
- BORELLO, R. A. Autores, situación del libro y entorno material de la literatura en la Argentina del siglo XX. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.322/323, p.35-52, abr.-mar. 1977.
- BRAZILIAN AUTHORS TRANSLATED ABROAD. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994.
- FICHERO BIBLIOGRÁFICO HISPANOAMERICANO. *El libro en la Argentina*. Buenos Aires: Bowker, v.12, n.2, nov. 1972.
- HALLEWELL, L. *O livro no Brasil*; sua história. São Paulo: EDUSP, 1985.
- HAUSSEN, D. F. *Rádio e política: tempos de Vargas e Perón*. São Paulo: ECA/USP, 1992. (Tese de doutorado em Ciências da Comunicação). 324 p.
- JOSEF, B. Libros de literatura argentina traducidos al portugués. *Fichero Bibliográfico Hispanoamericano*, Buenos Aires, v.12, n.12, sept. 1973. p. 42-44.
- KING, J. SUR. *Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- LEFEVERE, A. *Translation, rewriting, & the manipulation of literary fame*. London & New York: Routledge, 1992.
- LEVENE, R. *Síntese da história da civilização argentina*. Trad. J. Paulo de Medeyros. Rio de Janeiro: Serviço de Cooperação Intelectual/MRE, 1938.
- LIBROS DE AUTORES BRASILEIROS EDITADOS NA ARGENTINA. Embajada de Brasil en Buenos Aires, Argentina. (Mimeo).
- LOBATO, M. *Prefácios e entrevistas*. São Paulo: Brasiliense, 1951.
- MARTIN, G. *Journeys through the labyrinth*; Latin American fiction in the twentieth century. London, New York: Verso, 1989.
- MARTINS, W. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1979. V. 7.
- MICELI, S. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Difel, 1979.
- MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES-REVISÃO DOS TEXTOS DE ENSINO DE HISTÓRIA E GEOGRAFIA. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1936.

- MORENO, C. F. (Org.). *América Latina em sua literatura*. Trad. L. J. Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira; cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PAGANO, A. *Percursos críticos e tradutórios da nação: Brasil e Argentina*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1996. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada). (Inédito).
- PAGANO, A. Tear de tradições: o papel da tradução no desenho de projetos transnacionais. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, João Pessoa, 1996, *Anais...* João Pessoa: ANPOLL, 1997. p. 569-574.
- PIZARRO, A. (Org). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993. V.1: A situação colonial. p.20-37: Palavra, literatura y cultura en las formaciones discursivas coloniales.
- PIZARRO, A. (Org). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994. V.2: A emancipação do discurso.
- PIZARRO, A. (Org). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995. V.3: Vanguarda e modernidade.
- PRIMEIRA REUNIÃO DE SECRETÁRIOS DE CULTURA E AUTORIDADES CULTURAIS. Brasília, 25 ago. 1992. In: <http://www.mre.gov.br/> (Relatório).
- RAMA, A. *La novela en América Latina; panoramas 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- RIVERA, J. B. El auge de la industria cultural (1930-1955). In: *Historia de la literatura Argentina*. Tomo 4. Los proyectos de las vanguardias. Bs. As.: CEAL, 1980/86. p. 577-600.
- ROMERO, L. A. *Breve historia contemporanea de Argentina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- SCHWARTZ, J. *Vanguardas latino-americanas; polémicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: EDUSP/Illuminuras/Fapesp, 1995.
- SPERONI, D. *La confraternidad argentinobrasileña es inviolable*. Buenos Aires: Imprenta del Congreso Nacional, 1945.
- SUR. Homenaje al Brasil. Buenos Aires, sept. 1942.
- VENUTI, L. (Ed.). *Rethinking translation; discourse, subjectivity, ideology*. London & New York: 1992.
- VERÍSSIMO, E. *Um certo Henrique Bertaso; pequeno retrato em que o pintor também aparece*. Porto Alegre: Globo, 1973.

VIALE, C. *Cuatro años de presidencia en el Instituto Argentino-Brasileño de Cultura*. Buenos Aires, 1945.

VIEIRA, E. R. P. *Por uma teoria pós-moderna da tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1992. 265p. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada). (Inédito).

NOTAS

¹ MORENO, 1979.

² PIZARRO, 1993, 1994 e 1995.

³ SCHWARTZ, 1995.

⁴ Cf. ANTELO, 1986.

⁵ PRIMEIRA REUNIÃO..., 1992.

⁶ Cf. LEFEVERE, 1992; VIEIRA, 1992.

⁷ VENUTI, 1992, p.10.

⁸ RIVERA, J. B. 1980/86. p. 577-600.

⁹ HAUSSEN, 1992.

¹⁰ PAGANO, 1996.

¹¹ MARTIN, 1989.

¹² MICELI, 1979.

¹³ Ver KING, 1989.

¹⁴ Ver RAMA, 1982.

¹⁵ Cf. HALLEWELL, 1985.

¹⁶ Destacado, entre outros, por ANDRADE, 1978.; MARTINS, W, 1979; MICELI, 1979. e HALLEWELL, op. cit.

¹⁷ Ver HALLEWELL, op. cit.; MARTINS, op. cit.

¹⁸ Cf. MICELI, op. cit.

¹⁹ VERÍSSIMO, 1973.

²⁰ HALLEWELL, 1985. p.405.

²¹ BRAZILIAN..., 1994.

²² Ver VIALE, 1945.

²³ MRE, 1936.

²⁴ Cf. PAGANO, 1997.

²⁵ Prólogo de Ricardo Levene in LEVENE, 1938.

ANEXO

COLEÇÃO BRASILEIRA DE AUTORES ARGENTINOS DIVISÃO CULTURAL DO MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES DO BRASIL

1. *Síntese da história da civilização argentina*, de Ricardo Levene; trad. J. Paulo de Medeyros. Rio de Janeiro: Serviço de Cooperação Intelectual/MRE, 1938.
2. *De Caseros ao 11 de setembro*, de Ramón Cárcano; trad. J. Paulo Medeyros. Rio de Janeiro: Serviço de Cooperação Intelectual/MRE, 1939.
3. *Orações seletas*, de Bartolomé Mitre; trad. J. Paulo de Medeyros. Rio de Janeiro: Serviço de Cooperação Intelectual/MRE, 1940.
4. *Bases e pontos de partida para a organização política da República Argentina*, de Juan B. Alberdi; trad. J. Paulo de Medeyros. Rio de Janeiro: Serviço de Cooperação Intelectual/MRE, 1941.
5. *Vidas argentinas*, de Octavio R. Amadeo; trad. J. Paulo de Medeyros. Rio de Janeiro: Serviço de Cooperação Intelectual/MRE, 1942.
6. *Seis figuras do Prata*, de Juan Pablo Echagüe; trad. Eduardo Tourinho. Rio de Janeiro: Serviço de Cooperação Intelectual/MRE, 1946.
7. *O santo da espada*, de Ricardo Rojas; trad. Lauro Escorel. Rio de Janeiro: Serviço de Cooperação Intelectual/MRE, 1948.
8. *Mitre-uma década de sua vida política*, de Rodolfo Rivarola; trad. J. Paulo de Medeyros. Rio de Janeiro: Serviço de Cooperação Intelectual/MRE, 1950.
9. *Recordações da província*, de Domingo F. Sarmiento; trad. Acácio França. Rio de Janeiro: Serviço de Cooperação Intelectual/MRE, 1952.
10. *Dom Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes; trad. Augusto Meyer. Rio de Janeiro: Serviço de Cooperação Intelectual/MRE, 1952.

BIBLIOTECA DE AUTORES BRASILEÑOS

TRADUCIDOS AL CASTELLANO

COMISIÓN REVISORA DE TEXTOS DE HISTORIA Y GEOGRAFÍA
AMERICANA – MINISTERIO DE JUSTICIA E INSTRUCCIÓN PÚBLICA
DE LA REPÚBLICA ARGENTINA

1. *Historia de la civilización brasileña*, de Pedro Calmon; trad. J. E. Payró. Buenos Aires, 1937.
2. *Evolución del pueblo brasileño*, de Oliveira Vianna; trad. J. E. Payró. Buenos Aires, 1937.
3. *Los sertones*, de Euclides da Cunha; trad. Benjamín de Garay. Buenos Aires, 1938. (Vol. I)
4. *Los sertones*, de Euclides da Cunha; trad. Benjamín de Garay. Buenos Aires, 1938. (Vol. II)
5. *El emperador Don Pedro II*, de Afonso Celso; trad. J. E. Payró. Buenos Aires, 1938.
6. *Conferencias y discursos*, de Rui Barbosa; trad. J. E. Payró. Buenos Aires, 1939.
7. *Mis memorias con los otros*, de Rodrigo Otavio de Langaard Menezes; trad. Benjamín de Garay. Buenos Aires, 1940.
8. *Casa-Grande y senzala*, de Gilberto Freyre; trad. Benjamín de Garay. Buenos Aires, 1942.
9. *Casa-Grande y senzala*, de Gilberto Freyre; trad. Benjamín de Garay. Buenos Aires, 1942.
10. *Pequeña historia de la literatura brasileña*, de Ronald de Carvalho; trad. J. E. Payró. Buenos Aires, 1943.

CARTOGRAFIAS DO PRESENTE: POESIA LATINO-AMERICANA NO FINAL DO SÉCULO XX

Maria Esther Maciel

*você, cuja vida sempre
foi fazer/catar o novo
talvez veja no defunto
coisas não mortas de todo*

João Cabral de Melo Neto

*Sob a imaginação que indaga
esse cristal se quebra*

Duda Machado

I. MARGENS E CONTEXTOS

A experiência de abandono vivida por Baudelaire em meio ao processo de expansão do capitalismo industrial na Europa do século XIX, aliada ao fascínio do poeta pelas novidades que esse mesmo processo desencadeava no cenário cultural da época, não apenas marcou a condição atópica da poesia no contexto da modernidade burguesa, mas sobretudo evidenciou a relação contraditória que os poetas modernos sempre mantiveram com o seu próprio tempo. Mesmo excluídos da nova ordem, por não se adequarem à ideologia da produtividade, dado o caráter de inutilidade (do ponto de vista pragmático) inerente ao ofício poético, não deixaram de também repensar e reinventar o seu próprio fazer, à luz dessas transformações contextuais. Em outras palavras, ao mesmo tempo que seus atos de rebeldia contra a realidade convertiam a poesia em um universo verbal autônomo, refúgio alternativo e sagrado para o poeta exilado da sociedade, incorporavam — não sem modificá-los — muitos dos valores que sustentavam o imaginário moderno, como a busca do novo, o apelo à razão crítica e o culto da idéia de mudança.

Com o avanço da revolução tecnológica e do processo de mercantilização da sociedade industrial no início do século XX, essa relação contraditória dos poetas com o seu tempo se radicalizou. Se, por um lado, eles buscaram reforçar o caráter autônomo da poesia diante da realidade, através da ênfase na desreferencialização e na auto-reflexividade da linguagem poética, por outro passaram a incorporar de maneira mais efetiva no trabalho com a palavra os recursos que as tecnologias do tempo ofereciam, abrindo a criação poética ao influxo de outras artes e campos disciplinares. Essas interseções, já antecipadas por Mallarmé através do poema “Un coup de dés”, acabaram por disseminar-se, de diferentes maneiras, pelos movimentos de vanguarda deste século, na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina, configurando-se também como rupturas das formas canonizadas de tradições poéticas do passado. Ou seja, tanto o experimentalismo, através do qual os poetas buscavam formular novas maneiras de composição e organização do poema (para isso valendo-se dos vários materiais disponíveis na vida cotidiana), quanto o projeto utópico de difundir uma estética nova pelos diversos setores sociais, assumiram, nesse momento, uma dimensão esteticamente revolucionária. Ao que se soma ainda a atitude de inconformidade de muitos poetas de vanguarda com a ordem político-social da época e que os levou a conjugar, de forma explícita, a prática poética e a militância política. Nesse sentido, a poesia se afirmou mais uma vez, nos planos intra e extratextuais, como espaço de insubordinação e dissidência, sendo que à realidade da palavra continuou sendo conferida a tarefa de subverter a realidade das coisas.

Hoje, após o desgaste de muitos preceitos estéticos das poéticas de ruptura disseminadas ao longo deste século, acontecido em decorrência não só da fetichização e do esvaziamento da própria idéia de novidade, mas também da diluição de certos experimentos vanguardistas na teia do capitalismo de consumo, um outro cenário poético se delineia. Ou seja, com o incremento, nestas últimas décadas, das estratégias políticas e econômicas do capitalismo de mercado, que implica, dentre outras coisas, a indiscriminada expansão social dos meios de comunicação de massa, o próprio projeto vanguardista, ao atingir, de certa forma, sua “utopia de disseminação”¹ — acabou por ser também absorvido pelo circuito de produção e consumo do sistema cul-

tural dominante. Além disso, muitos dos procedimentos estéticos inventados na fase heróica dos movimentos de vanguarda e levados às últimas conseqüências pelos movimentos posteriores, como as técnicas do simultaneísmo, a fragmentação, a montagem e a colagem, dentre outras, converteram-se em práticas rotinizadas — porque esvaziadas de seu efeito transgressor — dentro do que passou a ser designado pós-modernidade.

Sem dúvida, essa nova ordem passou a exigir, no campo especificamente da poesia, uma reconfiguração de territórios. Da propensão utópica de aposta no futuro surge um efetivo investimento na temporalidade espacializada do agora, este compreendido como *topos* de confluência de linguagens e tradições diversas. O que requer uma sintonia mais incisiva do poeta com a atualidade das coisas do mundo, visto que, como pontuou Haroldo de Campos, “ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro sucede o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente”.² Acrescente-se a isso a ausência, neste final de século, de movimentos literários e de grupos poéticos organizados, diante do quê muitos poetas passaram a procurar caminhos próprios, convertendo o fazer poético — antes vivido como experiência compartilhada em torno de propostas afins — em experiência solitária, confinada em espaços cada vez mais particulares e restritos.

Assim, se a poesia continuou sendo uma prática marginalizada dentro do grande circuito cultural do presente — e esta é uma das peculiaridades que a definem — isso se dá agora dentro de um outro contexto marcado pelo processo de mercantilização de praticamente todos os setores artísticos e culturais deste final de século, em todo o mundo. Como diz Mike Featherstone, “o termo cultura do consumo” não apenas assinala a produção e o relevo cada vez maiores dos bens culturais enquanto mercadoria, mas também o modo pelo qual a maioria das atividades culturais e das práticas significativas passam a ser medidas através do consumo”.³

Se o mercado, ao converter de forma inflexível e impessoal todo e qualquer objeto simbólico em bem de consumo, dando-se o poder de controlar os gostos, das consciências e dos desejos, pode-se dizer que a poesia, sobretudo a que se propõe ao questionamento da lógica cultural predominante, transforma-se, sob essa égide, em uma arte cada vez mais

minoritária no campo geral das trocas culturais do presente. Proposição esta também sustentada por Marjorie Perloff, quando diz que os poetas, especialmente os que se rebelam contra o “official cultural space of diversity”, no qual os paradigmas dominantes de representação permanecem quase intactos, poetas que acreditam que tal questionamento se dá não apenas através do que o poema diz, mas através das escolhas formais, modais e genéricas de que é feito, continuam relegados à margens.⁴

Todos esses fatores, entretanto, não bastam para que seja decretada a iminente extinção ou a suposta enfermidade da poesia no mundo contemporâneo, e muito menos da capacidade crítica dos poetas, pois, curiosamente, na mesma proporção do avanço do processo global de mercantilização das sociedades contemporâneas, da institucionalização crescente das expressões culturais, das tentativas de subtração do estético em nome do “politicamente correto”, a prática poética e o exercício crítico continuam existindo e demonstrando traços de vitalidade, em especial no Brasil e outros países latino-americanos.

Esses traços vitais, que não se vinculam propriamente ao surgimento de um cânone poético dos anos 90 — é difícil pensar na viabilidade ou na possibilidade de se constituir algo parecido neste final de século — se fazem ver sobretudo na grande diversidade poética que marca a produção contemporânea. Diversidade que, como diz o poeta cubano Orlando González-Esteva, pode ser indício tanto de riqueza quanto de desconcerto, tendo-se em vista tudo o que hoje busca — em nome de um certo clichê da diversidade ao qual Perloff se referiu — alojar-se sob o rótulo de poesia, em todos os campos estéticos e culturais. O que nos obriga a demarcar o território do “diverso” enquanto espaço de *construção* de linguagens poéticas de diferentes matizes estéticos e comprometidas com propostas alternativas e conscientes de trabalho com a palavra ou com as relações entre esta e outros códigos não-verbais. Ou, como coloca Horácio Costa, diversidade como variedade “de formas e de dicção, de posições estéticas que revelam múltiplas aproximações ou apropriações da tradição e da cultura, do horizonte do sensível e da experiência vivencial”.⁵ Nesse sentido, a diversidade aqui considerada não prescinde necessariamente do rigor, da consciência e da lucidez no processo de transfiguração da experiência ou de invenção

e manipulação da linguagem, seja esta predominantemente verbal ou esteja numa zona fronteira em relação a outros campos semióticos.

Sob esse prisma são notáveis hoje as várias experimentações poéticas que se valem de recursos oriundos das artes visuais e sonoras, das altas tecnologias eletrônicas e da informática, bem como o trabalho diferenciado de revisão e retomada de poéticas do passado e as reflexões dos próprios poetas a respeito das mudanças de parâmetros para a poesia deste fim de século. Tudo isso, já não mais vinculado à ortodoxia vanguardista, o que não significa, necessariamente, uma abertura indistinta à euforia do vale-tudo. Como pondera muito bem Antônio Risério, “a suspensão ou o arquivamento da ortodoxia vanguardista não significa, como querem alguns, a aposentadoria definitiva dos critérios estéticos” e “a adesão automática a um ‘laissez-faire’ qualquer”.⁶

Assim, desobrigados de estabelecer pactos coletivos e programáticos, desiludidos com a promessa utópica das vanguardas, abertos aos influxos de outras tradições que não apenas a moderna, muitos poetas latino-americanos de hoje — conscientes de que “a superação das ortodoxias não é sinônimo de arquivamento do rigor”⁷ — empenham-se em inventar sua própria dicção e imprimir uma marca diferencial no trabalho que realizam. Sem deixar, contudo, como já se disse, de continuar aproveitando o legado de seus precursores, de revisar criticamente as tradições do passado e de dialogar com outras esferas culturais.

O diálogo de poetas contemporâneos com as tecnologias de ponta e outros campos artísticos, é bom marcar, não está associado à desvalorização ou ao desaparecimento da palavra escrita e do poema inteiramente verbal. Se muitos poetas, mais “intermediáticos”, conseguem conjugar as duas coisas (cito, dentre vários, os brasileiros Arnaldo Antunes e Philadelpho Menezes, e os hispano-americanos Clemente Padín e Luis Bravo), outros já optaram por uma retomada mais efetiva da palavra escrita e até mesmo de uma certa narratividade, compreendida como forma poética alternativa. Este grupo do “verbal” integra, a meu ver, a maioria dos poetas latino-americanos destas últimas décadas, inclusive aqueles que receberam, mais diretamente, influxos dos movimentos de vanguarda.

No âmbito da poesia escrita, pode-se dizer que o surgimento de pequenas editoras alternativas voltadas especialmente para a publicação de livros de poemas e sobre poesia muito tem contribuído para a redefinição do horizonte poético do continente. Definidas, por Octavio Paz, como “anticorpos para a defesa do organismo”,⁸ essas editoras desafiam a lógica imperante do grande mercado editorial, valendo-se de algumas estratégias adotadas pelo mesmo. Ou seja, através de um invólucro atraente, conseguido graças a projetos gráficos sofisticados, editam — muitas vezes em parceria com o autor — livros de qualidade poética e visual que, mesmo tendo que competir com a avalanche de livros descartáveis lançados diariamente no mercado, acabam conquistando e formando um público selecionado de leitores (que Paz chamou, no rastro de Juan Ramón Jiménez, de uma “imensa minoria”). Editoras como as brasileiras “Sette Letras”, “Iluminuras”, “34 Letras”, “Orobó”, as hispano-americanas “Visor”, “El Tucán de Virginia”, “Equilibrista”, “Aldus”, dentre outras, ao criarem coleções de poesia contemporânea, passaram a dar um novo impulso à produção e à recepção de livros de poemas. Para não falar das revistas e jornais de poesia que, não mais vinculados a movimentos programáticos, vêm ocupando as frestas deixadas pelo grande mercado — inclusive no circuito privilegiado da Internet. São maneiras alternativas encontradas pelos autores contemporâneos de burlar as estratégias de dominação do grande mercado, ainda que, para isso, utilizando-se dele. Mais uma vez, um gesto paradoxal dos poetas em relação ao seu próprio contexto.

Assim, continuar sendo uma voz interrogante, olhar e dizer a realidade por vias transversas, criar linguagens dentro e fora das linguagens instituídas continuam sendo condições importantes para a existência da poesia. Mas, ao mesmo tempo, não se pode esquecer que essa existência está também condicionada à adequação do poeta, sua imaginação e seus instrumentos de criação à roda viva do nosso tempo, às demandas das novas gerações e às mudanças no plano geral da cultura. E disso, creio eu, têm consciência muitos poetas contemporâneos da América Latina.

I. A CRÍTICA COMO NECESSIDADE

Quando, ainda em 1990, dezessete poetas latino-americanos reuniram-se no Memorial da América Latina, em São Paulo,⁹ para discutir os rumos da poesia contemporânea do continente, houve uma certa unanimidade entre eles quanto ao que consideravam um imperativo importante para a poesia contemporânea: continuar afirmando-se como espaço de lucidez e experimentação criativa da linguagem. Em outras palavras, todos eles — advindos de uma linhagem que inclui nomes paradigmáticos como Huidobro, Vallejo, Neruda, Gironde, Oswald, Lezama, Cabral, Paz, Augusto e Haroldo de Campos, dentre outros — se afinavam em torno da mesma proposta de preservação daquilo que se configurou como um elemento vital da poesia de todos os tempos e que, na modernidade, se afirmou como um *valor: a crítica*.

Essa insistência no legado crítico da modernidade poderia dar margem para que nós — partícipes de uma outra realidade na qual a crise do conjunto de valores que constituiu a tradição moderna se conjuga a uma espécie de “abalo sísmico” das hierarquias e dos paradigmas literários — considerássemos os jovens poetas integrantes do encontro como meros epígonos retardatários do cânone poético de ruptura. O que, obviamente, não procede, já que quase todos — e isso se faz ver nos textos que apresentaram na ocasião — não demonstraram qualquer ilusão quanto a uma permanência efetiva, em nosso tempo, da tradição com a qual dialogam mais de perto, mas a concebem como uma herança a ser reinterpretada, reinventada e, inclusive, subvertida.

Cientes de pertencerem a uma época marcada pela confluência de tradições e linguagens diversas e, ao mesmo tempo procurando extrair dessa variedade formas alternativas de dicção poética, eles buscam deslocar, para o contexto deste final do século, o espírito crítico e inventivo que nutriu poeticamente seus precursores. Deslocar, no sentido de descolar esse princípio do conjunto de princípios que constituiu o projeto moderno e dar-lhe um outro sentido no agora deste fim de milênio, buscando evidenciar também a importância que esse “espírito crítico” sempre teve enquanto elemento constitutivo da arte de qualquer tempo. Enfim, recontextualizar, à luz do hoje, um procedimento tradicionalmente vinculado à modernidade, para dele se valer para ler a

pluralidade contraditória do nosso tempo e conjugá-lo aos novos parâmetros da contemporaneidade.

Quase todos os poetas do encontro enfocaram a necessidade desse deslocamento, por considerá-lo não apenas uma via possível para a sobrevivência da *praxis* poética num mundo cada vez mais dominado pela lógica do mercado — o que não implica uma atitude de repúdio simplista, mas de *desafio* — como também um antídoto eficaz contra as “armadilhas” do epigonismo, da repetição estéril de linguagens já proscritas e da prática complacente do que se convencionou chamar de “anything goes”, o famoso “vale tudo” que impulsiona uma das vertentes da chamada pós-modernidade e que define o já referido clichê da “diversidade”. Como afirmou o poeta Horácio Costa, organizador do evento:

Somos uma geração que aprendeu com a história recente tanto a desconfiar da ordem das palavras — como o fizeram, diga-se de passagem, desde sempre os poetas — quanto das palavras de ordem, sejam elas ideológico-políticas, estético-formais ou comportamentais — ainda mais na conjuntura da acelerada transformação em escala mundial que vivemos.¹⁰

Como se pode depreender, longe de se configurar uma mera *reação* contra o estado de coisas contemporâneo, esse viés descortina uma maneira não conformista de se ajustar a ele. Tanto que vários outros poetas do encontro, como Eduardo Milán, Víctor Manuel Mendiola, Carlos Ávila, Frederico Barbosa, Horácio Costa falaram da necessidade de o poeta contemporâneo estar em uma espécie de “sintonia vigilante” com as linguagens e as inquietações do seu tempo, ter uma participação ativa (pôr-se em risco) no contexto em que vivem, sem necessariamente assumir uma postura radicalizada (seja de hostilidade ou de reverência) diante das tradições e linguagens que se interseccionam no cenário atual. Como diz Carlos Ávila, ao poeta cabe continuar sendo um *olho crítico* da sociedade, fazer da sua poesia “instrumento de aferição das contradições e ambigüidades do processo cultural a que assiste”.¹¹ Ou, nas palavras de Mendiola, cabe a ele manter os olhos e ouvidos bem abertos, optar por “una acción que tiene como energía básica estar despierto y, por tanto, la luz”.¹²

Ao que eu acrescentaria: não abdicar da liberdade de imaginação e de pesquisa, saber aproveitar de forma criativa os recursos tecnológicos disponíveis e as experiências do cotidiano, permitir-se o delírio da lucidez e o exercício lúcido da sensibilidade. Enfim, praticar aquilo que Paul Valéry colocou como o cerne de sua própria trajetória intelectual e poética: “fazer pensar, a contragosto, o leitor; provocar atos internos”.¹³

Foi em respeito a isso, por exemplo, que o argentino Ricardo Piglia, uma das referências medulares da literatura contemporânea da América Latina, defendeu — enquanto escritor — o exercício, ainda hoje, da prática experimental da linguagem e a “ruptura não estridente” com as fórmulas literárias em circulação. Sintonizado até o osso com o seu tempo, sempre arguto na avaliação do passado e do contexto cultural e político em que vive, Piglia não hesita em considerar o que chama de “espírito de ruptura” como ainda pertinente à nossa época. Diz ele, em entrevista, concedida ao jornal *O Estado de São Paulo*:

Hoje, a posição de ruptura não passa mais pela vanguarda, mas está guardada em pequenos espaços menos estridentes. (...) O espírito de ruptura segue vivo, mas a idéia de estridência não interessa mais. A idéia de experimentação, a ruptura com as normas, tradicionalmente consideradas heranças da vanguarda, continuam existindo.¹⁴

Tanto a posição assumida pelos jovens poetas-críticos latino-americanos, quanto a colocação de Piglia (e é importante reafirmar que a ruptura a que ele se reporta já é outra em relação à que marcou a modernidade), permitem-nos pensar que o trabalho empreendido por muitos autores latino-americanos, de filiação moderna ou vanguardista, no sentido de arejar, descentralizar e pluralizar o conceito de tradição, sob o prisma da crítica e da imaginação, ainda é de extrema atualidade neste fim de século. E pode ser útil para que o olhar sobre o contemporâneo não se deixe paralisar pelos discursos apocalípticos que, não bastasse investirem, com animosidade, contra tudo o que possa se associar à vertente libertária do moderno, no plano das artes e da política, fazem o que Néstor Canclini designou de “celebrações acrílicas” da “ideologia do consumo”.

Quando me refiro a autores que relativizaram e pluralizaram o conceito tradicional de tradição, penso sobretudo em escritores-críticos

como Borges, Lezama Lima, Severo Sarduy, Octavio Paz e Haroldo de Campos, dentre outros, que se detiveram especialmente sobre o problema, e dentre o quais escolho Paz como referência pontual para minhas reflexões.

4. OS PARADOXOS DA TRADIÇÃO

Ao adotar — como muitos poetas-críticos latino-americanos deste século — o método analógico (próprio da criação poética) para tratar de questões variadas em campos interdisciplinares, Paz contribuiu sensivelmente para a derrocada do discurso racionalista de feição linear-evolutiva que, por muito tempo, marcou o perfil da crítica ocidental. Além de romper — pela via do paradoxo — com os binarismos redutores que ainda atravessam muitas teorias sobre a complexa rede cultural da América Latina. O que não significa, contudo, uma filiação do poeta mexicano ao rol dos pensadores pós-modernos que defendem e exercem a lógica do descentramento e da disseminação. Como estes, Paz questiona a lógica homogênea e totalizadora do projeto iluminista da modernidade, renuncia às hierarquias legitimadoras, proclama “a decrepitude do *telos* do progresso” e reconhece a pluralidade como traço necessário dos discursos da contemporaneidade. Mas não abre mão de certos princípios (alguns inclusive de feição idealista), herdados da sua vivência moderna. O apreço pela crítica, convertida por ele em uma espécie de “paixão” (no que ela se desveste portanto de seu caráter inteiramente racional) e o culto da liberdade criativa, uma vez que, para ele, crítica e criação devem “viver em perpétua simbiose”, destacam-se como traços visíveis desse vínculo ainda ativo com a tradição moderna que o autor preserva na sua leitura do presente.

Reconhecendo que vivemos um agora de confluências e sem horizonte utópico, no qual emergem “realidades e alteridades enterradas e reprimidas”, tradições advindas de vários passados recentes e remotos, Paz considera imprescindível a reabilitação da força crítica dentro desse contexto (“pensar el hoy significa, ante todo, recobrar la mirada crítica”, diz ele).¹⁵ Posição que guarda similitudes com certas proposições mais recentes de Haroldo de Campos, quando este, constatando

que, ao projeto totalizador da vanguarda “sucede a pluralização das poéticas possíveis”,¹⁶ afirma, em relação ao presente, que “o único resíduo utópico que nele pode e deve permanecer é a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia”. E completa: “A admissão de uma ‘história plural’ (aqui, no sentido benjaminiano), nos incita à apropriação crítica de uma “pluralidade de passados”, sem uma prévia determinação exclusivista do futuro”.¹⁷

Sob esse prisma, a tradição ou as tradições devem ser vistas em sua condição de mobilidade (ou como diz Haroldo de Campos, como uma “partitura transtemporal”), nunca de cristalização. “Una tradición que se petrifica sólo prolonga a la muerte”, diz Paz.¹⁸ Do que se depreende que toda tradição viva é sempre outra e só tem assegurada a sua permanência no processo da memória (que, para Paz, é também criadora) e da recepção presentificada que, no caso, funciona também como uma tradução feita simultaneamente de desvios, repetições e transgressões. Como acrescenta Paz, “al negar la tradición, la prolongamos; al imitar a nuestros predecesores, los cambiamos. La imitación es invención; la invención, restauración.”¹⁹ Do que se pode depreender que toda tradição sobrevivente ou rediviva o é também em condição de pluralidade.

Ao assumir essa “leitura partitural” da tradição — que lembra em certa medida uma outra afirmação de Ricardo Piglia, segundo a qual “um escritor é alguém que trai o que lê”,²⁰ que “enfrenta a convenção”, Paz retraduz, de alguma maneira, o procedimento que ele mesmo atribuiu aos poetas modernos do Ocidente (Ocidente, aqui, no sentido plural, já que envolve inclusive a chamada “ocidentalidade paradoxal” dos latino-americanos), no livro *Los hijos del limo*. Poetas que se atribuíram o duplo papel de realizar rupturas com a ordem presente ou o passado imediato, e, simultaneamente, recuperar, em nome do futuro, o antigo como novidade. O que, por sua vez, configurava-se como recusa paradoxal das idéias modernas de futuro e de progresso, visível na controvertida tese de Valéry segundo a qual o poeta moderno “entra no futuro à marcha ré.”²¹

É mais ou menos esse movimento que se faz ver no conceito paziano de tradição e que atravessa a leitura feita pelo poeta dos signos culturais da contemporaneidade. Adepto da lógica combinatória, investiga as relações possíveis entre diversas culturas, valendo-se, para tal,

da idéia de *tradução*, compreendida como “una transmutación”, “una manera de asegurar la continuidad de nuestro pasado al transformarlo en diálogo com otras civilizaciones”,²² já que para ele, traduzir é uma tarefa análoga à criação.

Não obstante essa ênfase na mediação da criatividade e da crítica nas relações entre culturas e linguagens — ponto de confluência de Paz com outros poetas-críticos latino-americanos de sua geração e que atesta a sua inquietante modernidade “pós-moderna” — não se pode deixar de questionar certas “recaídas” do poeta no ideário surrealista, de feição romântica, sobretudo quando insiste no poder redentor da poesia, colocada como um “modelo de fraternidade cósmica”, a única capaz de transformar a humanidade do século XXI.²³

Ao se agarrar a uma espécie de “utopia pós-utópica” e, daí, conferir um poder sagrado à poesia, Paz não deixa de se resguardar diante das novas possibilidades estéticas do nosso tempo. Seus contidos elogios aos artefatos tecnológicos deixam transparecer mais resistência que expectativa, como se pode atestar em um de seus ensaios (“El pacto verbal”) sobre a televisão.

Mas de qualquer modo, a contribuição paziana para que se formasse uma geração de poetas-críticos capazes de dialogar com a tradição moderna sem deixarem de ser contemporâneos do seu próprio tempo é inegável. Como foi também a de Haroldo de Campos no contexto especificamente brasileiro, mas com ressonâncias em outros territórios do continente. Muitos dos poetas participantes do encontro do Memorial da América Latina evidenciam, pelo trabalho que vêm desenvolvendo ao longo dos anos 90, essa contribuição. E aos quais se somam outros poetas deste final de século no Brasil e nos países hispano-americanos, que também dialogam vivamente com a “tradição da ruptura” mas sem deixar de subvertê-la através de outras rupturas não estridentes com o legado moderno, da reciclagem criativa de passados que as vanguardas negaram, desprezaram ou esqueceram²⁴, e sobretudo do aproveitamento de repertórios advindos de vários setores culturais da contemporaneidade.

Creio que essa postura flexível mas ao mesmo tempo seletiva desafia as visões dogmáticas do problema da tradição, tanto na linha conservadora (que sustenta uma relação museológica com o passado),

quanto na linha diluidora (que não vê qualquer diferença entre uma tradição perdida e uma conservada, por considerar que toda tradição está irremediavelmente destruída). Como afirma Eduardo Milán:

La batalla contra lo nuevo — le gustaba decir a Leminski — es una guerra perdida. Y lo nuevo pasa hoy por una revaloración del pasado. Revaloración, no retorno. Y revaloración implica una re-historización, un darle al César pasado lo que es del César presente.²⁵

Negar completamente a presença de traços libertários e inovadores na cultura contemporânea, como se o novo e a crítica fossem elementos obsoletos, exclusivos de um tempo e de uma tradição que os converteram em valores estéticos privilegiados, é desprezar toda a potencialidade crítica e inventiva que marcou artistas de todos os séculos e que ainda se faz ver nas dobras, nas frestas e no interior mesmo do sistema cultural predominante. Uma coisa é a conversão desses elementos em valores cultuados, como no caso da modernidade estética; outra, é seu deslocamento dessa esfera canônica para um contexto no qual passa ter uma função, eu diria, mais subterrânea, menos estridente e não mais comprometida com um projeto estético como o que constituiu toda a chamada “tradição da ruptura”.

Assim, ainda cabe aos poetas contemporâneos a tentativa de *catar/fazer o novo* (este, já esvaziado de seu conteúdo utópico e tomado como “o que cada um pode acrescentar de seu” em meio às vozes híbridadas do presente). Mas, isso, a partir não só da incorporação dessas vozes, como também da retomada crítica do que, do passado, resta como *coisas não mortas de todo*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁVILA, Carlos. Poesia e sociedade de consumo. In: COSTA, Horácio (org.). *A palavra poética na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1992.
- CAMPOS, Augusto de. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CAMPOS, Haroldo. Minha relação com a tradição é musical. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- COSTA, Horácio (org.). *A palavra poética na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1992.
- FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura. Globalização, pós-modernismo e identidade*. Trad. Carlos E. M. de Moura, 1995.
- GONZÁLEZ ESTEVA, Orlando. Formas de rigor, juegos de azar. In: COSTA, Horácio (org.). *A palavra poética na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1992.
- MENDIOLA, Víctor Manuel. ¿ Cisnes y rebeldes? In: COSTA, Horácio (org.). *A palavra poética na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1992.
- MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado*. São Paulo: Experimento, 1994.
- MILÁN, Eduardo. Lo nuevo como arrepentimiento del nuevo. In: COSTA, Horácio (org.). *A palavra poética na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1992.
- PAZ, Octavio. Centro móvil. In *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz, 1992-a.
- _____. *Convergencias*. México: Seix Barral, 1992-b.
- _____. El pacto verbal. In: *Vuelta*. México, julio de 1996, n. 236.
- _____. *La otra voz; poesía y fin de siglo*. México: Seix Barral, 1990.
- _____. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- _____. *Poesia en movimiento*. México: Siglo XXI, 1991-b.
- PERLOFF, Marjorie. Postmodernism/Fin de siècle: The prospects for openness in a decade of closure. In: *Criticism*, n. 35, March 1993, p. 161-192.
- PERLOFF, Marjorie. *Radical artifice: writing poetry in the age of midia*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1991.

PIGLIA, Ricardo. Entrevista dada a José Castello. *O Estado de São Paulo* (Caderno 2). São Paulo, 24 de junho de 1997.

_____. A leitura de ficção. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

RISÉRIO, Antônio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.

NOTAS

¹ Cf. MENEZES, 1994, P. 167.

² CAMPOS, 1997, p. 268.

³ FEATHERSTONE, 1995, p. 110.

⁴ PERLOFF, 1991, p. 11.

⁵ COSTA, 1992, p. 26.

⁶ RISÉRIO, 1998, p.p. 78-79.

⁷ RISÉRIO, 1998, p 79.

⁸ PAZ, 1990, p.99.

⁹ Os participantes foram, a saber: Horácio Costa, Régis Bonvicino, Nelson Ascher, Fernando Paixão, Carlos Ávila, Duda Machado, Frederico Barbosa e Júlio Castañón Guimarães (brasileiros), Eduardo Milán e Roberto Echavárren (uruguaios), Manuel Ulacia e Victor Manuel Mendiola (mexicanos), Arturo Carrera e Néstor Perlongher (argentinos), Raúl Zurita (chileno), Orlando González-Esteva (cubano) e Juan Malpartida (o único espanhol do grupo).

¹⁰ COSTA, 1992, p. 26

¹¹ ÁVILA, 1992, p. 115-116.

¹² MENDIOLA, 1992, p. 132.

¹³ CAMPOS, 1984, p. 92.

¹⁴ PIGLIA, 1997, p. D-2.

¹⁵ PAZ, 1992-b, p. 20.

¹⁶ CAMPOS, 1997, p.269.

¹⁷ CAMPOS, 1997, p.269.

¹⁸ PAZ, 1991, p. 7.

¹⁹ PAZ, 1992, p.147.

²⁰ PIGLIA, 1994, p. 69.

²¹ VALÉRY, 1991, p.120.

²² PAZ, 1992-b, p. 165.

²³ Cf. PAZ, 1990, p. 138.

²⁴ Cabe reproduzir aqui, em terceira mão, um fragmento de Adorno, citado por Jaus: “Aí nos deparamos com o verdadeiro tema do sentido da tradição: aquilo que é relegado à margem do caminho, desprezado, subjugado; aquilo que é coletado sob o nome de antiquilhas, é aí que busca refúgio o que há de vivo na tradição...” Cf. CAMPOS, 1993, p. 237.

²⁵ MILAN, 1990, p. 35.

OS ESTUDOS CULTURAIS E O TEATRO LATINO-AMERICANO DO FINAL DO SÉCULO

Sara Rojo de la Rosa

Nas últimas décadas, a América Latina, ainda que tenha sofrido transformações radicais, conservou certas estruturas. Se, por um lado, as artes cênicas elaboram e modificam as propostas estéticas existentes nas décadas anteriores — ao olhar o que acontece na metrópole ou ao buscar outros referenciais — por outro, mantêm algumas estruturas e ideologias correspondentes a concepções e práticas usuais na modernidade latino-americana:

As relações de encontro ou desencontro entre a América Latina e a pós-modernidade são particularmente complexas. 1. Pela dificuldade de esboçar os traços que denominem uma configuração dispersa chamada pós-modernidade, sem a garantia de uma definição fiel (...). 2. Pela ausência de homogeneidade na trama latino-americana que integra processos histórico-culturais não-equivalentes em cada país.¹

Paralelamente, e com a mesma ambigüidade, observa-se que diversos movimentos vêm se articulando na teoria e na crítica literária:

Certamente, há claros indícios de que há mais de uma década, nos encontramos diante de um novo paradigma na ciência literária, embora a desconstrução — qualificada pejorativamente de niilista ou anárquica — seja mais uma atividade heterogênea e desafiante (uma nova forma de ler e enfrentar os textos) que uma proposta autêntica e homogênea.²

Parece-me fundamental esclarecer, dentro desta diversidade, um dos pontos polêmicos que é o termo pós-modernidade. Neste trabalho, utilizo-o como um conceito teórico-cultural, e não cronológico. Isto me leva a afirmar que nem todas as peças representadas na América Latina, neste final de século, são pós-modernas. Com efeito, entre as obras recentemente estreadas no continente, observam-se reminiscências de outras práticas. Por exemplo, *Querida mamãe* de Adelaide Amaral

(1996) dirigida por José Wilker, em São Paulo, corresponde esteticamente ao realismo psicológico stanislavskiano da melhor estirpe. Acontece o mesmo com *Aeroplanos*, do dramaturgo argentino Carlos Gorostiza, que foi encenada pelo “Teatro Circular de Montevideo” e se apresentou com grande sucesso de público e de crítica no III Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, em 1997. A primeira peça referida envolve identificatoriamente o espectador na relação agressiva e dependente entre mãe e filha; a segunda trata da problemática — sempre presente, qual espada de Dâmocles — da velhice e da morte. Estas produções, encenadas com personagens que funcionam verossimilhantermente, têm como objetivo a revelação de intimidades destrutivas, porque silenciadas. Dessa maneira, são válidas dentro de sociedades que reprimem as características humanas, as quais representam um perigo moral ou afetivo ao funcionamento eficiente do sistema. Outra experiência, que remete a uma prática surgida na modernidade, é *O sonho da razão produz monstros*, do grupo “TET”, da Venezuela, trabalho apresentado no XXIX Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais, em 1997. A peça, através de formas próprias ao teatro do absurdo, elege como intertexto *O processo*, de Kafka. Logicamente, ambas as peças poderiam ser consideradas re-escrituras, mas na realidade não o são, e constituem, ao contrário, práticas remanescentes tanto pela estética utilizada como pela proposta. Pode-se observar, junto a estas montagens, outras que são parte de processos inversos, tais como a busca da recriação de um texto representante da modernidade. Por exemplo, *Flor de obsessão* (1997), do grupo “Pia Frauss”, de São Paulo, constrói o universo de Néelson Rodrigues, reescrevendo-o através de um diálogo entre bonecos e atores. *James Joyce — Carta ao artista quando jovem* (1994), adaptação de Martín Acosta e Luis Moncada (“Teatro Arena”) é apresentado na cidade do México como um trabalho experimental e intertextual, entre linguagens de contextos diferentes, a partir de fragmentos de dois textos de Joyce (*Retrato do artista quando jovem* e *Ulisses*). A este respeito, argumenta José Ramón Enríquez: “Talvez propostas como *Carta ao artista quando jovem* nos revelem que o teatro mexicano vem, no final do século, entrando na modernidade. Creio que isso demonstra que a pós-modernidade mexicana possibilita entrar e sair da modernidade sem adjetivos, sem complexos, quando se

quer e sem pedir permissão a ninguém”.³ Gerald Thomas, no Brasil, trabalha neste mesmo sentido; mas amplia seu espectro mais além da modernidade, chegando assim a recriações intertextuais de obras e de personagens como Electra, Fausto, Don Juan, etc. As transposições, citações e reescrituras, explícitas ou não, são o material de novas propostas pós-modernas, as quais questionam territórios geográficos e noções de autoria, pelo menos nos termos do eu enunciador (o artista), frente à história, segundo foi entendido por escritores tais como Neruda, que em *Alturas de Macchu Picchu*, apresenta o eu enunciador como a voz que falará pelos subalternos.

Essas mobilidades que existem no teatro de fim de século sustentam-se graças à maneira pela qual o artista ou o crítico se entendem a si mesmos como produtores de conhecimento ou saber. Por exemplo, o questionamento de conceitos tremendamente cristalizados, como o de verdade ou o de sujeito, significa que o criador e o crítico se assumem e assumem o objeto artístico, a partir de um lugar diferente, que não o da identidade ou nação concebidas como essências irremovíveis, eternas. Percebe-se este questionamento na seguinte afirmação de Deleuze e Guattari:

Não existe enunciado individual, nunca há. Todo enunciado é o produto de um agenciamento maquínico, quer dizer, de agentes coletivos de enunciação (por agentes coletivos não se deve entender povos ou sociedades, mas multiplicidades). Ora, o nome próprio não designa um indivíduo: ao contrário, quando o indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de lado a lado, ao fim do mais severo exercício de despersonalização, é que ele adquire seu verdadeiro nome próprio. O nome próprio é a apreensão instantânea de uma multiplicidade.⁴

Esta nova realidade exige uma reflexão sobre a problemática identitária, a partir de novos referentes críticos. Ao analisar algumas idéias de Eugenio Barba, quis estabelecer uma aproximação entre estas e outras expressões teatrais da América Latina, as quais, conforme minha leitura, se inscrevem em uma possível reflexão identitária de final de século, a qual passa, logicamente, pelo estudo de seus modos de construção dentro dos imaginários culturais latino-americanos.

As idéias de Barba com a quais trabalharei foram expostas em sua conferência realizada em 08/06/1998, em Belo Horizonte, durante o Encontro Mundial das Artes Cênicas. Tais idéias podem ser assim sintetizadas:

- “A estética e a ética são parte do trabalho teatral.
- Ser verossímil é equivaler-se à vida, e não à sua imitação.
- É preciso possuir um suporte cultural para ensejar o diálogo com outras culturas.
- As culturas atravessam o sujeito e não é o sujeito que as possui”.⁵

Quando se observam determinadas produções do teatro latino-americano, vê-se que grande parte dos grupos discute o papel da ética e da estética em suas peças. A América Latina explícita ou implicitamente está presente nesta discussão e isto se manifesta, mesmo a contragosto, nas montagens, as quais geram quase sempre um diálogo com os países latino-americanos. Tal diálogo se dá algumas vezes conscientemente, outras, de modo absolutamente inorgânico e desestruturado. Ser ético, no sentido de atuar de acordo com uma moral consciente do contexto em que se situa, muitas vezes diz respeito a uma necessidade imposta pelo espaço que se habita (as teorizações do brasileiro Augusto Boal confirmam tal hipótese). O estético, sem dúvida, ergue-se como bandeira diferenciadora (as produções pós-modernas do argentino Alberto Félix Alberto são um bom exemplo disto) e a cada vez que isso acontece, questionam-se as linguagens criadas na América Latina, com uma interrogação que já se transformou em clichê: esta produção é uma cópia de formas européias ou corresponde a inquietações próprias da América Latina? Tal pergunta, tantas vezes formulada, deixa implícita uma necessidade de especificidade, igualmente reiterada em múltiplas ocasiões no diálogo com as teorias desenvolvidas nos países industrializados.

O postulado de Barba, segundo o qual *ética e estética fazem parte do trabalho teatral*, pode parecer óbvio, na medida em que se sabe da existência de grupos latino-americanos que há muito tempo trabalham nessa linha; mas, mesmo assim, penso que colocar esta reflexão em primeiro plano e associá-la à necessidade de incorporar ambos os aspectos ao trabalho. Esta posição parece-me válida em um continente onde as urgências nacionais (parodiando o título de uma antologia da

dramaturga brasileira Consuelo de Castro) fazem que os grupos optem por um ou outro aspecto, estabelecendo, assim, um falso binarismo. O grupo cubano “Buendía”, com sua produção *A outra tempestade* (1997-1998), que teve direção de Flora Lauten e foi escrita por Raquel Carrió, parece, inversamente, um bom exemplo. Ética e estética conjugam-se nesta montagem que recupera tanto as raízes ocidentais como as afro-cubanas. Este trabalho começa com *A tempestade* (1616), peça que é considerada o ápice da carreira dramática de Shakespeare; continua com outras obras do referido autor inglês e culmina com um árduo trabalho de pesquisa dos rituais afro-cubanos. Desta maneira, a montagem, no “espaço da afro-cubanidade”, discute as racionalidades que se entrecruzam na constituição do “imaginário país-ilha” e o faz através de uma forma plástica (expressão corporal, música, vestuário e cenografia), que implica novas buscas estéticas.

A opção de reescritura dos clássicos e, particularmente, de Shakespeare, a partir de contextos culturais latino-americanos, foi realizada por outros criadores, entre os quais destacam-se: o chileno Andrés Pérez com seu grupo “Gran Circo teatro”; o projeto “Milkshakespeare”, encabeçado pelo brasileiro Ulisses Cruz; o argentino Veronese, com seu grupo “Periférico de objetos”.

Existem, na América Latina, alguns diretores polêmicos, tanto por suas criações quanto por suas teorizações. Gostaria de fazer referência a alguns deles: penso, por exemplo, em Ramón Grifféro, no Chile, ou em Luis Tavira, no México, mas por razões de espaço, darei prioridade àquele que rompeu com todos os esquemas possíveis: trata-se do diretor José Celso Martínez Corrêa, definido pela *Folha de São Paulo* como a “fúria do teatro”.⁶ Este diretor, que tem como referencial o pensador de teatro mais importante da modernidade, o francês Antonin Artaud, montou nos anos 60 a peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. Atualmente, após passar por torturas, exílios e reconstruções, retoma, ancorado pelas novas condições contextuais, sua antiga proposta. José Celso afirma, na entrevista que dá origem ao comentário que inicia estas reflexões, que a abordagem teórica explicitada em suas montagens — ao contrário do que diz a crítica que o qualifica de irracionalista — é racional: “Meu trabalho é profundamente racional. Só que a razão aí não é a do colonizador”.⁷ Para este diretor, a razão ocidental constrói o

sistema atual, que se pode definir, segundo tal pensamento, como um sistema excludente. José Celso Martinez Corrêa almeja criar uma proposta que nasça de uma nova ética, a partir da qual seja possível contrapor-se àquela fundada pela razão do colonizador. O diretor afirma que “o teatro Oficina”

materializa uma réplica à ordem liberal na sua geografia urbana, no seu estilo de interpretação, no seu repertório. Se você não entender que este ponto pulsante pode, junto com os maiores arquitetos do Brasil (...) sonhar com um oásis de fertilidade pública, e achar que a única saída é o shopping center... É importante entender a função do teatro. A minha insistência em ficar tem o sentido de demonstrar que o teatro tem poder, que o homem pode mexer com as engrenagens.⁸

O importante no pensamento desse diretor é que este propõe, através da cultura, uma resposta para uma ordem globalizada que pareceria impossível de ser desconstruída a partir da razão ocidental. Na sua versão de *As Bacantes*, apresentada em São Paulo, em 1996, assiste-se a um ritual dionisíaco do teatro, à semelhança dos rituais indígenas, no sentido de que em ambos razão e emoção não são universos excludentes. A carnavalização cultural, a busca de uma razão diferente da do colonizador, a incorporação minimamente dirigida do espectador e a energia contida na proposta chamada homoerótica, graças à força da apelação ao instinto, inscrevem-se em uma nova estética que conecta sua produção artística às idéias de Barba, mesmo quando José Celso as rechaça de forma explícita.⁹ Por outro lado, sua posição teórica e sua produção artística vinculam sua criação tanto ao pensamento dos teóricos da pós-colonialidade latino-americana quanto aos postulados pós-modernos. Por exemplo, Lyotard propõe a criação de “um teatro de energias, ao invés de um teatro de signos, edificado sobre “deslocamentos de libido” e não sobre substituições representativas”.¹⁰

O verossímil, o realismo e a imitação são conceitos recorrentes nas discussões sobre teatro. Que é ser verossímil? Pode-se ser realista sem imitar a vida? Osvaldo Pelletieri cria o conceito de *realismo reflexivo*, para referir-se, entre outras, às produções da consagrada dramaturga argentina Griselda Gambaro. Para o crítico, trata-se de um tipo de produção que, sem ser uma imitação da vida, estabelece um diálogo cons-

tante com o contexto e acaba por postular um tipo de utopia. Por exemplo, a peça *É necessário entender um pouco*, dirigida por Laura Yusen, em Buenos Aires (1995), mostra a recriação da “história verdadeira de John Hu, um letrado chinês levado de Cantão à França, por um jesuíta francês, em 1722”.¹¹ Esta obra problematiza o choque cultural e o desencontro lingüístico que os teóricos da globalização pretendem esquecer. Griselda Gambaro observa que sua peça

(está) articulada, na maior parte de sua estrutura verbal, sobre a incompreensão entre duas línguas (através de uma única linguagem na ficção), a obra atravessa aquela espessura, mínima e taxativa, que existe entre as palavras e os atos e, em outra vertente, aproxima-se da velha presunção que acredita que falar a mesma língua não significa, por força, falar o mesmo idioma.¹²

A singularidade desta produção é que, ao falar de outra época e de outros povos, fala-se da Argentina e da América Latina atuais. Como entender, a partir de nossas culturas, este mundo globalizado, para não perecer? Como criar articulações sociais capazes de se converter em novos regaços maternos? Articulações que possam reproduzir cadeias de solidariedade e fraternidade, além das fronteiras geográficas ou de mercado e as palavras específicas de cada língua. Os textos de Griselda Gambaro questionam a maneira ocidental de entender e construir a história e possibilitam a desmontagem dos alicerces fundadores de um sistema social que se legitimou através do uso arbitrário do poder. A peça procura estabelecer um paralelo entre as imagens dos despossuídos do mundo, de modo que laços emancipatórios sejam possíveis. Esta tese, apoiada no pluriculturalismo da representação do diferente como próximo, propugna a desintegração de fronteiras não somente geográficas, mas também culturais, entre os subalternos. Trata-se da utopia (nos termos de Pelletieri) de pretender ouvir e “fazer falar” os excluídos da sociedade, com finalidades emancipatórias.

A peça *A rainha Isabel cantava rancheras* (1997-1998), dirigida por Gustavo Meza, recriou um romance do chileno Hernán Rivera Letelier (1997), baseada na experiência pessoal do autor nas minas de salitre. O enunciador (autor-narrador) está presente no espaço da ação dramática e a partir daí estabelece conexões com o mundo externo, ou

seja, com a história do Chile ou com os “gringos” proprietários das minas de salitre. A reescrita do texto *espetacular*¹³ rompe com o descritivismo e o lirismo do romance para reproduzir os eixos estruturadores do relato em imagens realistas ou simbólicas, que permitem, em seu conjunto, gerar identificações que, ainda que partam do espaço específico das minas de salitre chilenas, projetam-se além de suas fronteiras. A problemática identitária, na montagem, adquire um caráter mais amplo que na narrativa, pois a estética empregada conjuga o “próprio” com as linguagens lúdicas da fragmentação e da reescritura, hoje generalizadas nas produções de final do século. Desta maneira, as identificações transcendem os trabalhadores das minas ou prostitutas do norte chileno, para engendrar o diálogo com todos os que dependem do dinheiro oriundo do mundo desenvolvido. Tal fato possibilita um olhar crítico em direção daqueles que, no passado e no presente, destroem os recursos em nome de uma “modernização”, que nunca chega à grande maioria da população. A questão da credibilidade, por sua vez, relaciona-se com a capacidade de se estabelecer uma convenção que seja aceita como possível pelos espectadores. Sem dúvida, isto se conecta com a relação entre o interno e o externo, que impulsiona um determinado espetáculo. Por exemplo, *A Maratona*, do francês Claude Confortés (1998), é apresentada no Chile pelo grupo “El sombrero Verde”, com direção de Willy Semler, gerando processos identificatórios que a converteram em verossímil, ainda quando a lógica do cotidiano questiona a existência de três homens disputando uma maratona existencial. A peça é uma alegoria da luta — frustrada — pelo triunfalismo em sociedades desumanizadas. França ou Chile não se diferenciam no que respeita ao tratamento de exclusão que dispensam aos perdedores; por isso, o público pode ver a obra e solidarizar-se, reconhecer-se e sofrer o embate final. O diretor dessa peça disse: “o texto nos fez mais lúcidos e a nós, artistas, não nos resta mais que representá-lo com a mesma força¹⁴ com que explodiu em nossa cara. Dá-nos a oportunidade de recordar, com verdadeira consciência, que nem tudo é triunfo ou fracasso, que a felicidade não depende de atrelar-se ao outro, que na vida há espaço para todos”.¹⁵ Penso que a credibilidade ou o realismo não são produtos da imitação, como se lê em Aristóteles, mas se caracterizam por

gerar uma relação entre o interno e o externo, que sensibiliza o espectador, ao falar de sua vida, da sociedade, de suas dores e fracassos. Não faz sentido o teatro do final do século XX continuar buscando a lógica da verossimilhança, tampouco faz sentido entrar em discussões retóricas a respeito de estilo; importa antes a preservação cênica e a força do apelo, em um mundo onde as paixões (inclusive a do teatro) estão sendo abandonadas em detrimento do rentável.

É preciso possuir uma base cultural sólida para inspirar-se em outras culturas. Esse ponto parece-me fundamental. O teatro latino-americano tanto moderno como pós-moderno reflete acerca do que o continente possui para dialogar e negociar com outras culturas. *Minas, pátria* (1998), peça de J. D'Ângelo (direção e autoria), resgata o imaginário cultural das regiões de Minas Gerais, Brasil, que se dissemina cada vez mais nas formas culturais hegemônicas. Percebe-se que isso é importante na medida em que a questão identitária é móvel e cambiante, de acordo com os apelos que surgem no ambiente onde se vive. Se um grupo trabalha com o resgate das tradições e outro procura criar propostas pluriculturais como o grupo "Galpão", que em *Romeu e Julieta* (1992), une Shakespeare às tradições de Minas Gerais, a cultura abre-se, então, à festa móvel e não-excludente das diversas identidades dentro de uma mesma comunidade. Stuart Hall afirma que na pós-modernidade "a identidade torna-se uma "celebração móvel": formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam".¹⁶ Trabalhando nessa linha, o grupo "Teatro dos Andes" (Bolívia) articula um diálogo de vozes provenientes de diversas fronteiras geográficas. Um discurso multicultural de resgate e encontro. Seu trabalho de incorporação dialógica de técnicas européias e rituais latino-americanos configura um sujeito que afirma seu caráter múltiplo. Cesar Brie, o diretor do grupo, autodefine-se assim:

Quem sou? Qual é a minha cultura? Não sou boliviano. Sou um latino-americano nascido na Argentina, descendente de emigrantes de vários países europeus. Vivi na Europa e lá me formei no ofício de ator e diretor. Trabalho no teatro de uma forma que não é a tradicional, e cujas origens concretas têm apenas trinta anos, mas cujas fontes são tão antigas que foram praticamente esquecidas. Sou o resultado

dessa prática, que encarno sob a forma não de um método, mas de uma ética (...). Vivo na Bolívia com bolivianos e estrangeiros, consciente de ser um estrangeiro, e faço com que esta condição não seja uma limitação, mas uma vantagem. Quero criar em meu teatro uma relação potente entre vanguarda e tradição.¹⁷

Esta característica aparece em suas produções teatrais. Por exemplo, *Ubu na Bolívia* (criada em 1993 e apresentada no Brasil em 1995) exprime já no título essa dimensão. A peça, representável em qualquer lugar, reescreve a obra de Jarry — no contexto das ditaduras latino-americanas — com um grupo de atores que faz acrobacias, fala, canta, etc. A forma e a ideologia buscam transformar as práticas e pensamentos existentes, atualmente, na América Latina. A experiência, em um duplo movimento, universaliza o local e particulariza o universal. A enunciação parte de um sujeito que verbaliza sua natureza multicultural e estabelece um diálogo semiótica-mente decodificável em diferentes contextos: Bolívia, Brasil, etc.

Quando se defende a necessidade de uma base de sustentação própria, tal atitude não significa fechar-se em determinadas idéias ou concepções. Trata-se, antes, de construir uma base a partir da consciência ativa do lugar de enunciação. Brie postula a união de prática-reflexão-documentação, através de sua revista *El tonto del pueblo*. Nota-se que a fronteira entre o fazer teatral e a teorização a respeito de onde e como produzir arte não pode ser uma barreira intransponível; pelo contrário, ela deve estimular um diálogo contínuo capaz de propiciar à criação e à crítica novas experiências.

Essa postura de vaivém contínuo permite que outros trabalhos realizados na América Latina possam funcionar como pontas de lança culturais. É o caso das produções *O túnel*, de Ernesto Sábato, dirigida por Andrés Bazallo, que se transformou em uma espécie de embaixada cultural argentina na Europa e no Chile, onde participou do XXXII Congresso Internacional de Literatura Ibero-americana (1998), e do polémico diretor argentino Alberto Félix Alberto, do “Teatro del Sur”, que apresentou suas peças em diversos festivais internacionais. Este último criador estabelece cruzamentos temporais nas suas peças. Por exemplo, em *Tango Varsoviano* (1987) carrega já no título a condição trânsfuga que une semanticamente desde o tango até experiências vividas além do mar. A peça, quase sem palavras, seduz os sentidos através

do mito e do melodrama e nos lembra os mundos borgianos. *Nos saguões, anjos mortos* (1989), Alberto Félix Alberto utiliza a falta de comunicação entre os homens para golpear o espectador com a coerção cultural e sexual. A peça mostra como os sistemas repressivos fazem uso das línguas como fronteiras de discriminação e segregação. *A passageira* (1995) marca a condição errante do sujeito pós-moderno, em um período em que o conceito de instante de Borges está em pleno vigor: o amanhã não existe e não há limites entre sonho e realidade

Agora, sim, podemos ser passageiros em trânsito: habitar a ficção com a mesma liberdade com o qual nos animamos a acordar a cada manhã, e atrevemos a nomear — que é como dizer viver e morrer — aquilo que nos parecia inominável; passageiros que se permitem sonhar sabendo que sonham, possuidores da ousadia de uma momentânea entrega que jamais ficará registrada e só por isto sabemos que existimos um dia.¹⁸

Estas produções geram deslocamentos artísticos em direção a outros âmbitos culturais e lingüísticos. Isto só se torna possível se se tem, como nestes casos, uma proposta que, sem encerrar-se em si mesma, oferece uma “identidade própria”. Por isso, não se pode manter-se isolado até que a produção artística esteja amadurecida. O esforço de construção de uma estrutura sustentável e a abertura a outras culturas são processos relativamente convergentes. Faz-se necessário que nesses processos esteja presente a busca da especificidade da produção latino-americana, o que necessariamente passa pelo reconhecimento do lugar a partir do qual se fala.

O mundo teatral, há já algumas décadas, conhece certos métodos desenvolvidos na América Latina, os quais partem da própria realidade do continente. Por exemplo, o “Teatro do Oprimido” e, nos últimos anos, o “Teatro Terapia” do autor e diretor brasileiro Augusto Boal. Este autor desenvolveu uma metodologia que, a partir de Piscator e Brecht, tem orientado linhas de trabalho teatral na Argentina, no Brasil, no Chile, no Peru, dentre outros países; mas Boal não é o único. Em 1998, Antunes Filho (outro renomado autor brasileiro) lança o método de interpretação chamado “Nova Teatralidade” (que será publicado em livro por Sebastião Milaré),¹⁹ cujo objetivo é mudar a forma de atuação e criação de

espetáculos. Esses exemplos demonstram como a preocupação com uma técnica e uma reflexão própria é constante e envolve mais de um criador teatral latino-americano. Pode-se mencionar também o colombiano Santiago García, diretor de “La Candelaria”, e Cesar Brie, como exemplos de diretores que procuram, não somente através de suas montagens, refletir sobre a especificidade própria do teatro latino-americano.

As culturas atravessam o sujeito e não é o sujeito que as possui. Esta frase de Barba remete à importância do modo como se realizam os processos de integração de outras culturas no fazer artístico. Penso que a posição de Barba é muito taxativa, pois sabe-se que o movimento tem nuances. Algumas culturas ingressam no sujeito, inclusive sem que esse eu o queira ou o procure e, por razões ideológicas ou estéticas, esse mesmo sujeito busca aproximações com outras.

Um dos objetivos do “Teatro Nacional Chileno” é promover a aproximação de uma outra cultura, através do teatro. Tive a oportunidade de assistir *Brincar com fogo* (1998) de August Strindberg (1849-1912), peça dirigida pelo sueco Staffan Valdamar Holm. São palavras do diretor:

A estréia de *Brincar com fogo* realiza-se em um dia de grande importância para os suecos, e em especial para August Strindberg. Também na Suécia, hoje é noite de São João, mas sobretudo é verão, quando o dia é maior e a noite mais curta. (...) Esta data sempre é celebrada com festividades selvagens desde os tempos do paganismo. Nesta noite eliminam-se as barreiras eróticas e sociais. É quando o todo se exila de si mesmo. *Brincar com fogo* não se passa nesta noite, mas na véspera dela. Os personagens estão literalmente no exílio em relação ao contexto social e também existencial.²⁰

A aproximação ensejada se torna possível porque a peça relaciona-se semanticamente com um dos grandes problemas da sociedade chilena: a repressão erótica. O interessante é que essa montagem de uma peça de 1897 tenha êxito em 1998, tanto por sua qualidade estética quanto pela manifestação dos desejos presos nas amarras sociais presentes no enredo e na fria noite chilena de São João. No mesmo período, na mesma cidade, assisti a outra peça intitulada *Ninguém é profeta em seu espelho*, de Jorge Díaz, direção de Alejandro Goic, a qual também relaciona-se à temática da repressão erótica, desta vez entre um homossexual e um

travesti chilenos. Os personagens são influenciados pela história política do país. O que é possível se se aceita a tese de Nelly Richard

O imaginário artístico que gira em torno da figura do travesti (...) irrompe sob a ditadura, em um Chile que agrupa em uma mesma imagem duas sinalizações opostas dos gêneros: a ativa (dominação) e a passiva (submissão). Por um lado, o Chile da tomada do poder e da gesta armada que impõe o discurso militarista-patriarcalista, exacerbando as identificações viris e a retórica do mando. E por outro lado, o Chile submisso à obediência ao modelo disciplinário e rendido às ordens (como mulher) em um silêncio obrigatório. (...) A figura do travesti chileno que emerge nestes anos de clandestinidade do desejo reprimido à sombra mais tortuosa dos códigos de controle do sentido, é a figura que mina o duplo ordenamento dessa masculinidade e feminilidade institucionais e de fachada.²¹

Com o segundo exemplo, observa-se que a presença de determinados tópicos não está conectada necessariamente com culturas específicas e sim com o tratamento, a perspectiva e as imagens escolhidas, que respondem aos macrossignos de cada espetáculo. No caso em questão, os travestis correspondem a um imaginário de ruptura social, que permite a conexão com a história político-social chilena.

O caso da obra de Strindberg não é isolado, uma vez que existem outras propostas de aproximações culturais que nascem de reflexões ou interesses estéticos que mostram idêntico processo de busca de outras culturas: *Kathaḱali* — *teatro sagrado de Malabar*,²² apresentado pelo Teatro Mínimo — Brasil e Índia — no III Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, em 1997, é um bom exemplo de tais práticas. A montagem é a reelaboração de uma história do *Mahabharata* e se apresenta através do *Kathaḱali*, em sua expressão plástica de movimento e vestuário. O diretor e ator hindu, Kottakkal Nanda Kumaran, e dois atores brasileiros fazem o espetáculo, a partir de Duryodhna Vadham, história desconhecida no Ocidente, mas que faz parte do imaginário que nas palavras de Peter Brook “congrega ecos de toda a humanidade”. O diretor, que realizou, em 1987, a montagem do *Mahabharata* argumenta:

O *Mahabharata* (...) recupera algo incomensurável, poderoso e radiante: a idéia de que existe um conflito incessante em cada indivíduo, em cada

grupo humano, em cada expressão do universo; o conflito entre a possibilidade que se chama “dharma” e a negação dessa possibilidade. (...) O *Mahabharata* não intenta explicar o segredo do dharma, mas o converte em uma presença ativa e viva. E o faz através de situações dramáticas que trazem o dharma à luz.²³

Em síntese, este final de século latino-americano caracteriza-se por uma multiplicidade de propostas provenientes de diversas ideologias e estéticas. Destacam-se aquelas propostas que mesclam diversas enunciações, pensamentos, contextos, etc. Nas propostas que são aqui analisadas, podem-se vislumbrar certos movimentos na prática teatral que anunciam um pensamento diferenciador (não-excludente) daquele da metrópole: Cesar Brie e seu grupo “Teatro de los Andes” plasmam uma enunciação que define seu traço nos rastros das diversas culturas, constroem um dizer que faz seu o ritual indígena e a herança greco-romana. Griselda Gambaro escreve sobre a Argentina com as palavras do “outro” subalterno, um chinês levado em 1722 para a França. As articulações solidárias não se estabelecem no interior das “nações imaginadas”,²⁴ mas sim nas desterritorializações realizadas pelo poder, que silencia os discursos ao respeito de todos aqueles que não pertencem a seu núcleo constitutivo. O diretor Alberto Félix Alberto, através de linguagens recriadas ou com o poder da palavra interrompida, constrói uma textualidade que se potencia na ruptura da semântica do código lingüístico como único construtor de discursos. É um tipo de teatro que se liga desconstrutivamente a um mundo globalizado, no qual cada vez mais se apreende e se aprende, assimilando através da imagem (daí os temores expressos por Beatriz Sarlo em *Cenas da vida pós-moderna*). O *Kathakali* abre portas a outras maneiras de entender a vida e ensina que dentro daquelas formas que se considera como sendo mais alheias, há elementos comuns. A experiência teatral nascida em uma cultura distinta estimula a existência do diálogo em diferença. Os seres humanos não são totalmente iguais, mas também não são tão distintos. “O Teatro Oficina” e José Celso Martinez Corrêa buscam uma recepção dinâmica na qual o público se integre ao espetáculo. Entendem a arte e a cultura como respostas a um sistema, no qual se pretende que tudo o que se pensa ou se deseja relaciona-se com as estruturas dominantes. Penso que teatro pode ser um espaço de liberdade, onde o espectador se

manifesta, dentro de seus próprios limites, como um ser criativo e não meramente receptivo. O desafio é saber como praticar essa proposta, sem coerção. Nas *Bacantes*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, o público entra em um jogo erótico parcialmente conduzido e estabelece laços que pretendem ir além do corporal. Talvez o mais interessante seja constatar que trata-se de uma busca utópica, que desafia o niilismo que atualmente predomina entre artistas, críticos, etc. Edward Said alerta contra esse niilismo em *Representações do intelectual*: “Lyotard e seus seguidores outra coisa não fazem que reconhecer sua própria incapacidade e inércia, e até talvez sua indiferença, sem avaliar corretamente o leque verdadeiramente amplo de oportunidades que, apesar do pós-modernismo, estão ao alcance do intelectual”.²⁵

O grupo cubano “Buendía” realiza uma montagem que recupera tanto as raízes ocidentais como as afro-cubanas. Essa montagem, no “espaço da afro-cubanidade”, discute as racionalidades que se entrecruzam na constituição do “imaginário país-ilha” e o faz através de novas buscas estéticas. *A rainha Isabel cantava rancheras* é um romance que foi adaptado para teatro, prática hoje em dia bastante usual no teatro latino-americano. Outra experiência vitoriosa idêntica à anterior foi *Ninguém escreve ao coronel*, apresentada em Belo Horizonte, no ano de 1995, pelo grupo venezuelano “Rajatabla”, no Festival Internacional de Teatro. Ambas as peças tratam de problemas relativos aos setores subalternos da sociedade: trabalhadores das minas de salitre e velhos abandonados pelo Estado. Estas montagens, como os romances que lhes dão origem, propõem um olhar crítico à suposta “modernização” latino-americana. As montagens de *A maratona* de Claude Confortés e *Brincar com fogo* de August Strindberg geram processos identificatórios que extrapolam as fronteiras do Chile, o lugar onde foram encenadas. *Minas, pátria e Ninguém é profeta em seu espelho*, pelo contrário, inserem-se em um movimento de percepção do local, que busca resgatar o imaginário cultural regional ou nacional. Os conflitos surgem e estão atravessados pela história cultural e política de seus lugares de origem. Desta maneira, se alguns grupos trabalham no resgate do local e outros o fazem procurando um contato com outras culturas ou produzindo propostas pluriculturais como o grupo “Galpão”, que em *Romeu e Julieta* une Shakespeare às tradições de Minas Gerais, o teatro se abre à

pluralidade cultural. Estes discursos diferentes permitem, em seu conjunto, pensar na cultura como potenciadora de um pensamento que traça um caminho de construção das sociedades a partir de lugares distintos (e não-excludentes) daqueles esculpido a “sangue e fogo” pela utilização “interessada” da razão iluminista. Eu insisto no conceito de não-excludente, porque não se trata de fechar as portas, mas de abrir todas as que possam permitir oferecer propostas — não-globalizantes — que nos levem a práticas diversas das hierárquicas e elitistas a que estamos acostumados.

Por fim, cabe dizer que as idéias de Barba estão presentes nas propostas do teatro na América Latina, inclusive antes que o teórico italiano fosse conhecido na região. Colocá-las hoje em destaque é uma contribuição ao diálogo entre ambos os referenciais. A América Latina enuncia e produz um teatro que, com diversas tendências, negocia com os sistemas e culturas existentes dentro e fora do continente. Espetáculos performáticos latino-americanos criados baixo diversas concepções estéticas e ideológicas (congados, mães da praça de Maio, rituais mapuches) e peças encenadas após longos períodos de pesquisa (*Vereda da salvação* — escrita em 1944 — dirigida por Antunes Filho; ou *A negra Ester*, dirigida por Andrés Pérez, em 1990) são parte de coordenadas *espetaculares*, que desenvolvem processos criativos reveladores dos mecanismos pelos quais a América Latina foi oprimida e reprimida. Quando falo de mecanismos refiro-me à rede que sistemas, instituições, hierarquias e categorias fixas estabelecem entre si. A elaboração e articulação das ideologias hegemônicas, que mutilam o pensamento e impedem a liberdade transgressora, realiza-se através de um emaranhado, que vai desde a linguagem até as estruturas institucionais. De diversas maneiras e com distintas metodologias, o teatro latino-americano continua produzindo signos que levam à discussão das identidades postas em relação com os contextos que as atravessam. No fim do milênio, essa discussão se trava a partir de perspectivas novas, as quais exigem uma crítica capaz de dialogar com a criação artística de maneira aberta e não impositiva.

Tradução
Silvana Maria Pessôa de Oliveira

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/ La frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- AUSTIN G. *Feminist Theories for Dramatic Criticism*. Michigan; The University of California: University of California, 1990.
- BARBA, Eugenio. *Encontro Mundial das Artes Cênicas*, Belo Horizonte, 8/6/1998.
- BERGMANN, Emilie e outras autoras. *Women, Culture, and Politics in Latin American*. Michigan Press, 1990.
- BHARUCHA, Rustom. *Performance and politics of culture*. London- New York: Routledge, 1993.
- BRIE, César. Por un teatro necesario em *El tonto del pueblo*. Bolivia: Plural editores, 1995.
- BROOK, Peter. *Provocaciones. 40 años de exploración en el teatro*. Buenos Aires: Ediciones Fausto, 1995
- BUARQUE de Holanda, H. *Tendências e impasses*. Riode Janeiro: Ed. Rocco, 1994.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. Tr. Gilson Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.
- CENÁRIO, ano II, N°9, Ed. Review, São Paulo, S/F.
- DELEUZE e GUATTARI. *Mil plátos. Capitalismo e Esquizofrenia*. Tr. A. Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DEMARINIS, MARCO. *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- ELAM, K. *The Semiotic of Theatre and Drama*. London-N.Y.: Methuen, 1980.
- GAMBARO, Griselda. Programa de *Es necesario entender un poco*.
- HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio Janeiro: DP&A Ed., 1997.
- HENRÍQUEZ, José Ramón. "Introducción" em *Teatro para la escena*. México: ediciones El Milagro, 1996.
- HOLM, Staffan. Programa de *Jugar con fuego*.
- MARTINEZ CORRÊA, José Celso. Entrevistado por DE SA, Nelson em *Folha de São Paulo*, 31 de agosto de 1997.
- NICOLÁS, César. "Entre la deconstrucción" em *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco/Libro, 1990.

- RICHARD, Nelly. "Latinoamérica y la Posmodernidad" em *Postmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlin: Longer, 1994.
- RICHARD, Nelly. *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers editor, 1993.
- ROSTER, Peter e Mario Rojas. *De la colonia a la postmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre el teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna, 1992.
- SAID, Edward. *Representaciones del intelectual*. Buenos Aires- Barcelona: Paidós, 1996.
- SEMLER, Willy. Programa de *La Maratón*.
- STELLA, Tulio. Programa de *La Pasajera*.
- UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Murcia: Cátedra, 1989.
- VILLEGAS, Juan. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minnesota: The Prisma Institute, 1988.

NOTAS

- ¹ RICHARD, 1994. pp. 210-211
- ² NICOLÁS, 1990. p. 312.
- ³ ENRIQUEZ, 1966, P. 22.
- ⁴ DELEUZE e GUATTARI, 1995. p. 50.
- ⁵ BARBA. Notas extraídas da sua conferência no Encontro Mundial das Artes Cênicas.
- ⁶ MARTINEZ CORRÊA, J. Entrevistado por SA, Nelson in *Folha de São Paulo*, 1997.
- ⁷ Idem.
- ⁸ Idem.
- ⁹ José Celso Martinez Corrêa polemizou agressivamente com o pesquisador teatral Marco Demarinis no *Encontro Mundial das Artes Cênicas* em relação às propostas da Antropologia Teatral.
- ¹⁰ LYOTARD em CARLSON 1997, p.482.
- ¹¹ GAMBARO, G. Programa de *É necessário entender um pouco*.
- ¹² Idem.
- ¹³ Entendo texto espetacular como o conjunto de discursos que constituem a montagem

¹⁴ Nota da tradução: no espanhol não existe a palavra força na cita referida, mas acredita-se que o sentido seja este.

¹⁵ SEMLER, W. Programa de *A maratona*.

¹⁶ HALL, Stuart. 1997. p.13.

¹⁷ BRIE, 1995. p.71.

¹⁸ STELLA, Tulio. Programa de *A passageira*.

¹⁹ Informações extraídas da revista Cenário, ano II, Nº 9.

²⁰ HOLM, Staffan. Programa de *Brincar com fogo*.

²¹ RICHARD, 1933. p.65.

²² O Kathakali, teatro dança hindu de caráter religioso, e a reelaboração de uma das formas dramáticas mais antigas, o Kuddiyattam.

²³ BROOK, 1995. p. 181.

²⁴ Termo usado por ANDERSON, 1989.

²⁵ SAID, 1996. p. 35.

A LITERATURA INFANTIL LATINO-AMERICANA: BRASIL E ARGENTINA

Ana Maria Clark Peres

Não escrevo “para” crianças. Minha limitação é maior que o mundo e não possuo a ousadia — ou coragem —, ao chegar em casa, de puxar uma cadeira e dizer: “Vou escrever mais uma história para as criancinhas”. Não sei fazer texto de auto-ajuda (...) [e] não sou parâmetro para coisa alguma. Escrevo pelo prazer de escrever e faço o melhor de mim nesse gesto. Se meu texto é eleito pela criança, sinto-me realizado pelo que há de honesto na infância. (...) Espantam-me as pessoas capazes de traçar cânones, normas, ensinando como construir um texto para os “pequenos” — muito diálogo, muita ação, frases curtas, sem esquecer o humor. Nada de tristezas. (...) Escuto sempre, daqueles envolvidos diretamente com a formação do leitor, a seguinte frase: “Não dou esse livro para as crianças porque elas não vão entender o que o autor quis dizer”. E por acaso o professor, o orientador, os pais, entenderam? Cada um lê no texto a sua experiência (...).

Bartolomeu Campos Queirós

1. O SURGIMENTO DE UM NOVO “GÊNERO”

A Literatura Infantil é uma invenção da Idade Moderna. Na civilização medieval e mesmo no início da era moderna (até aproximadamente o século XVII), não se escrevia *para* crianças, pois estas não se distinguiam dos adultos, com quem compartilhavam lazer e trabalho. Como indica Philippe Ariès, em *História social da criança e da família*, assim que podiam viver sem os cuidados constantes da mãe ou da ama, os pequenos eram imediatamente introduzidos na sociedade dos adultos (em torno dos sete anos de idade), misturando-se aos mais velhos. Não havia um traje específico para essas crianças, tampouco brincadeiras diferenciadas. Elas não freqüentavam regularmente a escola, dando-se a aprendizagem através da experiência, ou seja, do contato direto com os adultos, que não se preocupavam em censurar o que seria visto e/ou praticado pelos mais novos. Não se percebia, enfim, uma separação nítida entre o mundo infantil e o mundo adulto.

Pouco a pouco, entretanto, essa situação começa a se alterar, sendo que os primeiros sinais de uma grande mudança de costumes coincidem, na Europa, com o início da Era Moderna, na segunda metade do século XV. Transforma-se a estrutura social, econômica, política e religiosa, alteram-se os hábitos. O regime feudal cede lugar às monarquias absolutas, a família se torna base desse poder monárquico. E as crianças finalmente vão sendo descobertas.

No final do século XVII, uma noção fundamental acaba por se impor: a da *inocência infantil*. São destacadas igualmente a fragilidade, a debilidade e a irracionalidade da infância, e em nome delas surge a necessidade de uma rígida educação, que preserve a inocência desses pequenos seres e ao mesmo tempo fortaleça seu caráter e sua razão. Essa criança precisa agora ser isolada de uma sociedade “suja”, para que não vivencie, entre outros, os “perigos” do sexo. Ela não trabalha mais; vai para a escola (de preferência, para os internatos, a fim de se isolar melhor do mundo adulto, capaz de “corrompê-la”). Já tem um traje específico e diversões diferenciadas, uma vez que vários jogos e brincadeiras foram censurados, e sua prática, proibida. A igreja determina a moral a ser seguida, e as incipientes pesquisas psicopedagógicas estipulam a nova forma de as crianças serem tratadas, para que se tornem adultos “normais”. Religião, família e escola se preocupam excessivamente com a criança, reduzindo-a, entretanto, a um *ser inocente, puro, angelical, (assexuado?), ingênuo, ignorante, frágil, débil, dependente, inferior, incapaz, irracional, imperfeito*.

É para essa criança que é inventada a Literatura Infantil: uma criança que precisa atender aos ideais do adulto, ler os textos mais “adequados” à sua perfeita formação intelectual e moral. Vale ressaltar que um dos marcos iniciais do gênero é a publicação, em 1697, na França, da obra de Charles Perrault, *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités* (uma adaptação de antigos contos folclóricos ou “contos de fadas”), endereçada ao público infantil e escrita com uma explícita intenção pedagógica: incutir nos pequenos leitores valores morais.¹

Se no século XVII a criança (pelo menos a da classe mais abastada) é particularizada, começando a receber uma rigorosa educação, no século XVIII ela acaba se transformando no centro de todo o sistema social e político. Com a ascensão da família burguesa e o fortalecimento gradativo

da escola, responsável pela consolidação dos ideais burgueses, as crianças cada vez mais são manipuladas por esse sistema, que não cessa de incentivar a produção de obras *para* a infância, capazes de auxiliar no desenvolvimento físico, mental e espiritual das “frágeis” criaturas.²

No século XIX, o ensino se torna obrigatório na Europa, e a Literatura Infantil, ainda predominantemente instrumental, continua cumprindo exemplarmente sua função pedagógica e moralizadora. Já que a criança só é considerada e valorizada pelo que ela *será* um dia, todos os esforços são empreendidos para que seu progresso se faça rápida e eficazmente. Nos textos ditos “literários”, conteúdos doutrinários, que às vezes se revestem de pretensa recreação (o “instrui-diverte” incentivado por Perrault), abafam qualquer inovação estética, ao mesmo tempo em que radicalizam a separação entre o universo infantil e o adulto.³

Vejamos o que nos diz Walter Benjamin, no início do século XX, a respeito dessa literatura:

A atual literatura romanesca juvenil, criação sem raízes, por onde circula uma seiva melancólica, nasceu no solo de um preconceito inteiramente moderno. Trata-se do preconceito segundo o qual as crianças são seres tão diferentes de nós, com uma existência tão incomensurável à nossa, que precisamos ser particularmente inventivos se quisermos distraí-las [e educá-las, acrescentaria]. No entanto, nada é mais ocioso que a tentativa febril de produzir objetos — material ilustrativo, brinquedos ou livros — supostamente apropriados às crianças.⁴

2. O PERCURSO BRASILEIRO

No Brasil, a Literatura Infantil surge nos últimos anos do século XIX, coincidindo com a abolição da escravatura e com o advento da República. (Antes, o que prevalecia como literatura *para* crianças eram traduções portuguesas dos contos folclóricos e de obras pedagógicas européias.) Como indicam Regina Zilberman e Marisa Lajolo, em *Um Brasil para crianças*, intenta-se forjar, nesse período, a imagem de uma nação em franco processo de modernização, e a preocupação com o ensino básico acarreta um grande avanço da indústria do livro “infantil” e didático.

Vale ressaltar que uma nova concepção de criança já vigorava no país desde o início do século, concepção essa muito próxima da que passou a existir na Europa no final do século XVII. Segundo Jurandir Freire Costa, em *Ordem médica e norma familiar*, os responsáveis por esse novo olhar sobre a criança foram os médicos higienistas, que procuraram revolucionar os costumes familiares, estimulando o interesse pela saúde, mas, sobretudo, impondo a todos os membros da família uma nova moral. Lutando contra a indiferença dos pais em relação aos filhos, característica do período colonial, esses higienistas buscaram cuidar da infância, através da educação e da criação de hábitos, que se tornaram, na prática, o mesmo que disciplina e domesticação. O que almejavam atingir, em última instância, era a perfeita adequação da criança às tarefas que iria desempenhar mais tarde: “Recebendo do pai a proteção material e da mãe a iniciação na educação, o infante prepara-se física, intelectual e moralmente para amar e servir à Humanidade, princípio e fim de suas operações”.⁵

Na incipiente produção nacional para crianças, essa “Humanidade” acaba se confundindo com a pátria brasileira. Escritores, intelectuais, pedagogos, se entregam, nesse momento, ao dever “cívico” de escrever para crianças, inculcando-lhes o amor pelo Brasil. Observe-se que a essa tarefa patriótica “não faltavam também os atavios da recompensa financeira: via de regra, escritores e intelectuais dessa época eram extremamente bem relacionados nas esferas governamentais, o que lhes garantia a adoção maciça dos livros infantis que escrevessem”.⁶ Dentre os vários autores que se destacam nesse período, é importante ressaltar o nome de Olavo Bilac, que publica contos e poemas para crianças, marcados por um nacionalismo ufanista (versos como “Ama, com fé e orgulho, a terra em que nasceste! / Criança! não verás nenhum país como este!” foram leitura obrigatória de gerações e gerações de crianças brasileiras).

Nos primeiros anos do século XX, o panorama não se altera significativamente, e a Literatura Infantil permanece atrelada aos interesses do Estado e da instituição escolar. Encontramos, porém, na década de 20, o exemplo solitário de Monteiro Lobato, escritor que procura renovar o gênero — transformando-o, indiscutivelmente —, sem con-

tudo desistir de incorporar às suas produções infantis o projeto nacionalista doutrinário. Considerado por muitos o verdadeiro criador da Literatura Infantil brasileira, Lobato é até hoje reverenciado pela crítica especializada, que não aceita, comumente, qualquer tipo de questionamento às suas produções.

Na década de 30, alguns autores *para* adultos se dedicam a escrever também *para* crianças: José Lins do Rego, Érico Veríssimo, Luís Jardim, Lúcio Cardoso, Graciliano Ramos. Nos anos 40, dois conhecidos poetas publicam igualmente obras “infantis”: Guilherme de Almeida e Henriqueta Lisboa.⁷ Nos anos 50, a Literatura Infantil não atrai nenhum renomado escritor para suas fileiras, mas na década de 60 o panorama do gênero começa a se modificar, com a criação de inúmeros programas e instituições voltados para o seu fomento (Fundação do Livro Escolar, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil, etc.).⁸

A grande mudança ocorrida com essa literatura só vai se dar, no entanto, a partir da década de 70, nos anos do “milagre econômico”, auge da ditadura militar, quando há o início do *boom* de textos *para* crianças, o qual atingiria seu ápice nos anos 80, quando começa a florescer igualmente uma vasta literatura dirigida aos jovens. Não se trata agora do surgimento de um ou outro autor de destaque, mas de uma produção em massa — em parte bastante revitalizada — destinada aos mais novos. Dessa nova safra, destacam-se dentre vários: Ana Maria Machado, Bartolomeu Campos Queirós, Elvira Vigna, João Carlos Marinho, Lygia Bojunga Nunes, Ruth Rocha, Zirado, etc.

Eis o que nos diz Ligia Magalhães de tal período:

A atenção, o cuidado e a esperança voltaram-se para o ensino básico, reconhecido como decisivo para a educação. E a ação pedagógica junto à criança voltou a privilegiar o livro como elemento imprescindível ao crescimento intelectual e à afirmação cultural. Surgem programas culturais, tanto da iniciativa privada, quanto da iniciativa do Estado. É nesse cenário que a literatura infantil passou a ser um filão, para estudos, seminários e publicações.⁹

3. O PERCURSO ARGENTINO

Na Argentina, a Literatura Infantil também surge no final do século XIX (em *El cuento en la literatura infantil*, de Dora P. de Etchebarne, a autora estabelece o ano de 1880 como ponto de partida dessa produção). Tal qual acontece no Brasil, não parece ser fortuito o aparecimento do gênero nesse final de século: trata-se de um momento marcado por um considerável incentivo ao ensino básico, o qual se manifesta, na prática, através de inúmeras campanhas de alfabetização, que visam a melhorar o nível cultural da população argentina. Como não poderia deixar de ser, a Literatura Infantil passa a ser considerada excelente alavanca desse progresso.

Entretanto, não se assiste no início do século XX a um imediato desenvolvimento do gênero, que só começa, de fato, a ganhar alento na década de 50. (Antes, nos anos 40, alguns autores já vinham se destacando, sendo o mais reconhecido Janvier Villafañe, autor do livro de poemas *El gallo pinto*.)

O florescimento da Literatura Infantil argentina nos anos 50 se deve, ao que tudo indica, às campanhas de escolarização do governo peronista, as quais procuram incentivar a produção de livros “infantis” e didáticos a serem estudados nas escolas. As obras do período pregam obediência, disciplina e respeito à tradição, sendo comum a presença de um avô ou avó passando lições a seus netos. Haja vista as produções de Julio Ferrari e Rafael Jijena Sánchez¹⁰

Na década de 60, María Elena Walsh, a mais festejada autora “infantil” argentina, começa a publicar seus textos *para* crianças (desde os anos 40, ela já produzia obras *para* adultos). Poeta, ficcionista, tradutora, compositora, cantora, atriz, produtora de TV e feminista com atuação destacada na Argentina e no exterior, Walsh privilegia em suas obras o folclore, bem como o humor, a ironia e a paródia, muitas vezes para escapar à censura do governo militar.¹¹

Nos anos 70 e 80, presenciamos um considerável reflorescimento do gênero, durante governos militares, o que contraria declarações como a de Susana Itzcovich (fundadora da “Asociación de Literatura Infantil y Juvenil Argentina”), que, em entrevista concedida ao escritor e crítico cubano Antonio Orlando Rodríguez, declara: “Estadísticamente, se

genera una mayor producción en cada momento democrático. La creatividad no dormida, pero sí guardada entre silencios, emerge com mayor furza. Nuestra literatura infantil crece en la medida en que la libertad de expresión permanece como un camino político democrático".¹² Se se considera, por exemplo, o último governo militar argentino (de 1976 a 1983), constatamos que ele propiciou o surgimento de numerosos títulos "infantis" e "juvenis", como bem atestam as pesquisas de Graciela Gallelli, em *Panorama de la Literatura Infantil-Juvenil Argentina*. (Só dentre obras lançadas no mercado em 1981, a autora destaca 62 novos títulos significativos, quase o dobro dos assinalados no ano anterior: 35.)

4. A PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA

E hoje, passados quase trinta anos do início do *boom* da Literatura Infantil tanto no Brasil quanto na Argentina, como se situaria esse gênero? Se as publicações das décadas de 70 e 80 já foram exaustivamente comentadas (sobretudo no Brasil), faltam pesquisas que apontem os rumos tomados pela indústria e comércio do livro "infantil" na década de 90.

Que convite à criança latino-americana deste final de milênio, à sua subjetivação, traz essa literatura? Que ideal de criança busca resistir nesse tipo de material?

Foi exatamente para responder a essas questões que eu me dispus a focalizar alguns títulos representativos da recente produção literária endereçada à infância, que circulam atualmente no mercado editorial brasileiro e argentino.

4.1. A SELEÇÃO DO *CORPUS*

No início de minha investigação, pensei ser possível focalizar toda a década de 90, mas a quantidade de títulos publicados neste período, principalmente no Brasil, mostrou ser inviável esse propósito. (Se levamos em conta apenas o ano de 1996, deparamos com 800 novas obras lançadas no mercado brasileiro.) Optei, então, por selecionar apenas títulos que tivessem sido publicados, em 1ª. edição, no ano de 1997.

A escolha das obras argentinas (ainda em número bem menor que as brasileiras) ofereceu menos dificuldades do que a das brasileiras. Em visita a Buenos Aires, em agosto de 97, procurei percorrer o maior número possível de livrarias, onde adquiri 15 títulos “infantis”, estrategicamente localizados em seções à parte, nas livrarias. Além da exclusão das obras “juvenis”, busquei não repetir autores, optando, dentro do possível, por aqueles que já tinham obras publicadas anteriormente. A comparação entre os estoques das várias livrarias me fez concluir que os autores que já se impõem por sua produção foram contemplados na minha escolha. Em princípio, procurei igualmente não repetir editoras, mas, para que um número maior de autores pudesse ser considerado, foi necessário, em alguns casos, adquirir mais títulos da mesma editora.

No que concerne à produção brasileira, optei por não eleger uma cidade como referência, mas sim uma livraria virtual com sede em São Paulo, a qual atende, via Internet, a leitores das várias partes do Brasil. Levando em conta os mesmos critérios que nortearam a escolha dos títulos argentinos, cheguei também à seleção de 15 obras.

4.2. AS OBRAS BRASILEIRAS

Após a análise dos 15 títulos selecionados, é possível destacar algumas das principais características que perpassam grande parte dessas obras:

4.2.1. O CUIDADO NA PREPARAÇÃO E IMPRESSÃO DOS ORIGINAIS

Em todos títulos, é flagrante uma preocupação das editoras com os aspectos gráficos das produções. Ilustrações sugestivas (que não se restringem a uma reprodução servil do enredo da história), paginação e diagramação cuidadosas, papel *couché*, boa impressão, etc., se fazem presentes na maioria das obras. Duas delas têm capa dura, e a opção mais freqüente é pelo uso de cores nas ilustrações. Apenas dois livros trazem ilustrações em preto e branco, e um, em duas cores. Os restantes optam pelas quatro cores.

4.2.2. A INOVAÇÃO TEMÁTICA — AS MARCAS DA CONTEMPORANEIDADE

Vários textos incorporam em seus enredos situações e/ou tipos característicos da vida deste final de século. Senão vejamos alguns desses exemplos:

- A avó de *Vovó Delícia*, de Zirado: “alegre, doce, forte (...), ama, sofre por amor e dá volta por cima (...). Não está mais sentada numa cadeira de balanço, vestida de preto, fazendo crochê, dando conselhos e suspirando de saudades”.¹³
- Joanhinha, a Chapeuzinho Vermelho de *Fadas que não estão nos contos* (de Katia Canton): tem uma lancheira térmica, na qual guarda “uma Xuxa de marzipan, um danoninho e uma garrafa de Gatorade”.¹⁴ Encontrando um lobo no caminho da escola (adepto de ginástica aeróbica, comida integral e meditação), acaba se interessando por ele, mas decide não se casar logo, preferindo morar com o namorado antes de qualquer compromisso mais sério.
- A família paulista, de *Domingão Jóia* (de Flávio de Souza), que desce a serra para passar o fim de semana em Santos, “cantando e comendo frango assado nas curvas da estrada”,¹⁵ e acaba vivendo as mais diversas peripécias durante sua estada no litoral.

4.2.3. PERMANÊNCIA DO DIDATISMO

Apesar dessas novas roupagens, sobretudo gráficas e temáticas, encontramos ainda, nas produções contemporâneas, traços do didatismo que marca o gênero Literatura Infantil desde o seu início. Às vezes, eles são explícitos, apresentado-se sem disfarce no desenrolar da narrativa ou na construção dos poemas e, em outras ocasiões, recebem maquiagens variadas.

No primeiro grupo, destaca-se, por exemplo, *Fadas que não estão nos contos*, já citado, que finaliza com a seguinte observação do narrador: “Importa [agora] que você saiba de onde surgiram os tradicionais contos de fadas, que todo mundo conhece, confunde e adota como padrão de comportamento para a vida. Pois vire a página, e vamos ao glossário.”¹⁶ Segue-se uma explicação da origem de vários contos folclóricos.

Uma outra manifestação, explícita, do didatismo nas obras analisadas pode ser verificada em determinados textos endereçados a crianças bem pequenas. Em *O retrato*, que integra a “Coleção Gato e Rato”, de autoria do casal Mary e Eliardo França, deparamos com frases bem curtas, formando um texto que mais se aproxima de uma cartilha. Vejamos trechos dessa história: “Veio o gato com uma máquina de retrato. / Ele queria tirar retrato do pato. / Mas o pato pulou no lago. / Ele queria tirar retrato do rato. / Mas o rato fugiu do rato. / Ele queria tirar retrato do bode. / Mas o bode falou: — Nada disso! Não pode!”¹⁷ Considerados representativos da atual “Literatura Infantil” brasileira, em que difeririam os livros da “Coleção Gato e Rato” (já com 32 títulos) de cartilhas que ensinam a criança a ler? Seriam as ilustrações sugestivas de Eliardo França? A produção cuidadosa da Editora Ática? Ou ainda o endosso da crítica especializada?

Mais um tipo de didatismo explícito se apresenta em pelo menos um título analisado: trata-se de uma proposta de auto-ajuda, em que “se ensina” a criança a vencer determinados obstáculos. O texto é *Tenho medo mas dou um jeito*, de Ruth Rocha (uma das mais festejadas escritoras da nossa Literatura Infantil) e de Dora Lorch, “mestre em psicologia clínica”. De acordo com essa última, o livro “pretende mostrar às crianças algumas situações do dia-a-dia que envolvem um perigo real — fogão aceso, objetos cortantes, rua com trânsito... — mas, ao mesmo tempo, que existem maneiras de lidar com esses perigos”. A superação dos medos, na narrativa, se dá de maneira simplista, a meu ver, e “magicamente”, bastando à criança se conscientizar deles. Senão vejamos alguns trechos da obra: “Eu tinha medo de atravessar a rua, porque tinha medo de ser atropelado. Mas aprendi a atravessar com cuidado, a olhar para os lados, a atravessar na faixa e a obedecer o sinal”.¹⁸

É comum igualmente encontrarmos textos em que a preocupação pedagógica do autor se manifesta através de uma “moral da história”, a ser captada pelas crianças, no final da leitura. Em *O passarinho engaiolado*, de Rubem Alves, a “lição” a ser apreendida é também a da coragem: um passarinho engaiolado leva uma vida de tranqüilidade e segurança (para sossego de sua mãe), mas sonha com a liberdade. Um dia, seu dono esquece aberta a porta da gaiola, e o passarinho escapa. Em liberdade, não sabe o que fazer para sobreviver em meio

aos perigos do mundo e decide retornar à gaiola, situação que serve de pretexto para o narrador apresentar suas lições: “Somente podem gozar a liberdade aqueles que têm coragem”. Ou: “É muito mais simples não ser livre”.¹⁹

Às vezes, a moral não vem tão explicitada no enredo, mas pode ser facilmente deduzida pela criança. É o caso de *Menina bonita do laço de fita*, de Ana Maria Machado. A personagem-menina em questão é negra e “linda, linda”, com olhos que parecem azeitonas brilhantes, cabelos “feito fiapos da noite”, pele “escura e lustrosa, que nem o pêlo da pantera negra”. Um coelho branco, seu vizinho, que a considera “a pessoa mais linda que ele tinha visto em toda a vida”, desejoso de ter filhos negros como a menina, resolve se casar com “uma coelhinha escura”, que lhe dá, entre outros filhotes, uma coelha “bem pretinha”, cuja beleza também é ressaltada pelo narrador. Se nos contos tradicionais “as meninas mais lindas que existem” são geralmente brancas e loiras, aqui se inverte simplesmente a situação, idealizando-se as personagens negras (sejam meninas ou coelhas), estas, sim, dignas de mais destaque do que as outras. Uma história que busca ser uma lição contra o racismo continua, a meu ver, sendo tão racista quanto as antigas.

Em *Minhas memórias de Lobato* (prêmio Jabuti de 1997), de Luciana Sandroni, as informações a serem passadas às crianças dizem respeito à vida e obra de Monteiro Lobato. Emília, a célebre personagem do Sítio do Picapau Amarelo, retorna, nessa nova narrativa, decidida a escrever as memórias do escritor, com auxílio do Visconde de Sabugosa. Este, depois de minuciosa pesquisa, vai desfiando a biografia de Lobato, enquanto Emília solta seus palpites recheados de humor. No final, há uma disputa entre a boneca e o Visconde sobre quais trechos do livro agradarão mais as crianças: o relato dele ou os comentários dela.

Nem *Sonhos de criança*, o único livro escrito por uma criança — a atriz mirim da Rede Globo de Televisão, Carolina Pavanelli —, escapa ao tom didático. Dedicado à sua família e a seu colégio, que lhe despertou “o prazer pela leitura”, contém vários contos que incorporam lições, aprendidas (ao que tudo indica) dos adultos: ora deparamos com um menino que perde o medo do vento, depois receber deste várias explicações, ora com um homem “reclamão”, que fica curado de seu mau humor depois de se machucar num acidente de

carro, provocado por sua imprudência em dirigir sem cinto de segurança e, ainda por cima, bêbado.

Mesmo os textos que se pretendem mais lúdicos não desistem de incorporar explicações aos pequenos. Este é o caso de *Histórias com poesia, alguns bichos & cia.*, de Duda Machado. “Neste livrinho que ensina e diverte crianças de todas as idades” (conforme indicação na “orelha” do livro), encontramos, por exemplo, entre outras, as seguintes informações sobre a vida dos ursos polares: “Você conhece o urso polar? / Ele mora lá no Pólo Norte / Onde faz um frio de rachar. / (...) No inverno ele só faz dormir / (...) Com dois metros de altura, / Pesando quase oitocentos quilos / (...) Passa horas a fio a nadar (...).”²⁰

Já *O dilema do Bicho-Pau*, de Ângelo Machado, procura mostrar as vantagens do mimetismo, típico dessa espécie de insetos: ora o animalzinho é salvo por se fingir de pau; ora, por se fingir de bicho. No final da narrativa, vemos a personagem aceitando sua verdadeira natureza e, para complementar a lição, na 4ª. capa o autor explica como é o bicho-pau “na vida real”, assinalando as diferenças entre essa “vida real” e a ficção por ele criada.

Essa característica — o autor explicar a seus leitores a história inventada (como se eles não fossem capazes de entendê-la sem sua providencial intervenção) — está presente em várias outras obras analisadas. Mesmo em *Vovó Delícia*, texto irreverente e anti-convencional (já comentado), seu autor intervém, terminada a narrativa (em “A história da história”), explicitando o porquê de ter escrito seu texto, que, segundo ele, visa a mostrar a existência de “um novo ser habitando entre nós. É avó deste final de século, uma coisa tão nova”.²¹ É contada também a gênese da história, a partir da idéia dada por uma pequena leitora de Santa Catarina. E Ziraldo acaba por fazer menção a um fato muito comum entre os autores de Literatura Infantil: seu contato com as crianças, sobretudo nas escolas, que, antes da visita do escritor, se incumbem, de estudar suas obras e sua biografia.²²

Explicações fornecidas pelo autor também podem ser encontradas em *Um código para Iessen*, de Lourenço Cazarré. Ficção científica que relata a vida depois da destruição da terra, quando as crianças só são concebidas por inseminação artificial, a narrativa visa a trazer à tona as verdadeiras origens de um menino, que, bem mais emotivo que seus

companheiros, foi concebido pelo método tradicional (e por pais amorosos), numa experiência científica singular. Caso algum leitor não tem entendido a “moral da história”, o autor se propõe esclarecê-la: “Não quis apenas esboçar uma vida. Quis falar de uma coisa mais secreta e mais poderosa. Uns chamam essa coisa de amor. E garantem que é rara. Outros asseguram que ela desapareceu ou que vai desaparecer no futuro, como está contado neste livro”.²³ Uma ficha de leitura integra a edição da obra.

Inúmeras informações são igualmente fornecidas pelo autor de *Juntos na aldeia*, de Luís Donisete Benzi Grupioni. Trata-se de relatos de cenas da vida de indígenas brasileiros, originários da Amazônia. Além de uma apresentação feita pelo autor, há, após cada relato, informações detalhadas sobre as diversas tribos mencionadas. Integrando uma coleção que visa a transmitir “histórias sobre a sabedoria, as tradições, a vida cotidiana e os rituais dos índios brasileiros”,²⁴ o livro em alguns momentos insere tais narrativas no contexto de uma sala de aula de crianças brancas, com lições de bom comportamento por parte da professora.

Em um texto bastante irreverente, *Domingão Jóia*, já citado, seu autor, Flávio de Souza, não se furta, da mesma forma, a “explicar” seu relato, ainda que com uma boa dose de humor. O próprio recurso utilizado para narrar as várias cenas — a cada momento um “membro” da família (aí incluído o cachorro) “toma a palavra” — é esclarecido para as crianças leitoras.

Em síntese, pode-se afirmar que, dentre as 15 publicações selecionadas, apenas duas não contêm quaisquer explicações: *Ciranda de anel e céu*, de Sylvia Orthof, e *Sete cavalos na berlinda*, de Sidônio Muralha, que, optando pela poesia, deixam bastante espaço para a invenção do leitor.

4.2.4. APELO AO “INFANTIL”

As publicações brasileiras apresentam, com freqüência, dados de catalogação, que as caracterizam como “Literatura infantil” ou “Infanto-juvenil”. Às vezes, é acrescida a esses dados a indicação da faixa etária à qual a obra se destina, estipulando-se, assim, rigidamente, o seu endereço. Além dessa destinação, é possível verificar a presença de características que os especialistas do gênero estipulam como mais “adequadas”

ao público infantil, a saber: a “simplicidade” da linguagem (frases curtas, registro coloquial, gírias, discurso direto, etc.); o humor; a utilização de material folclórico; o final feliz, a resolução de conflitos, a busca da harmonia. Vale ressaltar que a grande maioria das obras analisadas se enquadra nesses tópicos.

4.3. AS OBRAS ARGENTINAS

Quanto aos 15 títulos argentinos analisados, destaco os seguintes aspectos:

4.3.1. A APRESENTAÇÃO GRÁFICA DOS LIVROS

Assim como no Brasil, também as editoras argentinas vêm cuidado de suas publicações, mas, ao que tudo indica, as edições (que têm de 2.000 a 4.000 exemplares)²⁵ são menos dispendiosas que as brasileiras. Senão vejamos: apenas um livro foi impresso em papel *couché*; nenhum apresenta capa dura; oito trazem ilustrações em preto e branco; cinco usam quatro cores em suas ilustrações; dois, apenas duas cores.

4.3.2. A OPÇÃO PELO HUMOR

O humor está presente em inúmeras das obras analisadas, e muitas vezes se trata de realizações bem sucedidas, como é o caso de *Los colugos*, de Luis Salinas. Numa crítica aos saberes instituídos, muito especialmente ao saber científico e à sua pretensão de tudo abarcar, narra-se a história de estranhos personagens — os “colugos — irredutíveis a quaisquer explicações da ciência. Como indica a apresentação do livro, na 4ª. capa, “después de leer este tratado ‘colúgico’, los lectores no podrán menos que encarinarse definitivamente con ellos”.²⁶

Já *El libro de la risa*, de Ricardo Mariño, opta por um humor mais explícito, ao focalizar o mundo infantil e tudo o que o cerca. Em vez de uma visão idealizada desse mundo, confrontamo-nos com as mais difíceis situações por que passam as crianças em seu convívio com os adultos e com outras crianças: “Este libro aborda casos y temas diversos: diminutos de nueve años que se enamoran de veteranas de once; (...) niños tragas y amiguitos plomazos; niñas románticas, petisos egoístas y proyectos de actores que vomitan el día de la fiesta patriótica (...)”.²⁷

Manuelita ¿Dónde vas?, de María Elena Walsh, também recorre ao humor para narrar as aventuras da tartaruga Manuelita através do mundo, a qual, incansável, busca participar de variadas peripécias, entrando em cena sempre com o mesmo bordão: “Manuelita, presente”.

Encontramos igualmente tentativas de humor em *El hombrecito verde*, de Laura Devetach (um homenzinho vermelho erra de história e aparece no conto do homenzinho verde) e em *El tren más largo del mundo*, de Silvia Schujer (uma família muito numerosa vai a um circo no único veículo capaz de acolhê-la inteira: um trem).

4.3.3. O RESGATE DO FOLCLORE

Bem mais presente na obras argentinas que nas brasileiras, o apelo ao folclore é marcante em vários dos títulos analisados. Muitas vezes, é o folclore da Argentina que está em questão, como em *Un do li tuá: rondas y canciones tradicionales infantiles*, coletadas e adaptadas por Carmela Fischer, e em *El puente del diablo*, de Jorge Accame, coletânea de relatos de suspense: “Cualquier anciano — también cualquier joven que haya pasado su infancia en el noroeste argentino — conoce bien a los monstruos que habitan la región y podrá relatar alguna aventura al respecto”.²⁸

Em outras ocasiões, a narrativa fantástica adaptada se origina de países distintos, como em *Huellas en la arena*, de María Teresa Andruetto (coletânea de contos populares de várias regiões do mundo), e de *Banshee, la mensajera del más allá*, de María Cristina Thomson (adaptação de um conto de suspense irlandês).

4.3.4. A BUSCA DA SUPERACÃO DO MEDO

Curiosamente, ao lado de publicações que visam a “provocar medo”, como os relatos de suspense, deparamos com obras que levam à superação desse medo, às vezes de forma simplista. Como exemplo, temos a peça teatral *Chau, Señor Miedo*, de María Inés Falconi, que trata do medo de dois irmãos por fantasmas, medo esse enfrentado finalmente pelas crianças. A canção que encerra o espetáculo ilustra bem essa superação: “El miedo se echó a volar, / Cuando empecé a jugar. / El miedo se asustó / Tanto que se escapó. / ¿Qué miedo le di yo? / Hoy no me hará llorar, hoy no, / ¡ No, señor miedo, no!”²⁹ Um

outro exemplo é *Miedo*, de Graciela Cabal, que narra a história de um menino medroso que perde subitamente seu medo, com a ajuda de um cachorro.

Mais uma forma de tentativa de superação do medo é, a meu ver, o relato de contos de suspense “atenuados”, ou seja, de histórias nas quais o mistério é esclarecido no final. Este é caso de *El libro de los chicos valientes*, de Pipo Pescador, no qual o próprio autor explicita, num prólogo, sua opção por “atenuar” o suspense: “Estos cuentos no son ‘terroríficos hasta el temblor’, porque no quiero asustar a nadie, y me nos a los chicos que aman la literatura”.³⁰

4.3.5. A BUSCA DA HARMONIA, PELA VIA DO SIMPLES E/OU DO NATURAL

Assim como os exemplos citados acima, em que se buscar superar o medo, muitas vezes de forma “mágica”, para que a história termine bem, sem maiores traumas para as crianças, outras obras também optam por focalizar situações de harmonia, com um final feliz e todos os conflitos resolvidos. É o caso, por exemplo de *Manuelita*, já citado: depois de muito viajar, a tartaruginha encontra um porto seguro e um amor em sua terra natal. Já o livro de poemas *Un bosque en cada esquina*, de María Cristina Ramos, procura resgatar a simplicidade e a harmonia da natureza: “Todo árbol que crece / mece la historia, / milenios de equilibrio, / sabia memoria. / (...) Tiene diálogo el agua / con las raíces, / que se saben con ella / siempre felices.”³¹ Diminutivos (“hilito”, “pasitos”, “gotitas”, “pastitos”, “cantito”, etc) acabam por dar o tom “infantil” aos poemas.

A opção pelo “simples” e pela banalização do enredo se faz presente também em *Viaje en globo y Un pichón de avestruz*, de María Granata. Trata-se de textos em letra cursiva (com frases curtas e bastante diálogo), endereçados a crianças bem pequenas. Narram aventuras de bichinhos, por terra e pelos ares, as quais terminam sempre bem e com muitas comemorações, em razão do final feliz.

4.3.6. A PERSISTÊNCIA DO DIDATISMO

Tal qual acontece com as obras brasileiras, várias das obras argentinas também não escapam do tom didático. Às vezes, o ensinamento é

explícito, como a coletânea de poemas *Arrastrando zapatos*, de Ricardo Fainerman. Com nítidas preocupações ecológicas, os versos visam a alertar as crianças contra a extinção de animais e plantas: “Yo soy un hombre que siempre quiso volar. / Lo intenté de mil maneras / y como no lo logré, / decidí que los pájaros tampoco. / (...) Yo soy un hombre que siempre quiso ‘crecer’. / Lo intenté de mil maneras / y como no lo logré, / decidí que los árboles tampoco.”

Em outro textos, a lição é mais camuflada, mas não deixa de se fazer presente. É o caso, ainda, de *Manuelita*, da consagrada María Elena Walsh. As aventuras da tartaruga pelas mais distantes regiões do mundo me parecem, muitas vezes, pano de fundo para lições de geografia e, em outras, para alertas de ecologia. Por exemplo, na China, os ladrões que ousam tentar roubar o urso panda do zoológico de Pequim, para vendê-lo a um contrabandista de espécies em extinção, recebem um castigo exemplar: “Los ladrones son condenados a cuarenta años de trabajos forzados: deberán bordar tres millones de carpetas de seda y fabricar a mano seis millones de zapatillas de fieltro adornadas con lentejuelas”.³²

Mesmo numa obra marcada por um humor fino como *Los colugos*, o narrador não se furta a acrescentar, no final, sua lição. Comparando essas personagens com os humanos, critica o comportamento desses últimos, que sempre querem se mostrar melhores do que os semelhantes. Insiste em que a suposta superioridade de uma raça sobre outra pode até levar à extinção de determinados grupos. Vale ressaltar que o tom didático do final contrasta com a abertura e sugestão de outras passagens.

Mais uma forma de aparecimento de lições é o glossário que acompanha alguns contos de *Huellas en la arena*. Explica-se, por exemplo, o que é “sultão”, “samurai”, etc. Já em *El puente del diablo*, encontramos, no final de todos os contos, a origem de vários personagens ou lugares citados na narrativa, explicitando-se, inclusive, a diferença entre a ficção do livro e a dita “realidade”.

Em *El libro de los chicos valientes*, o autor se faz mostrar num Prólogo, no qual explica o título de sua obra e incentiva a formação de uma biblioteca: “Si cada vez que lees un libro lo guardas, con el tiempo tendrás una biblioteca. Empezarás con una tablita contra la pared, y terminarás con una estantería. Hay cientos de libros interesantes. Cada

uno tiene algo diferente que contarte.”³³ A mesma preocupação com a aquisição de livros se manifesta em *El libro de la risa*: “En fin, querido lector, ojalá tus padres hayan comprado este libro como corresponde y no hayan pedido prestado o, peor, fotocopiado y que la editorial no pueda consignarlo en sus cuentas”.³⁴

5. ESCREVER PARA CRIANÇAS

A análise dos dois percursos (brasileiro e argentino), bem como do percurso europeu que os antecede, me leva a afirmar que a Literatura Infantil surge e/ou floresce mais vivamente em governos autoritários, ou naqueles momentos em que governos democráticos se lançam em campanhas de escolarização da população, usando o gênero como *instrumento de formação* da criança.

Não é sem motivo, portanto, que ainda encontramos nas obras contemporâneas latino-americanas fortes traços do didatismo que caracteriza a produção *para* a infância desde os seus primórdios. Ainda subjaz a muitos desses títulos, como se viu, um ideal de criança débil, incapaz — o do século XVII? — que, sem a “ajuda” do adulto, não conseguiria entender o texto, entender “o que o autor quis dizer”, havendo, pois, a intromissão constante de um adulto “explicador”. Mesmo textos irreverentes e desmistificadores de uma ordem preestabelecida, não se furtam, freqüentemente, a assumir essa posição de tudo pretender ensinar, esclarecer, sem deixar furos. (Apesar das novas roupagens temáticas e gráficas, as produções brasileiras se apresentaram, no recorte feito, mais didáticas que as argentinas.)

Lembro-me, neste ponto, da função do escrevente, evidenciada no clássico ensaio de Roland Barthes, “Escritores e Escreventes”: “(...) o que define o escrevente é o seu projeto de comunicação ser *ingênuo*: não admite que a sua mensagem se vire e se feche sobre si mesma, e que se possa aí ler, de uma maneira diacrítica, outra coisa senão aquilo que ele quer dizer (...)”. E Barthes prossegue: “Ele considera que a sua fala põe fim a uma ambigüidade do mundo, que institui uma explicação irreversível (...) ou uma informação incontestável”.³⁵ O escritor *para* crianças crê, com freqüência, ser justamente este o seu papel.

A grande quantidade de títulos editados atualmente nos dois países, sobretudo no Brasil (a produção infantil brasileira em toda a sua história já soma cerca de 44.000 títulos), me indica que, além das motivações político-educacionais observadas, existe hoje uma forte motivação econômica em jogo, uma vez que a indústria e o comércio de livros infantis tornaram-se excelentes negócios, e as editoras não se interessam em mudar esse estado de coisas. (No Brasil muitas vezes o crítico de Literatura Infantil é também editor de obras *para* a infância.) Coerente com a seu papel de “escrevente”, o adulto responsável pela produção dos títulos — seja ele autor ou editor — vai mais além: estabelece, *a priori*, “faixas de leitura”, a partir de pressupostos da psicologia do desenvolvimento infantil, tornando menos difícil a escolha de livros por parte do professor, na escola, destino privilegiado de tal produção.

Esse adulto continua, pois, sabendo o que “é melhor” para as crianças (folclore, humor, final feliz, harmonia, ensinamentos vários), seres muito diferenciados dele, mantendo-se ainda, mais vivo do que nunca, neste final de milênio, o “preconceito moderno” denunciado por Benjamin no início do século.

BIBLIOGRAFIA TEÓRICA:

- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- BARTHES, Roland. *Ensaio crítico*. Trad. Antônio Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1977. p. 205-215.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.65-70: A morte do autor.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense. v.1. p. 235-243: Livros infantis antigos e esquecidos.
- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. 2.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- ETCHEBARNE, Dora Pastoriza de. *El cuento en la literatura infantil*. Buenos Aires: Kapelusz, 1962.
- GALLELLI, Graciela Rosa. *Panorama de la literatura infantil-juvenil argentina; guía comentada de los últimos 30 años a partir de 1950*. Buenos Aires: Lus Ultra, 1985.

- LAJOLO, Marisa, ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira; história & histórias*. São Paulo: Ática, 1984.
- LURASCHI, Ilse A., SIBBALD, Kay. *María Elena Walsh; el desafío de la limitación*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.
- MAGALHÃES, Ligia Cadermatori. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PERES, Ana Maria Clark. *O infantil na literatura; uma questão de estilo*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1995. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada.)
- ZILBERMAN, Regina, LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças; para conhecer a literatura infantil brasileira: história, autores, textos*. São Paulo: Global, 1986.

OBRAS ANALISADAS

BRASILEIRAS

- ALVES, Rubem. *O passarinho engaiolado*. Campinas: Papirus, 1997.
- CANTON, Katia. *Fadas que não estão nos contos*. São Paulo: Difusão Cultural, 1997.
- CAZARRÉ, Lourenço. *Um código para Iessen*. Belo Horizonte: Formato, 1997.
- FRANÇA, Mary, FRANÇA, Eliardo. *O retrato*. São Paulo: Ática, 1997.
- GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. *Juntos na aldeia*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 1997.
- MACHADO, Ana Maria. *Menina bonita do laço de fita*. São Paulo: Ática, 1997.
- MACHADO, Ângelo. *O dilema do Bicho-Pau*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MACHADO, Duda. *Histórias com poesia, alguns bichos & cia*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- MURALHA, Sidônio. *Sete cavalos na berlinda*. São Paulo: Global, 1997.
- ORTHOFF, Sílvia. *Ciranda de anel e céu*. São Paulo: Global, 1997.
- PAVANELLI, Carolina. *Sonhos de criança*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões, 1997.
- ROCHA, Ruth, LORCH, Dora. *Tenho medo, mas dou um jeito*. São Paulo: Ática, 1997.

- SANDRONI, Luciana. *Minhas memórias de Lobato*; contadas por Emília, Marquesa de Rabicó e pelo Visconde de Sabugosa. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1997.
- SOUZA, Flávio de. *Domingão jóia*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1997.
- ZIRALDO. *Vovó-Delícia*. São Paulo: Melhoramentos, 1997.

ARGENTINAS:

- ACCAME, Jorge. *El puente del diablo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.
- ANDRUETTO, María Teresa. *Huellas en la arena*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.
- CABAL, Graciela. *Miedo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.
- DEVETACH, Laura. *El hombrecito verde*. Buenos Aires: Colihue, 1997.
- FAINERMAN, Ricardo. *Arrastrando zapatos*. Buenos Aires: Elizabeth Cura Editorial, 1997.
- FALCONI, María Inés. *Chau, Señor Miedo*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1997.
- FISCHER, Carmela (Adap.). *Un do li tuá*. Córdoba, Rosario: Ameghino, 1997.
- GRANATA, María. *Viaje en globo y Un pichón de avestruz*. Buenos Aires: Sigmar, 1997.
- MARIÑO, Ricardo. *El libro de la risa*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.
- PESCADOR, Pipo. *El libro de los chicos valientes*. Rosario: Ameghino, 1997.
- RAMOS, María Cristina. *Un bosque en cada esquina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.
- SALINAS, Luis. *Los colugos; y todo lo que la ciencia aún no pudo demostrar sobre ellos*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997.
- SCHUJER, Silvia. *El tren más largo del mundo*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997.
- THOMSON, María Cristina. *Banshee, la mensajera del más allá*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997.
- WALSH, María Elena. *Manuelita ¿Dónde vas?*. Buenos Aires: Espasa, 1997.

Notas

¹ Católico convicto, advogado da corte de Luís XIV, Perrault teria associado a mentalidade popular à mentalidade infantil, ambas pouco desenvolvidas: a primeira, devido às condições sociais; a segunda, à idade.

² Duas obras, não endereçadas inicialmente ao público infantil, *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe, e *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, escritas nesse século, escapam ao tom didático das produções “infantis” da época e acabam se tornando clássicos do gênero.

³ Alguns títulos, escritos ou não *para* crianças, destacam-se entre as inúmeras publicações “infantis” (ou “juvenis”) do século XIX, muitos deles escapando também ao didatismo vigente (outros, incentivando-o). Dentre vários, ressalto os seguintes: contos de fadas adaptados pelos irmãos Grimm; *Contos*, de Hans Christian Andersen; *As meninas exemplares*, da Condessa de Ségur; *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll; obras de Júlio Verne; *As aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain; *A ilha do tesouro*, de Robert Louis Stevenson; *Pinóquio*, de Collodi; *Coração*, de Edmond De Amicis; etc.

⁴ BENJAMIN, 1987. p. 237.

⁵ Trecho de tese da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, de 1882. In: COSTA, 1983. P. 170.

⁶ LAJOLO, ZILBERMAN, 1984. p. 29.

⁷ Nessa mesma época, Monteiro Lobato, que já fazia um grande sucesso entre nós, não mais publica livros novos no Brasil e, sim, na Argentina, para onde se muda por algum tempo.

⁸ Para o aprofundamento desse histórico da Literatura Infantil brasileira, remeto o leitor para as duas obras de Zilberman e Lajolo, já citadas: *Um Brasil para crianças e Literatura infantil brasileiras: história & histórias*.

⁹ MAGALHÃES, 1986. P. 11.

¹⁰ Tais obras reproduzem, quem sabe, o modelo bem sucedido (em termos comerciais) da personagem Dona Benta, de Monteiro Lobato, a qual ocupava, com suas intermináveis lições, o tempo de quantos se aventurassem a visitar o Sítio do Picapau Amarelo.

¹¹ Eis o que a própria autora declara em correspondência pessoal: “Gran parte de la literatura infantil há sido moralizante, escolar, pedagógica y burdamente socializante. Creo que los chicos encontraron en la mía elementos anárquicos, por ejemplo, la falta de respeto al poder y a la autoridad, que también les atraen”. In: LURASCHI, SIBBALD, 1993. p.59.

¹² Entrevista reproduzida eletronicamente.

¹³ ZIRALDO, 1997. (Texto da 4ª. capa do livro.)

¹⁴ CANTON, 1997. p. 5.

¹⁵ SOUZA, 1997. P. 6.

¹⁶ CANTON, 1997. P. 19.

- ¹⁷ FRANÇA, Mary, FRANÇA, Eliardo, 1997.
- ¹⁸ ROCHA, LORCH, 1997.
- ¹⁹ ALVES, 1997.
- ²⁰ MACHADO, 1997. P. 16-17.
- ²¹ ZIRALDO, 1997. P. 78.
- ²² Diferentemente da proposta de Roland Barthes (formulada já há 30 anos), para quem o Autor-Deus está morto, o Autor de Literatura Infantil, no Brasil, continua, soberano, reinando nas escolas, nas fichas de leituras, nas conversas com os pequenos leitores, ávidos em descobrir o que ele realmente “quis dizer” em cada um de seus textos em série.
- ²³ CAZARRÉ, 1997. (Texto da “orelha” do livro.)
- ²⁴ GRUPIONI, 1997. (Texto da 4ª. capa do livro.)
- ²⁵ Nas publicações brasileiras não há indicação do número de exemplares impressos em cada edição, como acontece com algumas publicações argentinas, mas tem-se notícia de que os livros de autores consagrados, como Ruth Rocha, Ziraldo, etc, chegam a ter tiragens de até 15.000 exemplares. Um best-seller “juvenil”, *O mistério do 5 estrelas*, de Marcos Rey, já teria vendido desde a sua publicação (na década de 80), um milhão de exemplares.
- ²⁶ SALINAS, 1997.
- ²⁷ FORTÍN, 1997. p.7.
- ²⁸ ACCADAME, 1997. p.8.
- ²⁹ FALCONI, 1997. p.78.
- ³⁰ PESCADOR, 1997. p.13.
- ³¹ RAMOS, 1997. p. 33.
- ³² WALSH, 1997. p. 105.
- ³³ PESCADOR, 1997. p. 13.
- ³⁴ MARIÑO,
- ³⁵ BARTHES, 1977. p. 211.

TERRITÓRIOS TEXTUAIS, REGIÕES CULTURAIS: MULHERES INTELLECTUAIS NA NARRATIVA FEMININA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA.

Graciela Ravetti

*Eu penso muito para ver se
de comparação em comparação
eu enxergo melhor.*

Marilene Felinto

(As mulheres de Tijuco papo)

Para uma definição de intelectual, em sentido bem amplo, basta recorrer a Gramsci que, nos *Cuadernos de la cárcel*, observa: “poder-se-ia afirmar, (...) que todos os homens são intelectuais, embora nem a todos corresponda desempenhar na sociedade essa função”.¹ Gianni Vattimo, quando fala sobre o papel do artista na sociedade pós-moderna,² assim como Italo Calvino, quando se refere ao intelectual,³ têm em mente todos os homens, a quem consideram artistas potenciais, do mesmo modo que qualquer espaço é visto como espaço possível da arte; e ambos creditam a morte ou desaparecimento do papel protagonista do intelectual na sociedade contemporânea à democratização dos procedimentos críticos que permitiu que as pessoas fossem consideradas, todas elas, críticos potenciais. A esse ponto de partida acrescento a reflexão de Edward Said sobre o intelectual como um indivíduo que cumpre uma função específica na sociedade, dedicado “a representar, encarnar e articular uma mensagem, uma visão, uma atitude, filosofia ou opinião para e em favor de um público”.⁴ Procuo, neste trabalho, a representação, na narrativa contemporânea, de gestos e perfis, rostos e corpos, de mulheres intelectuais, reconhecidas como tais em todo o âmbito da sociedade ou em alguns de seus setores.

Acudo também a vertentes da teoria feminista que democratizam a função intelectual quando postulam que todo sujeito que se reconheça a si mesmo como *feminino* é, de fato, um/a intelectual femi-

nista, já que abre e mostra caminhos possíveis, tanto de vida como de pensamento. Em particular, interessa-me o papel de mulheres que falam a partir dos novos movimentos sociais e do protagonismo que hoje assumem (ou lutam por assumir) os sujeitos que, por não ocuparem espaços consagrados, são “classificados” como alternativos, especialmente as mulheres que se posicionam contra a neutralidade genérica na enunciação dos discursos, deixando ver que o escamoteio em tratar a questão de gênero não é mais que uma máscara que encobre uma falha pela qual se perdem sentidos.

Examino posições de combate sobre o tema das (im)posições forçadas pelos processos de globalização do mercado e da cultura, assim como formas de perceber e/ou agir de acordo com ideais compartilhados de emancipação que têm em sua própria base a oscilação, a pluralidade, a mutabilidade, a provisoriedade, próprios da contemporaneidade; em síntese, como são construídos novos lugares de enunciação a partir dos quais seja possível falar.

A América Latina é um imenso espaço cultural heterogêneo, no qual se falam línguas — parentes ou não, entrecruzadas no imaginário e na cultura — e onde se cozinham identidades e posições: na TV, no teatro, na poesia, na narrativa, nas artes plásticas, na música... As mulheres vêm-se envolvidas no debate cultural latino-americano geral, e no feminista específico, ou no que Stuart Hall chama de “a feminização do social”, um dos tópicos que desperta maior número de reações negativas e/ou resistência em setores que já hoje podemos tachar de tradicionais-monológicos (incluindo as esquerdas), porque não incluem, nem nunca o fizeram, a produção artístico-intelectual daquilo que na contemporaneidade se denomina “minorias”. O feminismo promoveu, e ainda o faz, um espaço de corrosão dos relatos sociais modernos, produzindo desestabilizações, desmoronamentos e profundas fendas no sistema social. Cito Hall: “fundamentalmente, tem que ver com uma revolução provocada pelo reconhecimento de que todas as práticas sociais e as formas de dominação estão inscritas sempre e, em alguma medida, asseguradas, pela posição e a identidade sexual. Se não atendermos ao modo pelo qual as identidades genéricas se formam e se transformam e como são distribuídas politicamente, careceremos de uma linguagem cujo poder explicativo seja suficiente para entender a

institucionalização do poder em nossa sociedade e dos recursos de nossas resistências para transformá-lo.”⁵

Se aceitamos que as fronteiras territoriais não podem ser tomadas como portadoras de estatuto epistemológico aceitável para serem usadas a modo de critérios limitadores de processos culturais (pessoais ou de grupo), então os contatos entre territórios, embora marcados por ideologias nacionalistas — as nações cuja origem se remonta ao século XIX —, e os florescimentos extra fronteiriços são os processos mais interessantes. O nativismo fechado e exclusivista só existe e existiu nas mentes febris de intelectuais nacionalistas que pretenderam dotar as culturas de suas comunidades de seguros de conservação, na pretensão da existência de um estado ideal de pureza e supremacia, ou postulando a existência de elementos culturais vindos de tradições antigas, privilegiando as de transmissão oral, pretendendo passar a idéia da existência de uma certa origem intocada, suposta garantia da identidade do povo. Não que meu trabalho não implique também em (des)feticizar a escrita considerada como cultura “verdadeira e/ou alta” em oposição a uma cultura oral, “atrasada, inculta, analfabeta”, visto que, na América Latina, a escrita foi imposta a sangue e fogo na época da conquista e colonização européia, com a conseqüente perda de protagonismo de vastos núcleos culturais. Pelo contrário, considero que o resgate da oralidade latino-americana é uma tarefa obrigatória para quem pretende entender e apreciar as matrizes das literaturas de nosso continente.

Neste final de milênio, diante de processos culturais de tipo experimental (tentando fazer estourar os marcos impostos pelas lucubrações teóricas sobre raça, gênero, nação, sem desconhecer o já conquistado, mas tentando passos à frente) e diante de movimentos político-sociais como a *globalização*, uma das perguntas é: o que vai sobrar das particularidades autóctones nacionais ou regionais no processo atual de mundialização, de transformação dos estados nacionais, de diluição das fronteiras?, o que é que vai restar de identidade, individual ou coletiva, quando a arte e a cultura nos devolvem imagens que não entendemos, que assustam, que rejeitam a obediência a cânones, que não se encaixam nas ciências humanas tal como estabelecidas desde o século XIX? Frente a esses questionamentos, acredito na permanência daquilo que a maioria, ou pelo menos amplos seto-

res de cada comunidade *desejarem* manter, e isso por várias razões possíveis. Em primeiro lugar, por constituírem práticas *gratificantes*, e razão pela qual as pessoas vão querer mantê-las; em segundo lugar, por servirem para criar um *espaço próprio* da comunidade no cenário planetário globalizado, espaços que se mostrem apropriados para o desenvolvimento de projetos emancipatórios, por exemplo; em terceiro, por significarem ou adquirirem um preço interessante no mercado internacional e, em quarto, por tais práticas demonstrarem ser mais produtivas que outras nos encontros-contatos com outras culturas do universo e da história.

A princípio, são essas algumas das temáticas predominantes que as mulheres intelectuais — representadas nos romances — procuram analisar, definir, divulgar e, sob esse paradigma, desenvolver uma pragmática que se levanta contra binômios tradicionais do imaginário ocidental, como o contraste natureza-cultura, masculino-feminino, força-sensibilidade. Já Durkheim, no final do século passado e começo do XX, colocava como umas das fontes de suas preocupações como cientista as difíceis e talvez insolúveis relações entre, por um lado, o corpo como base última da individualidade subjetiva e origem dos impulsos e, por outro, a sociedade como instância objetiva de sua regulação,⁶ ou seja, as interrelações entre duas instâncias: natureza (corpo) e sociedade (cultura). O tema, então, se situa justamente nessa relação de mão dupla, na qual se entrecruzam e funcionam as linhas de força que provêm da natureza-corpo e da sociedade-cultura. Deleuze desterritorializa o termo rosto, *rostidade*, e joga com esse conceito, afirmando que o rosto tem uma enorme importância no sistema dominante na sociedade humana onde “cada qual deve ter o rosto que corresponde a seu papel, a tal ou qual posição entre as unidades elementares possíveis, a tal ou qual nível nas escolhas sucessivas possíveis.”⁷ Quem não tiver esse rosto identificatório-satisfatório está perdido. As dificuldades pelas quais as mulheres passam para dar com esse “rosto” obrigatório que a sociedade reclama são assinaladas em muitos romances, como em *La ingratitud*, de Matilde Sánchez, onde a narradora tem a sensação de ser invisível, um fantasma que atravessa as ruas; ou a de *En breve cárcel* que “ni siquiera intenta adivinar su cara...”. A aceitação e o uso do rosto (metonímia de corpo-natureza) têm relação direta com os processos de identidade/

identificação, e se definem vinculados à consciência genérica (cultura): quanto mais enérgica for essa consciência, mais visível e perceptível será o “rosto”. A luta permanente dos sujeitos ficcionais é justamente por não se deixarem definir. “Jamais vou admitir que me definam”, diz Rísia em *As mulheres de Tijucopapo*, ainda que para evitar esse risco seja necessário mentir, mentir sempre, como a protagonista de *Vaca Sagrada*, de Diamela Eltit ou as narradoras de *La ingratitud*. São temas que dificilmente escapam das intelectuais: a tomada de consciência genérica, a aceitação do corpo como produtor de significações sociais e culturais, a luta contra a fixação das identidades a partir do uso de estratégias de signo contrário às consagradas pelo ideário ocidental (a mentira).

Por um lado, poderia propor, como já fiz em outros trabalhos, que a literatura escrita por mulheres neste final de milênio, por não estar prisioneira de uma tradição que nunca a considerou, por não ter uma história sedimentada de procedimentos e figuração, estaria, em teoria, mais livre para introduzir formas frescas de redefinição.⁸ Por outro, posso dizer que *todo* sujeito que escreve hoje a partir da problematização da identidade genérica está na mesma situação que as mulheres, assim como posso estender essa categoria de análise a *todos* aqueles que escrevem a partir da consciência de algum tipo de *marginalização* ou de *subalternidade*. Tanto a reflexão genérica como as teorias da subalternidade buscam introduzir novos paradigmas de análise (vocabulário redescritivo) que possam dar conta da multiplicidade de movimentos sociais, do desejado protagonismo dos variados sujeitos subalternos e, também, da inserção possível/obrigatória dos intelectuais nos processos de rearticulação emancipatória. Estas linhas de pensamento podem ser incluídas, *lato sensu*, nos chamados “pós-feminismos” e nos estudos “pós-coloniais”, já que ambos (pós-feminismo e pós-colonialidade), apesar das discussões sobre a especificidade dos discursos que incluem e projetam, possuem em comum a busca de caminhos fora dos confrontos ideológicos tradicionais: novas formas de entendimento e de autoconhecimento, racionalidades localizáveis nos territórios descolonizados (ou em processo de), assim como permanentes variações nas possibilidades de encontros culturais com outras comunidades.

A LITERATURA E O MUNDO

A experiência da heterogeneidade social, uma das marcas da sensibilidade contemporânea, alimenta-se, na literatura latino-americana, da especulação constante sobre matérias em que se acreditar ou nas quais confiar. Nesse sentido é que penso o gesto de escrever/ler os chamados testemunhos narrativos e a autoficção na América Latina como uma nova forma de problematizar a questão teórica das relações entre “experiência” / “história”, e “literatura” / “cultura”. Um texto paradigmático desta problemática é o de Rigoberta Menchú, de “autoria” de Elizabeth Burgos, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, que se oferece como testemunho não de casos congelados para a posteridade, mas como portador de representação de processos nas fronteiras dos sistemas onde as línguas e as visões de mundo das distintas comunidades entram em colisão (diglossia) e/ou diálogo (bilingüismo). É um discurso que deixa à mostra a impossibilidade da postulação de uma razão universal ou de um sujeito transcendente. Estou falando da posição pública de mulheres intelectuais que partem de uma experiência identitária, individual e grupal, uma escrita de membros de grupos subalternos, em processos que traduzem buscas identitárias, projetos de liberação que, de algum modo, coincidem com as teorias feministas, preocupadas pela desconstrução de identidades fixas, complicando a análise com a multiplicidade, a mutabilidade e a contingência dos papéis sociais, e a importância da experiência. Por outro lado, como os testemunhos são escritos geralmente com a mediação de uma interlocutora-intérprete-tradutora, temos efetivamente dois papéis de intelectual feminina representados e, como a interlocutora não pertence à comunidade do sujeito do testemunho, temos, nessa dupla, uma representação múltipla e transcultural. Posso levantar a hipótese de que, na representação do conjunto de ambas mulheres, a interlocutora e a que dá o testemunho, emerge uma possibilidade de representação do sujeito subalterno, porque as lacunas de sentido de um dos sujeitos são preenchidas pelos excedentes do outro. Falo, então, de modulações autobiográficas, que se atrevem, na representação literária, a postular a continuidade sensível com o mundo em que se habita, e fazem pensar, com Paul De Man,⁹ que o projeto autobiográfico “produz e determina a

vida” e não ao contrário. Nesse sentido, De Man sugere que a autobiografia, não sendo um modo nem um gênero, é uma figura de leitura e de entendimento que aparece, de certo modo, em todo texto, especialmente naqueles nos quais o autor se declara sujeito de seu próprio entendimento.¹⁰ Se o discurso autobiográfico é, como quer De Man, um discurso de auto-restauração, acaba servindo necessariamente de auto-representação social, aquilo que, nos dizeres de Ernesto Laclau, tanto Hegel como Marx já sabiam muito bem, que “uma totalidade social que carece do espelho de sua própria representação é uma totalidade social incompleta e, em conseqüência, não é uma totalidade social em absoluto”.¹¹ Os movimentos reivindicativos das chamadas minorias, à medida que chegam a ser escutados pelas sociedades nas quais se inserem, se autodefinem como novas sensibilidades, reclamando por cânones que possam sentir próprios, exigindo o reconhecimento de sistemas de representação que sirvam a propósitos estéticos e identitários, pessoais e culturais, que não coincidem e habitualmente resultam incompatíveis com os seus similares “ocidentais” e/ou “oficiais”. É isso que fundamenta a escrita, não de memórias tranqüilas, mas de testemunhos desse movimento violento de se apossar de uma língua, articulá-la e (re)colocá-la em circulação.

A autoficção e o testemunho são figurações de um diálogo entre um narrador e uma personagem cuja assinatura, às vezes, os iguala, embora a tensão entre os dois seja o que acaba configurando o projeto de se autodescrever na escrita. O tipo de testemunho mediado por uma autora/compiladora/organizadora recoloca o problema da assinatura e do nome próprio com a figura daquela (a antropóloga/intelectual entrevistadora) que aparece diretamente como autora do texto devido ao fato de que é quem realmente *escreve*, segundo a tradição autoral (autoridade) ocidental. Essa compiladora que instiga e escreve o testemunho de quem não é “alfabetizada o suficiente”, pelo menos na língua “de exposição”, no caso o espanhol, permite que a utilizemos aqui como uma figuração evidente do que realmente sucede em todo projeto autobiográfico. Trata-se de um “preenchimento” imaginário dos desenhos que se propõem como originais (origem) e como “projetados” (em direção ao público e ao futuro), gerados ou por autoestímulo (autoficção), ou por estímulo institucional (testemunho).

ESTRATÉGIAS DO *CALANGO*

Afirma Said que o caráter subjetivo do intelectual e a generalidade e publicidade de suas idéias determinam que seus atos sejam sempre uma mescla do público e do privado, devido ao fato de que a origem e a força da luta do intelectual, de sua batalha pública e de destaque na sociedade, surge das idéias que defende no mais íntimo de seu coração. Esse recorte de campo, entre o íntimo e o público, é o privilegiado nos empreendimentos de mulheres como Violeta, de *Antigua, vida mía*, de Marcela Serrano, cujo pensamento se concentra particularmente “sobre a forma mais justa de estar sobre esta terra”. As identidades políticas, nas sociedades latino-americanas (patriarcalistas tradicionais), processam-se como públicas ainda que infiltradas pelo familiar e o nacional/regional/local. Frente às práticas coronelistas ou caudilhistas, as mulheres estão condenadas pela tradição ao papel central de intermediárias, gestoras, negociadoras de favores políticos, nas complicadas redes familiares e de clientelas, ou ao mais ignominioso de objeto de intercâmbio. As que aderiram ativamente à luta em si tendem a obrigar-se ao isolamento quando propõem modificações parciais ou radicais dos papéis genéricos e suas implicâncias sociais e políticas. Ou seja, o trabalho da mulher “que pensa e atua” situa-se nos limites das tensões, não só nas bordas, muito mais no âmbito coletivo do que no individual. Suscitam-se, então, propostas de formas inovadoras de prática política, que abrem espaços de participação que resultam em novidades, geralmente prevendo o corpo e a mente, ambos como materiais. Uma prática política onde cabem poesia, crítica social, humor, carnavalização de eventos importantes para consagrar histórias do desejo, detalhes que passaram em segredo pela história e que, de algum modo as mulheres registraram ou registram, usando a estratégia do *calango*, imagem de Marilene Felinto: o pequeno animal mimetizado na árvore à qual se abraça para ver tudo sem ser visto. Estratégia/estratagema usada para conseguir, finalmente, serem vistas e ocuparem espaços.

Acredito que existe, então, uma rede de conexões, na forma de estratégias discursivas que buscam, ao mesmo tempo, um redimensionamento das posições identitárias das mulheres em diferentes situações e novas linguagens de representação que recusam a totalização e ado-

tam o questionamento como prática privilegiada. Elegi algumas por serem mais usuais e porque me pareceram especialmente produtivas, tais como:

- Domesticidade. Apresentar um conhecimento *científico* do doméstico no qual o “mental” e o “corporal” se combinam. Tununa Mercado, em *Canon de alcoba*, representa mulheres que limpam a casa obsessivamente como modo de fundir uma autoimagem e vão ao mercado adquirir conhecimentos metafísicos: *No coração da praça onde o coração dá um tombo pela intensidade da cor, a força do cheiro e a energia do suor; onde os cegos estão além das trevas e os mancos além da mutilação.*¹² Nesse mesmo sentido servem as teorias do amor, equivalentes epistemologicamente, para esta autora, àquelas que se ocupam de outras matérias consideradas mais relevantes pela cultura oficial. Que “tudo é corpo” parece ser um ponto pacífico, mas como elaborar um discurso que mostre aquilo que é intuído, pensado, tão difícil de comunicar a quem ainda não sente do mesmo modo? Veja-se o discurso de uma mulher em uma assembléia no conto *Asamblea*, de Tununa Mercado, do mesmo livro, onde o grito de guerra substitui a palavra, rasura, elimina, distorce. O feminino aparece, então, como uma raça nova, uma espécie que espera sua classificação: *Somos centos de milhares. Objetivam-nos em seminários, descompõem-nos em lições de anatomia. Pelo que temos perdido e pelo que tem-nos crescido, não ocupamos um espaço que naturalmente devíamos ocupar entre os humanos, entre os proprietários, entre os cidadãos, entre os nacionais, locais, regionais habitantes do mundo.*¹³

- (Re)definições do “real”, cujos nós enunciativos preferenciais se entretecem a partir de dois discursos: o que se refere às sensações/afetos e o que deixa transparecer o sinistro. A representação do universo das sensações permite advertir uma espécie de sombra enunciativa, o segundo elemento: o sinistro, espectral no sentido derrideano. Para Spinoza, observa Deleuze, o “mal” é simplesmente um mal encontro, uma mescla não adequada, de modo que a ética é um problema de descoberta das potencialidades individuais e pessoais, nunca um problema moral que implique formas de dever, de obrigatoriedade.¹⁴ Penso a questão das sensações seguindo Deleuze lendo Spinoza, que nos volumes dois e três da *Ética*,¹⁵ define *afeto* como “a variação (...) contí-

nua da força de existir, sendo que essa variação está determinada pelas idéias que se têm”,¹⁶ variação que se coloca sempre entre dois pólos: tristeza e alegria, as duas paixões humanas fundamentais para Spinoza. Tristeza é a paixão que diminui a potência de atuar e alegria é a que aumenta essa potência. É por isso que, para Spinoza, o exercício do poder envolve, obrigatoriamente, a necessidade de inspirar paixões tristes nas pessoas que se pretende dominar para diminuir-lhes a potência de atuar. É fácil transpor essa concepção às políticas implementadas pelo patriarcalismo e o colonialismo.

As representações da mutabilidade constante da consciência contemporânea de *identidade* abandonam a *irrepresentabilidade* iluminista radical do sujeito transcendental, para assumir “experiências” sensoriais que determinam um outro tipo de conhecimento, associado agora ao sema /humano/ e não ao sema /selvagem/, situado em lugares enunciativos determinados pela diferenciação e pela semelhança (regiões), gendrado, supra-racial, assentado em eixos históricos percebidos como construídos, em constante comunicação e intercâmbio com outras regiões.

- Plágio. Mulheres que se propõem, explicitamente, a escrever como o pai/patriarca, copiando rigorosamente o estilo, embora o que em realidade façam é desconstruir a escritura patriarcal com o intuito de encontrar sua própria linguagem. Veja-se o romance *La ingratitude*, paradigmático nesse sentido. A luta pela conquista da língua não é mais que, observo com Derrida, “fúria apropriadora, ciúmes sem apropriação (...) a ex-propriação da língua, mais precisamente da ‘marca’, dá acesso a uma política, um direito e uma ética (...) de forma que o ‘colonialismo’ e a ‘colonização’ não são mais que relevos, traumatismo sobre traumatismo...”¹⁷ O imperativo é tomar pela força uma língua, uma escrita, uns tons.

- Bordadoras públicas de tapetes. O tapete é representado recorrentemente como escrita, na qual o sensorial e o material ocupam um lugar preponderante. Em *La nave de los locos*, de Cristina Peri Rossi, o *tapete* é apresentado em notas-comentários da narradora básica do romance e evoca a contemplação do *tapiz de la creación*. Em tais comentários se explicita uma poética, uma reflexão filosófica do pensar e do fazer artís-

tico e, sobretudo, um anseio utópico: que seja estruturador, que resta-beleça a harmonia, que seja reparador. “Um esforço racional e sensível com o objetivo de dotar toda a matéria de sentido sem renunciar por isso à complexidade”.¹⁸ Ao mesmo tempo metáfora e realidade. Violeta, em *Antigua, vida mía*, também encontra a realização e integração de seus aspectos mutáveis de identidade no bordado de tapetes. Em *O lago encantado de Grongonzo*, de Marilene Felinto, o tempo, a vida, são a “alta costura das artes do demônio, no tricô da besta-fera, a linha de fino fogo arrematando tudo”.¹⁹

- Estratégias lingüístico-ficcionais que correspondem a formas de re-presentation de singularidades diferenciais que se oferecem contra a fetichização de qualquer tipo de cultura “entronizável” e sobretudo contra as ordens instrutoras do conhecimento, impostas como únicas e como modelos de normalidade, ordens que se naturalizam como “históricas e/ou tradicionais” matrizes do possível, a partir das quais não sobraria outra alternativa a não ser ensaiar “variações”. Quando falo em realismo penso na definição de Ferruccio Rossi-Landi,²⁰ que define como realista aquilo que o público compreende e aceita “rápida e facilmente” como próprio. Acrescenta Rossi-Landi que “em toda sociedade historicamente conhecida, é a presença de uma ideologia dominante que impõe e populariza com o poder político sua própria visão do mundo e sua própria concepção da realidade”.

CONEXÕES E REFERENTES

Se a luta é sempre por novos realismos, linguagens que digam alguma coisa ao mesmo tempo que descentram os eixos do entendimento rearticulando as vias de conexão, podemos observar certas relações narratológicas que são recorrentes neste corpus:

- As relações entre autora e narradora — representadas como personagens ou não. A autora ou a narradora, possuidora de um excedente de significação, coloca-se também a partir da perspectiva de intelectual-escritora, dona da consciência que organiza a obra e senhora das consciências que acompanham cada voz representada. Emergem, então, dois, ou às vezes três, papéis paralelos: autor-mulher, narrador-mulher

intelectual e personagem-mulher intelectual, cujas subjetividades e vozes aparecem e desaparecem dando lugar ao surgimento de uma voz plural e heterogênea, ao mesmo tempo múltipla e pessoal, regional e local, regional e global.

A narradora de *La ingratitud*, por exemplo, é uma consciência em carne viva que passa todo o romance refletindo sobre os fatos que vive (re-definindo), como se o mundo se apresentasse para ela como um enigma interpretativo frente ao qual se sentisse obrigada a responder, pressionada pelo desejo de emancipação e do estabelecimento de sua autonomia como sujeito.

- As variações de vozes narradoras entre um narrador espectral plural, como o inquietante *nosotras* que aparece na epígrafe e em algumas das partes de *Antigua, vida mía*. Esse *nosotras* alterna com o *eu* narrador de um personagem (Josefa) e engloba a “mis hermanas”. Que alcance tem essa corporização narrativa plural? Talvez coletivizar o sujeito feminino, talvez representar a multiplicidade do sujeito. O letrado/a, como em *Cola de lagartija*, de Luisa Valenzuela, escreve “apesar de nós mesmos”, explicitando os recursos literários que serão usados: o humor negro, o sarcasmo, o grotesco, a mitificação. “Nossa arma é a letra”, diz. Esse narrador plural alterna com um eu masculino/feminino, hermafrodita, não genérico, cujos integrantes se sentem irmãos, entroncando temática e narratologicamente com narradores como os de Diamela Eltit em *El cuarto mundo*. A proposta é *encarnar* os processos de identidade genérica não só em personagens mas também em ferramentas técnicas que têm a ver com o processo de narrar. Não é a mesma coisa pensar a partir de um EU forte e consolidado que a partir de um NÓS, mais representativo do sentido feminino de fraternidade, multiplicidade e de identificações com diversas comunidades, que supera o indivíduo isolado sem abandonar o forte sentido de indeterminação e mutabilidade que deve ser entendido como problematização e ao mesmo tempo projeção de estados de liberação individual possíveis e não como o caminho em direção ao caos.

- Personagens que escrevem para apreender o fragmentário e fugidio, o presente que se sente um fluxo contínuo: a narradora de *En breve cárcel*, de Molloy: “mientras espera escribe; acaso fuera más exacto decir que escribe porque espera...”²¹ Fluxo, também, circular, que na sua

recorrência, corrige e deslegitima o escrito. No mesmo romance: “La circularidad la impresiona, el hilo, siempre igual, que va dejando atrás... La historia que pretende narrar se ha alterado.”²²

• O desenho geográfico enquanto determinante e enquanto determinado, que está dentro e fora das relações entre os personagens, como o bairro “intelectual” (território textual e cultural), nas novelas de Serrano (Ñuñoa, em Santiago de Chile), ao mesmo tempo gueto, lugar desprezado por outras classes sociais, ou o local ideal para viver em consonância com o espírito de modernidade que se associa, nas novelas de Serrano, às mulheres intelectuais. O espaço, também delimitado pelas tensões provocadas pela divisão do trabalho — intelectual para homens, manual para mulheres — e pelos enfrentamentos motivados pela explicitação de diferentes cânones artísticos²³ que enfrentam e diferenciam os grupos, “intelectuais”/outros.

Os territórios duplos que visam a cancelar os binômios colônia — metrópole desconstruindo o tradicional corpo dilacerado de América Latina desenhado largamente pelos escritores que ficaram presos em entre-lugares de representação, limbos, espaços não reconhecíveis pelo sujeito (colonizado) devido aos conflitos que refletiam: como poderia o sujeito herdeiro de situações de colonização ver-se a si mesmo e se auto constituir no imaginário artístico, se representar, sendo que sua matéria prima era o que Bhabha chama “patologias sociais”, ou seja, lacunas de sentido e de anomia?²⁴ Assim é como, em *La ingratitud*, são enfaticamente desenhados os espaços do conflito mas também a representação de caminhos possíveis de resolução: a ocupação sem culpas do lugar do pai (a lei, a casa, a nação, a paisagem, os afetos), a expropriação da escrita patriarcal, a verificação da “impureza” dos lugares prestigiados (Alemanha, Europa, a escrita canônica), a desmitificação dos espaços e dos nomes do saber (o encontro frente ao túmulo de Nietzsche, a extinção da angústia com a verificação de que “nessa cena solitária, subitamente reconheci que sempre tinha estado em um planeta, um dentre outros, nada especial, com suas rotações, sua atmosfera, suas marés, na realidade nunca tinha mudado de sítio!, um lugar natural, uma partícula também em deslocamento rápido que não constituía um centro, senão que sua unidade, o planeta e sua lua, giravam ao redor de outro centro, outra das tantas partículas naturais e óbvias”).²⁵

- A construção de personagens femininas que participam, como líderes, ideólogas ou simples simpatizantes, dos movimentos de liberação e de construção de uma sociedade cuja força provenha da aceitação de sua heterogeneidade radical e com formas de exercício político igualitário. Papel esse que aparece, geralmente, em relação com a construção de um imaginário político e de uma memória feminista. Violeta, em *Antigua...*, propõe como horizonte uma espécie de humanismo igualitário e olha com nostalgia a revolução como um processo identitário e dignificatório, comparando a utopia (revolução) com os valores, vistos como negativos, vigentes na pós-modernidade (pós-utopias). Liliana Hecker, no *El fin de la historia*, representa uma narradora com atitude de crítico cultural, cuja preocupação é anotar, pensar, inscrever o cotidiano na história, e a história que ali se desvenda está o tempo todo associada às sensações, aos sentimentos e aos corpos individuais dos sujeitos que “fazem história” à procura de uma certa credibilidade.

Posso concluir propondo que um dos principais papéis da mulher intelectual representada de modos diversos na ficção escrita por mulheres neste final de milênio parece ser a figura daquela que é capaz de se apropriar (ex-propriad de outros) de uma escrita/reescrita, com o objetivo de “inventar estrategicamente o presente em sua contemporaneidade temporária. No temporário e nos interstícios, uma liberdade afastada dos grandes relatos de legitimação...”,²⁶ delineando possíveis vias a percorrer, estabelecendo modelos de pensamento e de ação pensados como contingentes e evolucionáveis, que venham a resultar produtivos para uma sociedade que se queira em processo de modificações, sem hierarquias genéricas nem discriminações de nenhuma espécie.

Não é ocioso, para finalizar, esclarecer que as linhas de escrita contempladas neste trabalho abrangem só *uma* das redes de significação da ficção contemporânea latino-americana, aquela que tem, ao mesmo tempo, uma tensão na direção de implantar tipos de “realismos” e um projeto heurístico: desfaz fronteiras para adentrar-se além do já conhecido, constrói uma tradição na qual os processos de identificação encontram fios com os quais possaiiiiiiiiiiii tecer o futuro e concretizar a inserção no presente.

CORPUS

- BARROS, Pía. *A horacajadas*. Santiago, Chile: Editorial Asterión Colección Ergo Sum, 1996.
- BASUALDO, Ana. *Oldsmobile 1962*. Barcelona: Tusquets, 1985.
- BURGOS, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Madrid: siglo veintiuno, 1994. (1ª ed. 1985)
- CONSTANTE, Susana. *La creciente*. Barcelona: Tusquets, Marginales 72, 1982.
- ELTIT, Diamela. *El Padre Mío*. Santiago, Chile: Francisco Zegers Editor, s/d.
- ELTIT, Diamela. *Los vigilantes*. Santiago, Chile: Editorial Sudamericana, 1994.
- ELTIT, Diamela. *Por la Patria*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 1995.
- FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. 1ª ed. 1980.
- FELINTO, Marilene. *O lago encantado de Grongonzo*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992. 1ª ed. 1987.
- GORODISCHER, Angélica. *Jugo de mango*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1988.
- GORODISCHER, Angélica. *Las repúblicas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1991.
- HEKER, Liliana. *El fin de la historia*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.
- LUFT, Lya. *O exílio*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- MERCADO, Tununa. *Canon de alcoba*. Buenos Aires: Ada Korn Editora, 1991.
- PERI-ROSSI, Cristina. *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- PERI-ROSSI, Cristina. *La tarde del dinosaurio*. Barcelona: Plaza & Janes Editores. Biblioteca Letras del Exilio, 1985.
- PERI-ROSSI, Cristina. *Los museos abandonados*. Barcelona: Editorial Lumen, 1974.
- PERI-ROSSI, Cristina. *Una pasión prohibida*. Barcelona: Seix Barral, 1992.
- SÁNCHEZ, Matilde. *La ingratitud*. Buenos Aires: Ada Korn Editora, 1990.
- SERRANO, Marcela. *Antigua, vida mía*. Santiago: Alfaguara, 1995.
- TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. Fragmentos. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.
- TELLES, Lygia Fagundes. *A estrutura da bolha de sabão*. São Paulo: Círculo do livro, 1991.

BIBLIOGRAFIA

- BHABHA, Homi. *Nation and Narration*. London and New York: Routledge, 1990.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. (org.), *Pós-modernismo e política*. Rio: Rocco, 1991.
- CALVINO, Italo. *Punto y aparte*. Ensayos sobre literatura y sociedad. Barcelona: Bruguera, 1983.
- COHN, Gabriel. Durkheim. A busca da unidade num mundo dividido. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 16/11/97. Caderno Mais!
- DE MAN, Paul. Autobiografía como desfiguración. *Anthropos*. Suplementos, 29, monografías temáticas. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991.
- DELEUZE, Gilles y Claire Parnet. *Dialogos*. Valencia: Pre-Textos, 1980.
- DERRIDA, Jacques. *El monolingüismo del otro* o la prótesis de origen. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL, 1997.
- HALL, Stuart. "Nuevos tiempos". En: Silvia Delfino (comp.) *La mirada oblicua*. Estudios culturales y democracia. Buenos Aires: La Marca, 1993.
- IMBERT, Patrick. *Langages publics et langages spécialisés*. Publicado en *Carrefour*, Ottawa (s/fecha).
- LACLAU, Ernesto. *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel, 1996.
- MERCADO, Tununa. *Canon de alcoba*. Buenos Aires: Ada Korn Editora, 1991.
- RAVETTI, Graciela. El desplazamiento de paradigmas tradicionales en el debate cultural contemporáneo latinoamericano. Propuestas para discusión: canon, hibridación y subalternismo. *Revista Caligrama*, Belo Horizonte, vol. 3, dez. 1998.
- SAID, Edward. *Representaciones del intelectual*. Barcelona/Buenos Aires: Paidós, 1994.
- VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad*. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna. Barcelona: Gedisa, 1996.

NOTAS

¹ SAID, 1994. p. 23.

² Cf. Vattimo, 1993.

³ Cf. Calvino, 1983.

⁴ SAID, 1994. p. 29-30

⁵ HALL, Stuart, 1993.

⁶ COHN, Gabriel, 1997.

⁷ DELEUZE, 1980. p. 27

⁸ RAVETTI, 1997.

⁹ DE MAN, 1979.

¹⁰ Idem, p. 114

¹¹ LACLAU, 1996. p. 151

¹² MERCADO, 1991. p.21.

¹³ Idem. p. 88

¹⁴ DELEUZE, 1978.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem

¹⁷ DERRIDA, 1997. p. 38-39

¹⁸ PERI-ROSSI, 1984.

¹⁹ FELINTO, 1992. p. 20.

²⁰ *Revista Teatro al Sur*. Buenos Aires, año 5, n° 8/mayo de 1998.

²¹ MOLLOY, p. 15.

²² *Idem*, p. 16 e 19.

²³ Em um trabalho anterior (1997), sobre o cânone, observo que: “podemos reflexionar sobre una dilución del concepto de canon y aceptar en la literatura (en la producción de obras artísticas en general) ya no el viejo concepto iluminista de canon, sino el de la existencia de múltiples cánones que tienen que ver, cada uno de ellos, con los diversos agrupamientos sociales, sean hegemónicos o subalternos, nacionales o extranjeros, propios o ajenos y sus particulares y específicas búsquedas identitarias. O sea que, en la cultura postmoderna, el placer estético no se define por la experiencia del sujeto frente al objeto sino por como ese placer surge de la comprobación de que se pertenece a un determinado grupo que tiene en común la capacidad de apreciar una forma particular de belleza, placer que contribuye a procesos de autoconocimiento. Desde estas perspectivas marcadas por la multiplicidad y la contingencia, los criterios de valoración de la obra de arte sufren, no podría ser de otro modo, violentos movimientos epistemológicos.”

²⁴ BHABA, 1990.

²⁵ SÁNCHEZ, 1990, p.154

²⁶ IMBERT, 1997. p. 1

I D E N T I D A D E S

PERIPATOGRÁFIAS

CONSIDERAÇÕES SOBRE O MOTIVO DA VIAGEM NA LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA, A PARTIR DE HÉCTOR LIBERTELLA

Myriam Ávila

O fim do segundo milênio coincide com meio milênio da descoberta e conquista da América Latina pelos europeus e com meio milênio das primeiras narrativas européias sobre o Novo Mundo. Já antes de existir como continente homogeneamente assentado no mapa-múndi de produção européia, a América se impunha ao imaginário europeu em narrativas de maior ou menor teor fantástico, como reduto do desconhecido e *locus* edênico. Oficialmente, os diários de Colombo e, no caso brasileiro, a carta de Caminha inauguram a escrita da América Latina, enquanto se apagam e condenam à desmemória outras escritas, autóctones. O discurso *sobre* a América Latina passa a ser, com o decorrer da História, o discurso *da* América Latina: o único que nos é dado ler, o único que nos é dado *a* ler.

Durante séculos os latino-americanos esforçaram-se para vencer a miopia intrínseca com que sua leitura borrava os contornos daquele discurso de extração européia, que se depositava, aderente, sobre a paisagem americana. Recentemente, porém, a visão desfocada desses retratos escritos vem sendo assumida como o lugar onde se encena uma diferença longamente abafada e desqualificada e como o espaço a partir do qual se poderia pensar a identidade do continente. O próprio nome *América* com que se pretende unificar uma extensão territorial extremamente vasta, que se estende ao norte e ao sul dos trópicos, nome depositário de anseios e preconceções dos descobridores europeus e que vem delimitar o vazio de um significado ausente, é-nos seqüestrado com cada vez mais sucesso pela porção norte, de colonização inglesa, do continente, deixando-nos órfãos mesmo do significante que demarcava de modo virtual o território dessa ausência.

A mudança de postura com relação ao discurso do colonizador é marcada na literatura latino-americana contemporânea pela reescrita

de uma literatura de viagem que primeiro tentou dar um rosto à terra-à-vista colombiana. A par de uma literatura oficial, de encômio e prestação de contas à metrópole, figuram entre os mais importantes documentos do período colonial os relatos dos viajantes estrangeiros, franceses, ingleses e alemães, a princípio e, já no século XIX, quando se contavam na América Latina diversas nações independentes, as descrições de nossos costumes e povos feitas não apenas por europeus, mas também por norte-americanos. A produção literária latino-americana virá mimetizar, parodiar, interiorizar, interrogar e estranhar de formas diferentes esses relatos. Entre essas formas conta-se uma elaboração própria do motivo ou *topos* da viagem. Esse *topos* adquire na literatura latino-americana uma conformação particular devido à ambigüidade inerente ao fato de nosso continente ocupar de forma privilegiada no imaginário ocidental o lugar da meta, de alvo do viajante. Daqui, quando se parte, a que terras incógnitas se dirigirá ele?

A reflexão sobre a viagem na literatura latino-americana inscreve-se ainda no panorama mais amplo da produção contemporânea em escala global, na qual esse motivo vem ganhando uma nova significação. Com a crise dos meta-relatos ou narrativas-mestras na contemporaneidade, abalam-se os parâmetros fundadores do pensamento ocidental e com eles os critérios pelos quais se pautava a literatura. Esta passa a ser então uma literatura em trânsito, sem balizas fixas, marcada pela errância que faz da viagem sua metáfora por excelência.

O estudo de caso que se propõe aqui a partir desse panorama investigará a relevância e as formas tanto da retomada do relato de viagem como da (re)elaboração do próprio motivo da viagem na obra do escritor argentino Héctor Libertella, que não apenas faz a releitura, em pastiche, dos viajantes, como também representa em sua ficção um sujeito à deriva nas décadas finais do milênio. Além da criação ficcional intensamente marcada pela perplexidade contemporânea, Libertella se engaja na crítica da literatura, com textos de grande voltagem expressiva, recusando a linearidade e a clareza em ensaios insólitos e herméticos, nos quais a linguagem reflete a própria perplexidade sobre a qual se detém.

A novela de Héctor Libertella, *El paseo internacional del perverso*, fornece o mote ao presente texto por refletir o olhar latino-americano sobre a questão da viagem. Tal olhar se entende como essencialmente perverso,

por sofrer de um estrabismo de origem, e através dele o *topos* privilegiado da viagem se amesquinha para a descompromissada *flânerie* do “passeio”.

O RELATO DE VIAGEM COMO ETNOGRAFIA

Ilka Boaventura Leite, em seu livro *Antropologia da viagem*¹ descreve, apoiada no estudo dos ritos de passagem de Arnold van Gennep,² os relatos dos viajantes como uma construção do tempo “fora do tempo” que constituiria o “tempo em viagem”. Este tempo, comenta ela, não se conta no contínuo da vida do viajante, mas “é um momento distinto, marcado pelo antes e pelo depois (...) um estágio “especial” de sua existência, onde [ele] se permite sair de sua condição de cidadão para entrar na condição de estrangeiro” (p.87). Walter Benjamin, em “O narrador”, fala da importância da experiência feita relato da pessoa *que viajou*³ “antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro”. Sugere, portanto, que a fixação das experiências vividas só se pode dar depois de cessado o movimento da viagem, na estabilidade que lhe sucede, quando então se torna sabedoria. É em sua “condição de cidadão” que o ex-viajante poderá imbuir de significação o seu relato, retomado o seu lugar no “tempo da vida”. Desde a “condição de estrangeiro” é impossível narrar. É preciso primeiro recolocar as coisas em seu lugar, por assim dizer, atribuindo ao outro a condição de estranho e a si próprio a de Mesmo, de cidadão entre cidadãos.

O relato do viajante, como lembra ainda Boaventura Leite, é um esforço de tradução do vivido em terras alheias em uma forma apreensível pelo imaginário pátrio. Há uma tentativa de buscar equivalências no repertório do leitor (leia-se *concidadão*): a banana é descrita como tendo “a consistência de um queijo novo bem gorduroso e cremoso ou da manteiga recentemente batida”, o algodoeiro tem suas flores comparadas com as da malva e o fruto, a um botão de rosa.⁴

Enquanto a fauna, a flora e as rochas são reduzidas a formas, cores e texturas para que se tornem compreensíveis pelos leitores e venham a enriquecer o seu acervo de imagens, o elemento humano, como espelho de nós outros, tem de ser descrito em termos de um parâmetro abstrato, uma espécie de “homem básico”. O “homem básico” teoricamente não teria peculiaridades, mas é um esqueleto montado a partir da imagem que fazemos de nós, da qual retiramos as características que cremos tor-

nar-nos únicos e que constituem as qualidades *e os defeitos* dos quais nos orgulhamos, por reconhecermos nesse conjunto o caráter nacional. Esse esqueleto será então recoberto com um feixe de características positiva ou negativamente carregadas, sempre de modo a apresentarem um desvio com relação aos nossos próprios costumes. A montagem resultante constitui o “homem exótico”, que tem freqüentemente na cor da pele o índice de sua natureza desviante. Frágil construção, o homem exótico está, em sua evidente humanidade, sempre em vias de se dissolver na semelhança: por isso é preciso descrevê-lo em termos de falta e/ou de excesso. Será mostrado então como pequeno demais ou grande demais, demasiadamente escuro, fraco ou forte, de uma generosidade extrema ou extrema hostilidade: “Gigantes e pigmeus, para solaz de vosso olho”.⁵

Descreve-se o exótico como melhor (mais puro) ou pior (menos civilizado) do que o pátrio, mas é preciso evitar fazê-lo aparecer como igual, mormente em seus apetites, motivações e paixões, que se reduzirão a pulsões animais. É sintomática a forma como o Barão de Eschwege se refere aos primeiros imigrantes chineses no Brasil, que possuem um duplo estatuto de estrangeiridade: estrangeiros no imaginário europeu e estrangeiros na terra americana. Diz ele:

chegaram a desembarcar alguns carregamentos de chineses, entre quatrocentas e quinhentas cabeças, mas quase todos homens. Ficaram meses enquartelados na Ilha das Cobras antes de poderem ser acolhidos fora dali. Muitos foram para a fábrica de pólvora da Lagoa do Freitas, e foi construída uma porção de casinhas chinesas em Santa Cruz. (...) O Protetor chinês morreu entrementes, os subsídios do Governo tornaram-se minguados e rarefeitos, e o povinho, que não havia deixado sua pátria para viver em apuros e no celibato na terra alheia, foi-se dispersando e passou a dedicar-se em sua maioria ao comércio, atividade de sua predileção, como o é também dos judeus. (...). Outros se deixavam batizar e escolhiam entre as belas da terra sua cara-metade, de modo que em poucos anos a colônia se desfizera e acabara (...)⁶

Eschwege, que vivia “no celibato em terra alheia”, via certamente no escolher “entre as belas da terra sua cara-metade” uma opção válida para o homem exótico oriental, mas pouco digna para um compatriota seu, talvez até por considerar seus irmãos de nacionalidade mais capazes de resistir aos apelos da carne e mais propensos à vida do espírito. A

expressão “belas da terra” adquire aqui uma conotação irônica, sugerindo similar inferioridade estética em uma e outra raças, o que as tornaria aceitáveis uma à outra. Anote-se também a aproximação entre chineses e judeus por meio de seu propalado amor ao comércio, particularidade que demonstraria sua atração mesquinha pelo lucro e sua inaptidão para as atividades intelectuais.

Leyla Perrone-Moisés lembra os relatos de viajantes do século XVI, em que o comportamento dos índios é qualificado “como despropositado, tolo ou incompreensível”, embora apresente um claro paralelismo com o comportamento dos visitantes europeus. Nas trocas, o europeu acredita sempre estar levando a melhor, seu esforço lhe parece dirigido para um objetivo à altura, enquanto que o índio cobiçaria e se esforçaria para obter objetos sem valor. A curiosidade do outro é inusitada e até ridícula, a própria está coberta de legitimidade: “A curiosidade dos índios é tachada de ignorância; a dos europeus é considerada como decorrente da ‘grande competência’. Os índios roubam o francês porque ‘não passam dos mais fingidos e sutis ladrões’; o francês rouba o selvagem por amor ao saber”.⁷

Os quatro pontos levantados acima encontram-se de forma bastante evidente na quase totalidade dos relatos estrangeiros de viagem na América Latina, como já discutii, entre outros, Tzvetan Todorov, em *A conquista da América*. Podemos sistematizá-los da seguinte maneira, para tornar mais clara a argumentação:

1. O viajante, ao relatar, já não é o estrangeiro. *O estrangeiro é aquele que não tem, por si só, acesso à significação.*
2. O código do viajante, e todo o conjunto de seus pressupostos, deve prevalecer no relato, e a ele serão reduzidas todas as experiências da viagem.
3. O Outro, enquanto “homem exótico”, está sempre em um patamar superior ou inferior com relação àquele que o escreve.
4. As motivações do Outro são outras. Assim, suas ações, por mais parecidas com as nossas, jamais poderão ser igualadas a elas.

Portanto, a etnografia do relato de viagem se pautará pela atribuição de significados a partir de um código pré-estabelecido. Todorov cita uma

passagem bem a propósito da *Historia de las Indias*, de Las Casas: “É uma maravilha ver como, quando um homem deseja muito algo e se agarra firmemente a isso em sua imaginação, tem a impressão, a todo momento, de que tudo aquilo que ouve e vê testemunha a favor dessa coisa”.⁸

Considerando a prevalência desse esquema, qual seria o lugar do viajante latino-americano? Seu código — língua, imaginário, pressupostos lógicos — é predominantemente de extração européia. Em alguns casos, seu enraizamento na América não ultrapassa duas ou três gerações; a lembrança da imigração ainda é relativamente recente. O discurso da viagem que lhe serve de arquitexto é todo voltado para a exotização. Duas posturas mostram-se então como as mais viáveis: reconhecer-se como uma instância do olhar europeu e dessa perspectiva partir para a “redescoberta” da América (e aí as quatro diretrizes acima permanecem em vigor), ou suspender todo julgamento e toda atribuição de posições, com o que a viagem passa a configurar uma errância sem norte ou oriente. (Resta ainda o subterfúgio de “terceirizar” o exótico, indo em busca de alguma outra terra incógnita, em alguma ilha de difícil acesso ou nas regiões menos exploradas da África e Antártica.)

Héctor Libertella, descendente de italianos, não consegue, em seus textos, deixar de problematizar a questão do pertencimento ao território geográfico/imaginário que funda o relato de viagem. A dupla condição de estrangeiro e cidadão que reconhece no sujeito latino-americano cria, para ele, uma reduplicação do olhar que lembra a *mirada estrabica* de que fala Ricardo Piglia, com um embaralhamento do foco que vai se mostrar na escrita como estranhamento com relação ao próprio relato. Há alguém segurando o lápis por detrás quando o escritor latino-americano escreve;⁹ o ato de escrever passa irremissivelmente pela psicografia, e adoce desse mal: Libertella chama a essa escrita *patografia* ou *jogo desviado*, ou ainda *passeio perverso*. O pastiche, que para ele é o “amor patológico pela letra antiga”, representaria “precisamente a forma última do texto perverso”.¹⁰

Inevitável, portanto, que intente a reescrita do diário de viagem dos primeiros navegadores. No conto intitulado “História de histórias de A. Pigafetta”, Héctor Libertella faz uma paródia/pastiche desse diário em que o lugar do Eu e o lugar do Outro se mantêm a duras penas no discurso do “escrevinhador” de bordo, o primeiro corres-

pondendo a um ponto móvel, circulante, e o segundo a um ponto fixo. Várias analogias se podem projetar a partir dessa atribuição de posições: nela o exótico apresenta-se como que em vitrines, à espera do olhar desejante, enquanto o passante circula e escolhe entre o que lhe é oferecido. Ou, para ficarmos no século XV, o Sol descreve uma órbita em torno da Terra, antes que Galileu venha reverter os papéis e coroar rei aquele que permanece imóvel, vendo girar em torno de si a coorte/corte dos planetas.

É precisamente esse momento de inversão de papéis que Libertella representa em seu conto. A circunavegação de Dom Ferdinando adquire aí um caráter obsessivo e delirante que acaba por transformá-la em espetáculo e diversão para os nativos das ilhas pelas quais passa: “... centenas de atribulados nativos o seguiam aqui e acolá observando seus espaventos e seus alardes de mago. Isso aconteceu nos portos seguintes com incrível eficácia, de maneira que supusemos que entre eles se davam a notícia e esperavam nossa chegada só para ter diversão.”

Um espelho se ergue diante do navegador europeu, devolvendo a ele o ridículo e o grotesco que eram antes atribuídos ao comportamento indígena. O narrador, entretanto, não se identifica nem com um nem com outro: ambos lhe são estranhos. Escreve o discurso do conquistador (“... se tantos reis, papas e artistas tivessem interesse em meu projeto, seria conveniente tê-los já em meu quarto para ir copiando deles o modo que pediam de antemão a mim [.....] até estampando trechos em castelhano puro, para que minha própria língua não pecasse por estrangeira...”), mas mantém com relação a ele um distanciamento inerente, representado pela transnacionalidade de Dom Ferdinando (Fernão de Magalhães, português a serviço do rei de Espanha) e Dom Antonio de Pigafetta (florentino a serviço de Fernão de Magalhães e, portanto, devendo prestar fidelidade — precária, embora — a Dom Carlos de Espanha). Desse lugar de enunciação indeciso fica difícil delimitar o estatuto do Outro. Se a princípio Pigafetta se propõe relatar os “curiosos usos da gente sem raça”, sua narração, atropelada volta e meia por uma outra voz que o transporta para a terceira pessoa, termina por mostrar um Dom Ferdinando que navega em círculos, oscilante entre a espada e a cruz, para o qual o mundo inteiro vai se tornando

estrangeiro, a ponto de não reconhecer mais a terra de onde partiu. Em um cenário em constante deslocamento — de que a caravela é o ícone — o olhar embasbacado dos selvagens se passa para uma esguelha irônica e o cronista sugere aqui e ali que as curiosidades que descreve são tiradas de textos alheios e que sua etnografia se volta na verdade mais sobre a observação dos espanhóis — e de si, de sua escrita — do que sobre a observação dos nativos.

Em *O passeio internacional do perverso*, a luneta do viajante continua assestada contra seu ancestral imigrante, mas já agora dando como definitivamente encerrada a linhagem nativa, até porque, como Libertella coloca em *Memórias de um semideus*, o deserto foi “o único Templo que os índios deixaram”. As figuras que perpassam *O passeio...*, — pois não se pode falar aqui de personagens —, se dividem entre representantes de instituições repressoras e um ou dois patriarcas igualmente controladores, sendo que esses últimos invocam a seu favor a natureza de emigrantes de um lugar mítico — a Etrúria — onde ainda se concebia a ligação telúrica com o solo natal. O viajante-narrador é perverso porque não pode alçar-se à condição de cidadão, permanecendo estrangeiro, já com relação à terra dos ancestrais, já com relação à terra de imigração, e portanto permanecendo insignificado. Daí sua dificuldade de narrar, daí encontrar-se ele irremediavelmente preso ao “tempo fora do tempo”.

Em outros escritos de Libertella, a coletânea intitulada *Patografia: os jogos desviados da literatura* e o romance *Memórias de um semideus*, surge a figura do índio guarani encarnando o nativo por excelência (vale dizer, o “homem exótico”). Sugestivamente, esse nativo vive às margens das Cataratas do Iguaçu; portanto, em uma encruzilhada de países. Dirige uma hospedaria onde se hospeda um jovem escritor (em *Patografia*) ou um homem acusado de assassinato (em *Memórias*). Não fala, ou evita falar. Cala-se. Faz apenas gestos. Entretanto, Libertella comenta, em posição defensiva, que “qualquer um teria o direito de não saber guarani”, como se sentisse a imposição de um diálogo. Ou faz seu narrador argentino, exposto à música guarani, sentir-se subitamente imbuído do idioma, “como se fosse o seu dono”. Ao índio, ou ex-índio, ambas as posturas são igualmente indiferentes. “Falar com ele era como fazer negócios com um fantasma”.

O homem que *assinala*, mas não *significa*, é decerto um estrangeiro: “sem dúvida, um bárbaro: não tinha dúvidas de si”. Como chamar esse homem sem nacionalidade e sem dúvidas — pior ainda, sem dúvidas que se lhe possam cobrar — à significação? (Da estreita relação entre falar e fazer negócios se falará ao fim deste ensaio.)

A VIAGEM COMO TORNA-VIAGEM

A necessidade de voltar à condição de cidadão para dar sentido ao relato, incluindo-o no “tempo da vida”, faz da viagem de retorno uma contraparte obrigatória da aventura do viajante. Embora sem negar a possibilidade de uma nova partida, a volta, figurada como o momento de repouso, recolhimento e escrita, está sempre presente no horizonte da narrativa. Se raramente, como no caso das peripécias de Ulisses, a viagem é toda de retorno, os viajantes famosos, como Marco Polo, Robinson Crusoe e Gulliver, incluem sempre a volta à pátria em seus relatos. É importante notar, no caso dos viajantes europeus — eminentemente os ficcionais, que fornecem aos reais uma meta-narrativa, um modelo e um imaginário — que o retorno nunca é definitivo e padece do fato de que a experiência estrangeira passou a evidenciar no familiar, no comecinho, um aspecto de domesticação e mesquizez que incomoda. Por outro lado, freqüentemente o antigo aconchego do conhecido dá lugar a uma recepção fria e até hostil: o concidadão, marido ou pai, não é reconhecido pelos seus, ou, quando o é, torna-se alvo de suspeita, podendo ainda ser acusado de traição ou ser preso.¹¹ Metaforicamente, a terra natal representa uma prisão, fora de cujos limites se encontra o Mundo.

Já no contexto latino-americano, em muitas narrativas um outro vetor parece entrar em ação. Enquanto a volta continua sendo uma parte imprescindível da viagem, verifica-se nessas narrativas que ela deixa de ter o caráter de mera inevitabilidade e coloca o ponto de partida simultaneamente como meta. Parte-se para que se possa voltar. Se o viajante *tout court* volta para poder contar, o viajante latino-americano parte para poder, a partir de um ponto de vista extra-americano, *fazer a América*. O que equivale a constatar a prevalência do relato europeu — conseqüentemente do mito da América — como

texto-guia do narrador latino-americano. Ou ainda, a maior identificação deste com uma ascendência europeia — de resto, em muitos casos comprovável pelos fatos — do que com uma ascendência indígena que em países como a Argentina e o Brasil é às vezes antes imaginada que factual, perpassada, de qualquer modo, pelo discurso europeu de extração rousseauniana.

Um caso interessante de viagem programada para ser uma viagem de vinda, em que a partida é um mero afastamento da meta de chegada, para que se possa então tomar *a direção certa*, é a travessia do Atlântico por Amir Klink, relatada em seu livro *Cem dias entre céu e mar*.¹² O afastamento é feito em um navio de carreira que vai em direção à África. Chegando ao porto africano, Amir encontra, casualmente, naturais de Parati, sua cidade natal, e vê em uma parede a foto de sua própria casa e de seu próprio barco. A partir daí começa a sua viagem de aventura em um barco a remo, tendo como ponto culminante a chegada ao Brasil, que atinge na altura da Bahia, como Pedro Álvares Cabral no descobrimento.

Situação parecida é vivida pelo narrador de *Relato de um naufrago*, de Gabriel García Marquez.¹³ Trata-se de um marinheiro colombiano que é atirado ao mar durante uma tempestade e consegue sobreviver dez dias em uma balsa à deriva. Ao alcançar a costa, pergunta a um morador do lugar:

— Que país é este?

E ele, com uma extraordinária naturalidade, me deu a única resposta que eu não esperava naquele instante:

— Colômbia.

Macedonio Fernandez, natural de Buenos Aires, vê o efeito-ímã da costa americana localizado mais especificamente na capital argentina:

Buenos Aires, (...) a única cidade que se presta à conclusão de uma volta ao mundo ali iniciada como também à conclusão das voltas ao mundo começadas em qualquer lugar, como descobriram sucessivamente vários inexoráveis circundantes terrestres, com volta ao mundo anunciada partindo de Berlim ou do Rio de Janeiro e consumada, sem ostentação indiscreta, sem alarde, nas ruas, bondes e escritórios de Buenos Aires, com casinha, casamento e prole, o que revela tanta redondeza e heroísmo quanto a execução do furioso anúncio de dar toda a volta ao mundo.¹⁴

A idéia da circunavegação vem substituir a de viagem de descoberta. Esta última estabelece dois pólos diretores do discurso, o local de partida e o de chegada, a pátria e o exílio; a primeira gira em torno de um único pólo, que une partida e chegada, pátria e exílio em um mesmo espaço. Sua esfera de conotação inclui, no entanto, também o *script* da perda de rumo, do viajante que anda em círculos, sem direção. Este é o *script* explorado na “Historia de historias de Antonio Pigafetta”: no esforço de perfazer a redondeza do trajeto, Fernão de Magalhães acostuma-se a classificar todo o encontrado como “acidentes de percurso”, estações de passagem, a ponto de não mais poder reconhecer o ponto de chegada e ver-se assim condenado a prosseguir viagem indeterminadamente.

Em *O passeio internacional do perverso*, Libertella trabalha com um mundo previamente mapeado e com um viajante contemporâneo que o herda. São-lhe outorgados dois pólos: o da partida e o da chegada de seus antepassados, imigrantes. Tais pólos já não podem ser identificados com pátria e exílio, mas antes com antiga pátria e nova pátria, o que cria para o descendente um pertencimento duplo, uma bifurcação de identidades que vai levar, na narrativa de Libertella, a um duplo exílio. Estranha-se o próprio conceito de pátria, restando a alternativa — que na novela é apresentada como angustiante e dolorosa — do território de ninguém, o mar: “o lado de lá do espírito da minha raça e o cu do mundo civilizado” (*Passeio*, p.47). Libertella retomará o tema do desterrado em *Memorias de um semideus*, um desterrado porém que leva na bagagem não apenas uma possível identidade argentina, mas também a inevitabilidade de seu pertencimento a uma família (tradição, cultura, raça). Aprisionado em um quarto onde não penetra a luz (em *Memórias...*), em um barco atracado, jogando entre o mar e a terra (em *Passeio...*), e ainda dentro de uma garrafa (*Passeio...*), o sujeito desterrado e à deriva do fim de milênio não consegue, na América Latina, se libertar da questão da identidade e mesmo da nacionalidade. É diaspórico não com relação ao lugar de onde partiu, mas com relação ao próprio lugar onde se encontra, se considerarmos que partiu, em termos de herança cultural, da Europa e imigrou para o próprio território em que nasceu.

A VIAGEM DO LIVRO

O imaginário da viagem compõe-se de relatos de viagem. Não há viagem, mesmo na memória e história privadas, que se dê fora do relato. O livro tem sido tradicionalmente o guardião desses relatos, quando não o próprio motor e fim da viagem. Viaja-se, desde sempre (desde, por exemplo, Heródoto) para escrever e até para ter o que escrever¹⁵ e, com o advento do livro impresso, é a esta forma de acabamento a que aspiram os escritos de viagem. Gostamos de pensar romanticamente em manuscritos perdidos no fundo de arcas centenárias, mas o manuscrito numerado, organizado e legível anseia na verdade por sua transcrição em livro. E por quê? Porque o livro, ele próprio, é uma entidade que viaja. Aventura-se pelas mãos de mil vezes mil leitores, incalculáveis mesmo a partir de tiragens e edições.

Se no livro se viaja, viaja o objeto livro também e, nesse sentido, fornece uma metáfora do viajante. Seja qual for seu conteúdo, encantamos aquele volume já muito manuseado que, pelas marcas nele deixadas, demonstra ter tido diversos donos através das gerações, ter passado por livrarias, sebos e bibliotecas, parecendo às vezes chegar às nossas mãos por alguma artimanha do destino. Outros volumes, embora reluzentes e intocados na estante da nossa livraria favorita, já atravessaram o oceano vindos de lá onde nunca pusemos os nossos pés e nos confrontam com sua audácia viajeira, a nós sedentários donos de uma imaginação errante.

Héctor Libertella tem a visão da biblioteca do bispo Palafox, em Puebla, no México, com as paredes vergadas sob o peso de milhares de incunábulos, uma sala que alucina com o brilho das inscrições douradas das lombadas, lembrando ao escritor o ventre bojudo de um galeão carregado de ouro — do ouro da cultura — que atravessa o Atlântico em direção à América. O produto das minas de El Dorado volta ao Novo Mundo em forma de inscrições valiosas, refinadas de matéria bruta a sinais prenhes de espírito. Aguarda-se com ansiedade essa embarcação promissora. Libertella a vê depois trazendo ao porto de Buenos Aires, recorrentemente, as edições recentes pelas quais espera um grupo de intelectuais estacionados diante de sua única doca. O ano é 1837, os exemplares são de autoria de Sainte-Beuve, Byron, Dumas, Herder...

Ou é 1927, e as obras, de Apollinaire, Tristan Tzara, Picabia, Max Jacob... Serão, em 60, 70, 90, Barthes, Foucault, Lacan, Bakhtin, tantos outros.

Assim como David Viñas faz uma leitura da literatura argentina a partir da idéia de exílio, em *Literatura argentina e realidade política*, Libertella propõe, em breves traços, uma leitura em espiral dessa literatura com base naquele momento ávido de espera pelos emissários encadernados do pensamento europeu.¹⁶ Os diversos momentos em que os diversos grupos, sob os nomes ocasionais de *El Salón literario*, *Martín Fierro*, *Sur*, etc., vão buscar alimento em uma mítica “Livraria Argentina”, que foi em uma dessas épocas o estabelecimento comercial de Marcos Sastre, comporiam uma espécie de holografia em que se poderia figurar um possível país, a ilusão de uma república das letras.

A essa idéia da livraria importadora como ícone das relações do país americano com a tradição européia, aquela que Borges afirmou que “nos pertence toda”, acople-se a aspiração do autor argentino no século XIX, lembrada por Viñas, de “ser desde Europa”, “isto é”, comenta Jorge Wolff, “publicar pela editora Garnier e exibir prólogo de Barrès”.¹⁷ Também o livro quer, como o viajante latino-americano de que se falou acima, viajar *de volta* para a América.

Porém, Libertella já não crê na possibilidade da viagem ideal dos incunábulo no bojo do galeão europeu que se transmuda na biblioteca de Palafox: “Na imagem desse romance [um possível romance que seria intitulado *La librería argentina*] continuarão chegando em um velho barco que desviou sua rota do México e jamais alcançou a Forma Perfeita da biblioteca palafoxiana”. Deste modo, o Relato, que compõe o texto da “História de histórias de A. Pigafetta”, ainda está por se fazer em “Passeio internacional do perverso”, e se na primeira narrativa o viajante-narrador consegue aportar na velha pátria italiana, na segunda ele fica preso entre o mar e a praia, e o relato pretendido assume a dolorosa forma de uma enxaqueca crônica.

Hoje, quando as informações navegam em outras ondas — via Internet — pode-se figurar o latino-americanauta acorrendo ao porto virtual do monitor onde os sites, que substituíram os caixotes de antes, prometem as últimas novidades. Ainda de olho na porção norte do hemisfério terrestre, corrige-se a rota, passando da Europa aos Estados Unidos,¹⁸ que é agora o exílio de predileção da porção latina do continente.

Muitos dos nomes e títulos que nos encantam agora já não são de extração européia, ou mesmo anglo-saxônica. Vêm da Índia, do Oriente Médio, das Antilhas, da América do Sul, como antes as especiarias e toda sorte de produtos exóticos. Mas precisaram primeiro ir para a metrópole, de onde, já investidos de valor, voltam para o chamado terceiro mundo.

O Cândido de Voltaire constatara desde o século dezoito tanto a impossibilidade de o ouro adquirir valor enquanto permanecia no solo americano de Eldorado, quanto a impossibilidade de o discurso produzido na “terra dos Orelhões” adquirir sentido em seu próprio território. Sentido e valor se imprimem nos dois lados de uma mesma moeda: ali onde se irmanam o discurso e o ouro.

Libertella está atento à conexão entre essas duas categorias, unindo repetidamente em seu texto para-ficcional a letra e o mercado, objeto constante também de suas reflexões sobre a tradução. Para ele o motivo da viagem na literatura latino-americana contemporânea se explica de forma muito pragmática, como uma tendência de mercado.¹⁹ Moda embora, essa tendência assinala, segundo Libertella, um “*consenso no terror*: é preciso tapar um oco, uma rasura, um olvido.” O fantasma que ronda o escritor latino-americano ainda é a busca do texto Originário²⁰ e, na maior parte das vezes, esse é ainda visto como um texto Europeu. Do tempo em que as porções central e sul do continente ainda podiam reivindicar para si a denominação América.

O cenário desse imenso “país sem nome” no fim do milênio é aquele que o índio guarani de Libertella observa mudo, “detrás do mostrador do mercado literário de sua hospedaria”, que abriga os sessenta ruidosos (*the roaring sixties*) participantes de um congresso de escritores.²¹ Fala-se e fazem-se negócios. Do lado de lá, o nativo mudo, que não conhece o valor de sua relíquia familiar, vendida a qualquer preço ao colecionador atilado (*Memórias*, p.55). Ela irá, em seu lugar, atravessar o oceano, para mais tarde voltar para ele, que permanece encravado entre fronteiras; agora encadernada ou em brochura, ostentando na contra-capa o valor conquistado, legitimador do discurso que carrega.

NOTAS

¹ Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. p. 87 e seguintes.

² *Os ritos de passagem*, Petrópolis: Vozes, 1977.

³ Benjamin fala do “saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes” no ítem 2 do seu ensaio.

⁴ FRÉZIER (1712) e DOM PERNETTY (1763), apud *Ilha de Santa Catarina*. relato de viajantes estrangeiros nos séculos XVIII e XIX. Florianópolis: UFSC/Lunardelli. pp. 24 e 104.

⁵ LIBERTELLA, A Lenda de A. Pigafetta, in ALCALÁ, May Lorenzo. *Nova narrativa argentina*. São Paulo: Iluminuras, 1990, p.88 (No original, “La historia de historias de Antonio Pigafetta”, em *Cavernícolas*, Buenos Aires: Per Abbat, 1985)

⁶ Em *Brasil, novo mundo*, Parte II. Tradução inédita de Myriam Ávila para a Fundação João Pinheiro, Belo Horizonte.

⁷ Em *Alegres trópicos*: GONNEVILLE, Thevet e Léry. In *Revista USP*. Dossiê Brasil dos Viajantes. n.30. jun/jul/ago 1996.

⁸ *A conquista da América*, São Paulo: Martins Fontes, p.22. Voltarei a esse ponto no próximo ítem.

⁹ Recorro aqui à curiosa cena do primeiro capítulo de *Alice através do espelho*, de Lewis Carroll.

¹⁰ *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*, Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990, p.90.

¹¹ O Macunaíma de Mário de Andrade também é saudado como forasteiro quando volta a sua terra.

¹² Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985.

¹³ *Relato de un naufrago*. Barcelona: Tusquets, 1970.

¹⁴ Em *Tudo e nada: pequena antologia dos papéis de um recém-chegado*. Tradução de Sueli Barros Cassal. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

¹⁵ Hoje, entretanto, o turista viaja para confirmar os livros, todos eles já escritos.

¹⁶ É recorrente a cena do grupo de intelectuais de periferia ávidos pela chegada de novas publicações importadas da Europa. Carlos Drummond conta (Em entrevista de 1985 a Maria Zilda Cury, in *Horizontes Modernistas*, Belo Horizonte: Autêntica, 1998.) que ele e seu grupo eram frequentadores da Livraria Alves em Belo Horizonte, onde assistiam “às famosas aberturas dos caixotes das novidades, a gente disputava aquilo”.

¹⁷ WOLFF, Jorge. *Julio Cortázar — A viagem como metáfora produtiva*. Florianópolis: Letra Contemporâneas, 1998. p. 91.

¹⁸ Já Sarmiento, nas palavras de David Viñas, “corrige sua viagem à Europa e passa aos Estados Unidos. (...) E de fato, o modelo passa a ser os Estados Unidos” (Em entrevista a Jorge H. Wolff, publicada em *Julio Cortázar — A viagem como metáfora produtiva*. Florianópolis: Letra Contemporâneas, 1998, p. 94)

¹⁹ Em *Ensayos o pruebas sobre una red hermetica*, Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990. p. 90.

²⁰ Ibidem.

²¹ *Patografias. Os jogos desviados da literatura*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1991. p. 46.

HISTÓRIA, CULTURA E IDENTIDADE: O CASO DO MÉXICO

Georg Otte

El mexicano no es una esencia sino una historia.

Octavio Paz, *Postdata*

Quando o escritor mexicano Carlos Fuentes, no programa “Roda-Viva” transmitida pela *TV-Cultura* em outubro de 1997, comenta que “El tema del tiempo es el eje de toda mi novelística”, ele certamente oferece uma ajuda importante para a compreensão da sua criação literária, desde seu romance de estréia, *La región más transparente* (de 1958), até seu último lançamento, *The Orange Tree* de 1994 (traduzido com o título de *A Laranjeira*).¹ Nessas obras, o tempo — enquanto história — é tanto objeto da sua escrita, ou seja, objeto da representação literária, quanto recurso intrínseco da própria representação. Como o tempo, a escrita tem um caráter basicamente linear, com início, meio e fim. Mas, ao contrário do tempo cronológico, a escrita pode, também, romper com essa linearidade, pode rebelar-se contra o tempo: tanto no plano do texto — quando o fim retoma, de alguma forma, o início — quanto com relação à própria história, quando a obra se volta ao passado visando a uma revisão do mesmo.

O uso de técnicas cinematográficas como o corte e o *flashback* são apenas dois exemplos pelo gosto de Fuentes em fazer experiências com o tempo. Quando escreve *sobre* o tempo, o assunto é a história do México. Tratar dessa história, no entanto, sempre implica um deslocamento através do outro “eixo” que é o espaço. Ao contrário dos países hegemônicos, que cultivam seu passado no próprio solo, a busca do passado por parte das colônias leva inevitavelmente à terra dos colonizadores. Para entender o presente a América Latina, torna-se necessário o conhecimento da história de Portugal e da Espanha como um dos lugares de sua origem. Ao invés de ver a colonização apenas pelo seu lado passivo, como um trauma sofrido pelas colônias, Fuentes procura tomar a perspectiva dos agentes da colonização, problematizando, as-

sim, o dualismo simplista que reduz o processo da colonização a uma ação entre um dominador e um dominado.

Nos dois primeiros contos de *A Laranjeira*, “As duas margens” e “Os filhos do conquistador”, a conquista é questionada por uma espécie de inversão quando Cortés é obrigado a retornar para a Espanha para defender seus interesses domésticos e para “reconquistar” sua propriedade particular, confiscada em consequência de diversas intrigas contra ele. A suspeita principal — e certamente justificada — é que ele possa se preocupar mais com seu enriquecimento pessoal do que com os interesses da metrópole. O temor da Coroa de perder o controle sobre seu conquistador desperta desconfiança e faz com que se instaure um processo contra ele, que acaba levando-o à pobreza. A riqueza numa “margem” parece condicionar a pobreza na outra.

A volta ao passado não se limita à conquista como fato consumado, pois não aceita a visão de um conquistador poderoso respaldado por um império sólido. Investigando as ameaças políticas internas do Reino Espanhol, seu sistema de espionagem e suas intrigas, Fuentes reabre uma questão considerada “fechada” pela história oficial, relativizando a aparente solidez com a qual o conquistador se apresenta, isto é, *tem* que se apresentar para implantar e manter sua hegemonia sobre a terra conquistada. Parece fazer parte dos mecanismos do poder que seus representantes se empenhem em passar uma imagem de homogeneidade, pois qualquer “impureza” pode ser usada para questionar essa imagem. Não é à toa que a época da conquista coincide com a política de “pureza de sangue” dos Reis Católicos, a expulsão dos muçulmanos e a conversão forçada dos judeus em “novos cristãos”.

Para voltar às origens da América Latina, o autor tem que voltar à Península Ibérica — não para encontrar, conforme a uma lógica colonialista, as raízes da América Latina e para confirmar, assim, a posição da metrópole como centro do Império —, mas para demonstrar, através do processo de inversão descrito, que o lugar de origem não é nada homogêneo, porém marcado por uma “hibridez” religiosa e cultural que, por uma ironia da história, pode ser considerada como excepcional na Europa da época. Denunciando a heterogeneidade interna da Espanha, Fuentes não apenas desconstrói a suposta integridade

do colonizador, mas questiona também a legitimidade do poder dos monarcas espanhóis tanto na Europa quanto na América.

A própria idéia de origem é questionada quando o autor analisa “as origens da origem”, falando não apenas da América pré-colonial, mas também da evolução histórica da metrópole e da diversidade cultural resultante. Voltar a um ponto anterior à origem é anular a origem enquanto momento inaugural da história e enquanto instância legitimadora de uma pretensa superioridade. No entanto, a “origem” é mais um recurso do colonizador, ao lado da aparente pureza cultural, que serve para legitimar o poder. Ao mito do centro corresponde o mito da origem, à invenção de um espaço homogêneo a invenção de um tempo absoluto e “puro”. Afastar o tempo e o espaço de suas respectivas realidades históricas e geográficas faz parte dos mecanismos do poder para se afirmar como absoluto (conferir uma origem divina, ou seja, extra-histórica ao monarca é outro recurso). Conseqüentemente, decentralizar o mapa-múndi, isto é, ver a colônia e a metrópole apenas como as “duas margens” do mesmo processo, e voltar ao passado, são duas maneiras de desconstruir os mitos do centro e da origem que se perpetuaram, até hoje, com muita tenacidade.

Relativizar a história, no entanto, também significa reconhecer a simultaneidade de tempos diferentes. Em sua “Aula inaugural em Harvard” (7 de junho de 1983),² Fuentes critica, diplomática porém enfaticamente, as intervenções políticas e militares dos Estados Unidos nas regiões de conflito da América Central. Como no caso da colonização, ele procura entender o neocolonialismo americano tomando, mais uma vez, a perspectiva do poder hegemônico. Ao invés de cair no comodismo de uma condenação sumária da atuação dos Estados Unidos em El Salvador e Nicarágua, ele denuncia a “amnésia”³ dos seus interlocutores americanos com relação à própria história, que, para chegar até o presente, passou por uma série de conflitos internos não menos sangrentos.

O ponto de partida do seu discurso é um episódio vivenciado no México: procurando pelo local de nascimento de Emiliano Zapata, nosso autor pergunta a um *campesino* se o lugar ficava muito longe. A resposta: “Se o senhor tivesse saído quando o sol nasceu, já teria chega-

do lá.”⁴ Segundo Fuentes, o “relógio” deste homem era outro, tal como o relógio da sua cultura é outro, diferente de uma pessoa que nasceu e cresceu numa cidade norte-americana.⁵ A crescente americanização dos costumes, ironizada por Fuentes em *La Muerte de Artemio Cruz* (publicado em 1962), é um fenómeno de superfície que não impede que cada cultura viva dentro do seu próprio tempo, que tenha sua própria relação com o passado, sua própria idéia de continuidade.

Interromper o “ritmo” próprio de cada cultura através de intervenções bem ou mal disfarçadas da CIA significa uma ameaça muito séria à sua sobrevivência. O apoio às ditaduras da América Central, além de ser um ato extremamente cínico, pode ser fatal para estes países, não apenas pela perda da independência política, mas por não respeitar a diversidade dos “relógios”, por não permitir que cada país se desenvolva de acordo com suas próprias regras e em ritmos diferentes. Querer ‘sincronizar’ o mundo, querer “impor uma política uniforme a essa diversidade é como um prelúdio à morte”,⁶ mais exatamente, à morte cultural. Uma vez que a “história” sempre é história cultural — a história natural interessa apenas enquanto pré-história, enquanto objeto de estudo dos geólogos e paleontólogos, mas não dos historiadores —, a preservação da identidade cultural passa necessariamente pela preservação da continuidade histórica.

Cabe ressaltar que não se trata da preservação de uma suposta “pureza” cultural, tomando uma atitude semelhante à do conquistador europeu. O próprio processo de assimilação de uma cultura pela outra é complexo, indo da imitação submissa dos costumes alheios até a adoção crítica de produtos culturais a partir de uma postura soberana. Fuentes ironiza o uso de americanismos pela elite mexicana, mas sua própria produção literária não seria a mesma sem o conhecimento amplo da literatura e do cinema norte-americanos. Há de se diferenciar, portanto, entre uma assimilação mais ou menos imposta de uma cultura alheia e o rompimento da continuidade histórico-cultural através de um imperialismo que impossibilita a auto-conscientização cultural.

Enquanto a política externa dos Estados Unidos era determinada por um anticomunismo generalizado, ela “parava” os relógios dos países como a Nicarágua — quando não levava a um retrocesso. Qualquer conflito era logo enquadrado na lógica da Guerra Fria que

fornecia o pretexto para a intervenção. Partindo de um ângulo de vista nivelador, essa lógica — que, como sabemos hoje, era histórica por sua vez — não respeitava as diversas histórias de cada país. Talvez a arrogância de qualquer logocentrismo consista no fato de ele reivindicar uma lógica extra-histórica para si e para o Outro, ou seja, de não considerar-se a si mesmo como histórico, passageiro, relativo. Como no caso da Espanha, o poder procura sua legitimação em categorias *fora* da história para se tornar imune a qualquer questionamento. É o caso do messianismo americano, que pretendia “levar a democracia” para os outros países, como se a democracia não fosse, também, fruto de uma evolução histórica.

Além do impacto negativo causado pelas diversas intervenções dos Estados Unidos, há um dano em alguns casos irreparável, que é a impossibilidade de alguns países de reatar os laços com o próprio passado.⁷ Ao invés de deixar que esses países encontrassem uma solução própria para os seus conflitos internos, os Estados Unidos os arrastaram para o cenário da política mundial, atribuindo cada conflito interno a um plano secreto da União Soviética. À visão maniqueísta que divide o mundo em dois blocos, Fuentes contrapõe o direito à história: “A fonte da mudança na América Latina não está em Moscou e nem em Havana: está em sua história.”⁸

Para um mexicano, a grande referência de um conflito interno é a revolução de 1910. Tanto as causas dessa revolução quanto suas primeiras batalhas tinham um caráter “doméstico” e o primeiro governo revolucionário de Madero “foi o regime mais democrático que jamais tivemos”.⁹ Só depois dessa fase — o governo Madero foi derrubado por uma conspiração encabeçada pelo embaixador americano — começou uma longa história de intromissão e intervenção por parte dos Estados Unidos. O presidente Roosevelt aparece como um “bom presidente” apenas por não ter invadido o México quando Lázaro Cárdenas estatizou as reservas petrolíferas em 1938.

A Revolução mexicana foi muito criticada, do ponto de vista ético, como matança generalizada (morreram mais ou menos 1 milhão de pessoas) e também, do ponto de vista político, por ter dado início a um regime de partido único, o PRI, cujo nome — Partido Revolucionário Institucionalizado — já é uma contradição em si. Em *La región transpa-*

rente, onde Fuentes procura, à maneira de Balzac, pintar um quadro da sociedade da capital mexicana, o leitor encontra todas as críticas possíveis aos acontecimentos ligados à Revolução. Evidentemente, essas críticas partem das classes mais altas, que se distinguem inclusive pelo seu estilo francês. Uma vez que a hostilidade à Revolução e a alienação dessas classes do próprio país são interligadas, não é difícil deduzir qual é a conjuntura oposta. Trata-se de uma fração de intelectuais que, ao contrário dos intelectuais imitadores do existencialismo francês, re-consideram as críticas sumárias à Revolução para nela detectar elementos positivos.

O acontecimento decisivo para essa reavaliação foi a publicação, em 1950, de *El labirinto de la soledad* de Octavio Paz. Aqui, a Revolução é basicamente considerada como acontecimento decisivo na busca da identidade mexicana, pois, num país dominado por estruturas e mentalidades coloniais, qualquer movimento contrário ao poder imposto tem um caráter libertador, mesmo quando leva, como de fato ocorreu, a uma desorientação generalizada dos combatentes. Ao contrário da intervenção vinda de fora, o conflito interno, por mais sangrento que seja, oferece pelo menos a chance de mudar o rumo da história. É nesse sentido que Paz atribui à Revolução “un carácter al mismo tiempo desesperado y redentor”.¹⁰ Paga-se um preço muito alto, mas acaba-se, pelo menos por um curto período, com o sistema de poder estabelecido.

Retomando o raciocínio de Fuentes, pode-se fazer uma diferenciação — embora grosseira — entre a alienação imposta de fora e a alienação gerada no seio da própria sociedade. Nos dois casos, acontece uma perda de identidade; nos dois casos, há uma ruptura na história de um país, uma “parada dos relógios”, que ameaça os laços com o próprio passado. O grande perigo de uma intervenção vinda de fora, entretanto, é que o “corte” da história seja definitivo, enquanto as contradições dentro do mesmo país apenas fazem parte de uma dialética de inversões do poder, que não impossibilitam a retomada de determinadas tradições. Basta lembrar o movimento zapatista atual que, para apresentar-se como legítimo defensor dos *campesinos*, apela para a lembrança de Zapata, um dos heróis da Revolução de 1910.

Quanto ao corte da história imposto de fora, o próprio colonialismo é o melhor exemplo, pois muitas etnias, quando não foram vítimas do genocídio, sobrevivem apenas “biologicamente”, vegetando à margem dos grandes centros urbanos. Embora sua fisionomia permita sua identificação como descendentes das populações indígenas, eles perderam sua identidade cultural, pois “perderam” seu passado. A fisionomia, ao invés de permitir a identificação da pessoa, passa a ser um sinal de falta de identidade.

Cabe fazer um pequeno excursão sobre o conceito de identidade, uma vez que há um certo abuso do termo que muitas vezes é confundido com algo como “o ser verdadeiro”. A identidade puramente lógica do tipo “ $A = A$ ”, ou, para continuar no exemplo, “um mexicano é um mexicano”, é uma trivialidade. O que interessa no nosso contexto é uma identidade do tipo “ $A = B, C, \dots$ ”, ou seja, uma identidade que pode não ser lógica, mas que permite estabelecer uma série de *identificações*. No âmbito cultural, a identificação de uma cultura A com a história H já não é nenhuma trivialidade, pois dá origem às discussões mais polêmicas, que têm como único consenso considerar a história como um elemento essencial quando a “identidade” de um país está em questão.

Ao contrário da questão territorial, privilegiada na discussão pós-colonial, a análise da história enquanto instância da identidade é muito mais complexa pelo próprio caráter dinâmico do tempo. O território pode ser um pressuposto — quase — imprescindível para a constituição de uma identidade nacional,¹¹ mas representa relativamente pouco quando comparado aos altos e baixos da história. Na verdade, ele apenas serve de ‘palco’ para a história, servindo como referência relativamente estável para uma história que, de tão movimentada, às vezes não parece ser a história de um mesmo país. O México da Revolução pode ser o oposto do México do Liberalismo, mas continua sendo o México. A pergunta “o que é o México?”, colocada com uma certa regularidade pelos intelectuais, tem que ir além de uma coincidência geográfica e levar em consideração os pontos extremos da história do país. Acontece que a própria pergunta é gerada por um presente por definição passageiro, de modo que a resposta nunca será a mesma, pois, além do *locus* de enunciação, é o *tempus* de enunciação que relativiza o ponto de vista.

Questionar o próprio conceito de identidade e insistir em sua complexidade contribui para evitar certas soluções simplistas, muitas vezes causadas por uma postura puramente passional. O conceito de identidade de certas posições nacionalistas, de fato, não passa de trivialidades do tipo “A = A”, levando determinados grupos políticos a se identificar como os “verdadeiros A”. Faz parte dessa visão reducionista o uso e abuso demagógicos do termo “povo”, como se esse povo, suposto guardião da autenticidade, fosse algo que brotou *naturalmente* do solo nacional.

Essa *naturalização*, que chega ao seu extremo tanto nas ditaduras de direita quanto de esquerda, opõe-se a uma perspectiva histórica, pois, para reduzir a própria identidade a poucos fatos naturais — incluindo-se aí os fatos territoriais —, ela necessariamente tem que passar por cima dos fatos históricos e sua diversidade. Não é por acaso que o Positivismo, que, desde seu fundador Auguste Comte, procura aplicar métodos das ciências *naturais* a fenômenos *culturais*, serviu como base para as idéias racistas de um Gobineau. É a “natureza” que favorece alguns e desfavorece a outros e que ‘explica’, em última instância, a superioridade de alguns sobre os outros. Basta ver como exemplo extremo o nazismo alemão que não apenas ignorou a história de dois milênios quando identificou alemães e germânicos, mas naturalizou a cultura alemã quando a apresentou como produto de sangue e solo (*Blut und Boden*). Cabe lembrar, ainda, que o Governo nazista procurou justificar sua declaração de guerra com o lema “*Volk ohne Raum*”, “povo sem espaço”, ou seja, sem território.

Não se trata aqui de denunciar o Positivismo como pré-fascista, mas de alertar para o perigo de uma posição que propicia a redução de fenômenos culturais a fatores naturais, ou seja, que ignora a importância de considerações históricas. A naturalização de uma cultura é a tentativa de conferir a ela a idéia de pureza (a “pureza” do povo), em oposição à perspectiva histórica que, por mais que entre nos detalhes, ‘suja’ essa imagem relativizando conceitos tidos como inabaláveis. Essa naturalização é especialmente nefasta quando o desnível cultural entre grupos sociais ou entre nações inteiras é atribuído a fatores raciais enquanto dados puramente biológicos.

Uma vez que se aceita o pressuposto de a cultura ser aquilo que foi e está sendo produzido pelo ser humano e de a natureza ser uma

incógnita que pré-existe à cultura, aquilo que simplesmente 'é', a história, enquanto história dos feitos humanos, sempre é história cultural e a cultura sempre é histórica. É no mínimo arriscado falar de uma "natureza humana", pois significa sair da história para detectar uma essência humana, significa reduzir a diversidade das manifestações humanas a uma ontologia irredutível.

Por outro lado, insistimos em falar do *ser* humano apesar da proscricção pós-modernista das essências e dos universais, que são o fundamento de qualquer humanismo. Falar do ser humano significa pressupor que, por trás das mais diversas manifestações culturais, exista um denominador comum que permite, inclusive, que as diferentes culturas sejam comparadas (não há comparação sem uma base comum de comparação) e que se compare, no plano histórico, o presente e o passado de uma mesma cultura. As manifestações culturais no tempo e no espaço não se perdem simplesmente no tempo e no espaço, porque se produzem a partir de uma mesma fonte. Não é a pressuposição de uma natureza humana universal que é problemática, mas a pretensão de se chegar ao seu conhecimento definitivo e a aplicação desse conhecimento à prática política.

A "natureza", o "ser", a "realidade", etc. devem ser considerados como entidades *negativas* no sentido de fugirem ao nosso conhecimento. Sua única utilidade consiste em questionar esse conhecimento e em impedir, assim, que ele se imponha como um saber universal. Não é o lugar, aqui, de analisar os mecanismos desse questionamento, ou seja, de investigar a questão de como uma realidade alheia a nosso conhecimento pode chegar a 'incomodar' esse conhecimento e a provocar determinadas alterações nele. É difícil saber quando e como determinados conceitos começam a se revelar inadequados para uma determinada realidade; a única certeza dessa inadequação é a incerteza, um sentimento vago de desconforto, um mal-estar que leva os intelectuais, os 'responsáveis' pelo conhecimento, a refazer, de época em época, as mesmas perguntas.

É o caso dos intelectuais mexicanos reunidos em torno do *Ateneo de la Juventud* que, no início do século XX, tinham em comum a crítica ao Positivismo que, como no Brasil, marcava o pensamento filosófico e político da segunda metade do século XIX. Octavio Paz apresenta o Positivismo como o ponto culminante de um processo de alienação que teve seu início na imposição do catolicismo pelos conquistadores.¹²

No entanto, não foram os mencionados intelectuais que deram um fim ao Positivismo, substituindo-o por outras teorias. Uma vez que a elite cultural não soube oferecer uma alternativa, o regime 'positivista', representado pelo ditador Porfirio Díaz, entrou em colapso pela sua própria inadequação à realidade mexicana — sem falar dos problemas econômicos e da crescente miséria social.

Chamando a Revolução mexicana de “explosión de la realidad”¹³ e de “verdadeira revelación de nuestro ser”,¹⁴ Paz deixa claro que ela não obedeceu a um programa político como a Revolução francesa (que, aliás, não cumpriu seu programa), mas representa uma insurreção da própria “realidade”. Segundo Paz, é “esta ausencia de programa previo [que] le otorga originalidad e autenticidad populares”.¹⁵ Qualquer ação contra uma ideologia alheia como o Positivismo significa, por uma questão de lógica, um passo rumo à autenticidade e à “revelação do ser”, pois é destruindo a super-estrutura, para usar a terminologia marxista, que se chega à base.

Falar da “realidade” e do “verdadeiro ser” é, como já foi exposto, um empreendimento no mínimo delicado. Quando Paz fala, ainda, da “autenticidad popular”, ele aproxima-se um pouco do chavão populista segundo o qual o “povo” é o guardião da autenticidade, ao passo que os poderosos, por ter o poder, seriam fatalmente corrompidos e alienados por ele. Por outro lado, ele não tem a pretensão de fornecer uma definição desse ser, mas apenas o usa como categoria negativa que desmente imposições inadequadas. O “ser mexicano”, apesar de desconhecido e inarticulável, é uma força que se opõe à sua violação por uma ideologia alheia.

Se o catolicismo ainda oferecia um sistema de referências no qual o mexicano, através de um sincretismo próprio, podia se sentir “em casa”, sua abolição por uma ideologia laica o deixou perdido no “labirinto da solidão”. O Positivismo nada tem a ver com a realidade mexicana, cujas características, marcadas pelo passado indígena, seriam o apego às raízes e, associado a esse apego, o senso de coletividade. A realidade que faz “explodir” o regime esclerosado de Porfirio Díaz não é apenas a extrema pobreza material dos *campesinos* e dos trabalhadores das cidades, mas também essa solidão transcendental.

“A consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria às classes revolucionárias no momento da ação.” Esta frase inicial da 15ª tese de Walter Benjamin em “Sobre o conceito de História” poderia ser inserida no texto de Paz sem maiores problemas, tirando apenas o tom marxizante que Benjamin adotou nos seus últimos escritos. Como seu amigo Adorno lhe disse numa carta, Benjamin nunca foi um “bom marxista” — como nunca foi um “bom teórico” no sentido de tentar enquadrar uma determinada realidade num esquema epistemológico. Como Paz, ele se caracterizava por algo que se poderia chamar de ‘nostalgia do ser’, que talvez se devesse a uma espécie de cansaço com relação à tentativa de dominar a realidade através dos meios do conhecimento e sua fixação em forma de teorias e ideologias. As teses de “Sobre o conceito de História” talvez sejam a melhor ilustração desse cansaço, pois nelas Benjamin não diferencia entre a História enquanto objeto de estudo e o conhecimento da História enquanto projeção de um sujeito ‘conhecedor’. O sujeito está imerso nessa História, o sujeito é objeto, um ser que não se eleva sobre sua história, mas que se integra nela.

Parece haver uma ligação entre o posicionamento que se adota diante do pensamento teórico e a preferência ou pelo passado ou pelo futuro. Em outras palavras: o conhecimento teórico, por mais que se alimente das “lições” do passado, é muito mais voltado para o futuro. Uma vez que o passado e o presente são marcados pela miséria e pela injustiça, a solução só pode estar numa projeção — teoricamente bem elaborada — de um ‘futuro melhor’. É o caso do marxismo, que nunca cansou de se considerar como “científico” e que sempre se sustentou pelo projeto de uma sociedades sem classes.

O cansaço teórico é, ao mesmo tempo, cansaço das utopias, que, por natureza, se localizam no futuro. Tanto Paz quanto Benjamin rejeitam essa ‘fuga para frente’ e querem “redimir” — ambos fazem uso desse termo teológico — o presente fazendo “explodir o *continuum*”. O ato libertador *do* presente acontece *no* presente, e não é protelado para um futuro que, cada vez que não cumpre suas promessas, precisa ser ‘adiado’.¹⁷⁴ A “redenção” do presente não significa apenas libertá-lo do peso do passado, mas também de sua subordinação a um ‘futuro melhor’. O presente deixa de ser apenas um ponto intermediário e fugaz entre o não-mais e o ainda-não, e representa, para Benjamin, uma chance

única de reencontrar um passado tido como perdido. A continuidade do passado recente precisa ser “explodida”, pois não apenas pesa sobre o presente, como também barra o acesso ao passado anterior.

Seria fácil expandir os paralelos entre Paz e Benjamin no que diz respeito à questão da história¹⁷ e descobrir em muitos tópicos das *Teses* benjaminianas uma correspondência no pensamento de Paz. No entanto, um tal procedimento, além de incorrer no risco de usar as idéias genéricas de Benjamin sobre a história como aplicativo para as idéias de Paz sobre a situação específica do México, seria inadequado para ambos os autores. De alguma forma, os dois rejeitam a imposição de um pensamento sistematizado a uma situação concreta, principalmente quando se trata de um pensamento ‘fora do lugar’ (o Positivismo é uma ideologia ‘importada’ da Europa) e fora do tempo (a introdução do Liberalismo na América Latina no século XIX é um anacronismo, pois, além de não poder se apoiar num fundamento social adequado, a burguesia, não corresponde ao “relógio” latinoamericano, ou seja, é *anacrônico* ao pé da letra).

Quando Paz destaca a “ausência de programa previo” para a Revolução mexicana quase que como prova de sua “autenticidade”, ele, mais uma vez, evidencia suas afinidades com Benjamin, pois a “explosão do *continuum*” nada mais é que a ‘defesa do presente’ que não seja mais visto apenas como resultado do passado e nem como mera condição preliminar para um futuro “melhor”. Pois é da natureza de qualquer programa ser *anterior* ao fato ao qual é aplicado e visar a enquadrar esse fato na visão de um estado *posterior*. Qualquer conhecimento teórico vem do passado e vai, quando a teoria se transforma em programa, para o futuro, de modo que procurar o conhecimento do presente, a rigor, é uma ilusão. O presente sempre é outro.

A Revolução livrou o México da continuidade da ditadura política de Porfirio Díaz e da ditadura filosófica do Positivismo, mas não da história. Como Benjamin, Paz deixa claro que a função da “explosão” não é ficar livre do passado, porém, muito pelo contrário, conseguir acesso ao passado como um todo. Um dos alvos da crítica benjaminiana é a visão linear da história, segundo a qual a história nada mais seria do que uma seqüência de fatos em que cada fato novo extinguiria o anterior. Benjamin opõe a esta perspectiva historicista (que, aliás, pode ser chamada de positivista, pois só procura ver o fato puro, positivo), que

limita a história a um processo de sucessão e de substituição, a idéia da “presença do passado no presente”.¹⁸

O passado, para Benjamin, não passou. Em analogia ao pensamento de Freud,¹⁹ haveria uma espécie de inconsciente histórico (e também coletivo) que resiste, subliminarmente, ao passar do tempo. E, também em analogia a Freud, haveria todo um processo de recalque do verdadeiro ‘ser’ da história ou ainda um processo de deformação desse ser quando levado para a superfície do conhecimento. Essa deformação resultaria da imposição de um determinado modelo epistemológico como a representação do tempo enquanto cadeia linear de causa e efeito. É contra os estragos causados pela nossa consciência que o anjo da história da 9ª tese procura lutar: “Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés.”²⁰

Contrariando a opinião vigente na época, Paz não considera a Revolução mexicana como “catástrofe única”, porém como “verdadeira revelación de nuestro ser”. Da mesma maneira que o inconsciente da teoria freudiana se manifesta através de algum tipo de desordem na organização consciente do indivíduo, a Revolução, enquanto manifestação do “inconsciente coletivo”, acaba com a ordem social imposta. Falta apenas reverter os conceitos de valor e enxergar que a “catástrofe” não é o caos inicial da Revolução (comparável ao caos inicial que o processo terapêutico provoca no indivíduo), mas a violação da história em nome da ordem e do progresso. A adoção de um sistema político inadequado nega a realidade histórica; a negação dessa negação através de uma revolução pode não gerar, automaticamente, a construção de um sistema mais adequado, mas abrir um caminho até então fechado.

Paradoxalmente, essa abertura, por mais que ela seja importante para o futuro, leva ao passado, isto é, possibilita uma reconciliação do presente com um passado mais remoto. Embora o *Plano de Ayala* de 1911, o manifesto revolucionário de Zapata, estabeleça algumas metas políticas para o futuro, ele é, também, uma “citação” no melhor sentido benjaminiano: além de “hacer saltar las formas económicas y políticas que nos oprimían”,²¹ procura restaurar as formas indígenas de agricultura e seu caráter coletivo. Paz não escapa de um certo tom nostálgico quando mistifica o Plano de Ayala como volta à “edad de oro”.²² Mas,

uma vez que a coletivização da propriedade rural é um dos anseios dos partidos progressistas, essa volta ao passado acaba sendo um avanço, o regresso um progresso.

A relação com o futuro e como passado varia de época para época e de cultura para cultura. É uma questão extremamente complexa, que aqui só poderá ser tratada de uma forma um tanto especulativa. No entanto, há indícios de que, nas culturas hegemônicas, o 'olhar coletivo' é voltado para o futuro, para o crescimento e para a superação de todo tipo de problema através do conhecimento teórico. O passado, hipostasiado em grandes monumentos, muitas vezes serve apenas para ilustrar a própria 'grandeza' e para confirmar a auto-imagem existente. Fora disso, a relação com o passado é marcada, como Fuentes disse, por uma certa "amnésia".

Entretanto, os monumentos da grandeza são, ao mesmo tempo, "monumentos da barbárie",²³ sendo que uma das maiores barbáries consiste no fato de as culturas hegemônicas terem privado outras culturas de sua história. O furto de objetos antigos das culturas conquistadas, o furto dos testemunhos da sua história, é apenas a ponta visível do *iceberg*; mais grave é a proibição de se criar sequer uma história, coibindo sequer a criação de documentos que serviriam como seus testemunhos. O "vazio" que Fuentes denuncia na já citada entrevista faz com que uma cultura oprimida como a latino-americana tenha que se preocupar, antes de mais nada, com seu passado e preencher o vazio deixado pela colonização. Ao contrário do seu modelo francês, o lugar da imaginação do Júlio Verne latinoamericano é o passado:

Hay una enorme preocupación con el tiempo, con darle una segunda oportunidad al tiempo. Hay el problema español e hispanoamericano de la ausencia del pasado, del silencio del pasado. Cuando uno piensa, por ejemplo, en la América Española, uno piensa que la Corona prohibió que circularan las memorias de los conquistadores, las *Cartas de Relación* de Hernán Cortéz. Todo lo que escribieron los conquistadores fue prohibido por la Corona Española, sobre todo su importación al Neuvo Mundo. ¿Por que? — Porque no querían que se crearan feudalidades, baronías de estos señores que habían pisado las tierras de América, las habían conquistado para los reyes que estaban tranquilos en Madrid o en Flandres. De manera que sufrimos un gran vacío de conocimiento de nosotros mismos. Yo

creo que el gran poder de la literatura latinoamericana, uno de sus poderes es: tiene que recuperar el pasado, tiene que imaginar el pasado. Generalmente, una literatura occidental ha asimilado su pasado y tiene que imaginar el futuro, tienen que ser Julio Verne. Pero nosotros somos los Julio Verne del pasado histórico. Tenemos que recuperar todo ese pasado *no escrito* [destaque de Fuentes], es el pasado que se nos escamoteó por la censura, por la Inquisición, por el olvido, por muchos factores. De ahí el poder de muchísimas novelas, y una novela como *Cien años de soledad* ¿que es? sino el enorme esfuerzo de memoria, de recuperación del pasado, de darle imaginación a lo no dicho del pasado. Yo creo que esto es fundamental para entender la novelística actual del continente.

Em 1997, ano dessa entrevista, a situação mundial é bem diferente daquela da já mencionada “Aula inaugural em Harvard”, de 1983, quando Fuentes fez um apelo à sua platéia americana no sentido de respeitar as diferenças de “relógio” entre os Estados Unidos e os países da América Latina. No entanto, continua o problema da ‘sincronização’ que hoje se apresenta sob o nome de “globalização”. Basta acompanhar as negociações em torno da criação da *Alca* para se ter uma impressão das enormes pressões exercidas pelos Estados Unidos na tentativa de ampliar seu mercado — e do seu descontentamento com o Governo brasileiro quando este pede apenas uma coisa: tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

FUENTES, Carlos. *Eu e os outros — ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. Entrevista com Carlos Fuentes no programa “Roda-Viva” da TV-Cultura São Paulo, transmitido em outubro de 1997.

LÖWY, Michael. L'anarchisme messianique de Walter Benjamin. In: *Les temps modernes* 40, 1983, 772-94.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Postdata. Vuelta a ‘El laberinto de la soledad’. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

NOTAS

¹ FUENTES, 1997.

² FUENTES, 1989. p. 239-258.

³ Idem. p. 243.

⁴ Idem. p. 239.

⁵ Fuentes, filho de um diplomata mexicano (“um nacionalista mexicano convicto”), passou parte de sua infância e juventude em Washington. Cf. seu texto autobiográfico, “Como comecei a escrever”, em FUENTES, 1989.

⁶ Idem. p. 239.

⁷ Fuentes cita o caso da Guatemala. Cf. FUENTES, p. 242.

⁸ Idem. p. 242.

⁹ Idem. p. 240.

¹⁰ PAZ, 1997. p. 160.

¹¹ O caso ‘clássico’ do povo judeu demonstra, que o território não é uma condição *sine qua non* para a questão da identidade. Parece até que a falta de território seja a causa de uma consciência comunitária muito forte, que se deve, por sua vez, a uma consciência histórica que se baseia na convivência com o passado.

¹² De certo modo, o Positivismo representa uma dupla alienação: primeiro por ser uma ideologia europeia imposta, segundo por ser uma ideologia que, como já foi dito, procura “naturalizar” a sociedade em detrimento de uma visão histórica.

¹³ Idem. p. 153.

¹⁴ Idem. p. 148.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ As afinidades de Benjamin com o anarquismo não se limitam à reminiscência da ‘bomba’ anarquista, mas tem suas raízes no próprio judaísmo, como mostra LÖWY (1983). No entanto, como Benjamin na 1ª Tese, a teologia, “hoje, [...] é pequena e feia e não ousa mostrar-se.”

¹⁷ Uma comparação mais ampla, principalmente no campo poetológico, certamente traria bons resultados, tanto pelas áreas de interesse comuns dos dois (Barroco, Romantismo, Surrealismo, entre outros) quanto pelas diferenças. Devo à minha colega Maria Ester Maciel a idéia de que os tópicos da “analogia”, da “correspondência”, da “afinidade”, etc. ocupam um lugar de destaque no pensamento dos dois autores.

¹⁸ GAGNEBIN, 1985. p. 15.

¹⁹ Devo a reminiscência freudiana a Maria Eneida de Souza, UFMG.

²⁰ BENJAMIN, 1985. p. 226.

²¹ PAZ, 1997. p. 155.

²² Idem. p. 156.

²³ BENJAMIN, 1985. p. 225.

UM CACHORRO CORRE NA CIDADE VAZIA

Luis Alberto Brandão Santos

Em uma das cenas do livro *Vida de perro*, do escritor uruguaio Rafael Courtoisie, um cachorro está solto pelas ruas de uma cidade onde não há ninguém, em parte alguma: “ninguém a quem perguntar, ninguém a quem dizer algo, ninguém a quem insultar”.¹ Só há um cachorro que corre incessantemente. Como falar de cidade, tomando como ponto de partida uma cidade desértica, cujo único habitante é um cão que não se detém? É possível, a partir desse lugar vazio, indagar o modo como a literatura se relaciona com os espaços contemporâneos? O que o texto literário é capaz de *saber* a respeito do universo extratextual no qual está inserido?

É certo que, além do animal, há uma voz, que narra o seu movimento, que o acompanha enquanto ele cruza a praça, dobra uma esquina, e avança por uma das avenidas. É uma voz hipotética, que descreve aquilo que um olhar muito amplo seria capaz de ver, se pairasse alto sobre toda a cidade e, ao mesmo tempo, captasse seus detalhes mais sutis. A voz sabe que tal olhar é impossível, já que se trata de uma “cidade enorme”,² cujos limites, externos e internos, não são apreensíveis por uma única mirada. Para falar da cidade, portanto, será necessário que a voz se aventure a conceber uma visão abrangente e, simultaneamente, reconheça a falibilidade de tal visão. Qualquer tipo de realismo deverá estar ciente do quanto é um jogo de convenções, do quanto é, pois, um não-realismo.

A própria noção de *voz* é imprecisa, já que não são identificáveis, com exatidão, o agente que a teria produzido e os detalhes da circunstância de interlocução. De onde vem essa voz? A quem se dirige? O que garante seu poder afirmativo? A voz é, sem dúvida, um artifício. É a simulação de uma voz, uma fala *possível*, autônoma, como se fosse viável existir, em estado puro, a mera ação de falar. Deliberadamente artificiosa, a voz concebe o vazio improvável da cidade com a finalidade de ser ouvida — ouvida, sobretudo, na sua característica de artifício. A voz

abaixa o volume da falastrice urbana. Para falar da cidade, é preciso imaginar-se abolindo sua zoeira incompreensível.

Esse mundo urbano, em que “o cimento é um deserto sem rosto”, parece compacto em seu excesso de iluminação. Demasiadamente chapado em seu exibicionismo. Intangível, “sem solução”.³ Deixando visível sua condição hipotética, a voz se reconhece débil. Poderia, ao contrário, arrogar-se o poder de subjugar os objetos aos quais se refere, tratando-os como frutos de suas inflexões: a existência do mundo dependendo da linguagem que a voz articula. Como no poema “Certeza del que duda”, a linguagem teria, a princípio, a prerrogativa de dissolver a concretude do real: “Uma casa, com seus postigos robustos, com todo o peso calcáreo de seu terreno, dissolve-se na ponta da língua quando vou dizê-la”. A voz, porém, não se ilude com tal pretensão poder. “Não sei”⁴ — a voz duvida, abdicando da tentação de brândir, como uma demonstração de autoconfiança, seu estatuto de voz. Em *Vida de perro*, conclui-se: “Poderia dilacerar-me a boca, esganiçar-me completamente e seria inútil, o mundo não se abriria, não se rasgaria o tecido do mundo pela ação de minha voz”.⁵

O realismo viável para que se fale da cidade é aquele cujo saber precário se esforça para articular os sentidos dispersos, estando atento para o fato de que o modo de articulação vincula-se à própria cultura urbana. Observar as formas que utilizamos para falar *da* cidade — e do cão que a percorre — é observar a maneira como a cidade configura nossa voz. É, assim, falar *a* cidade. Falando da cidade, estamos fazendo vir à tona a forma como seus espaços determinam nossa fala: ressonâncias, linhas melódicas, sutilezas de sotaque, estilos de persuasão — a cidade falando através de nós.

Uma cidade vazia, entretanto, não é uma cidade. A cidade não é apenas a concretude dos espaços visíveis — casas, edifícios, vias, parques, praças —, mas aquilo que nesses espaços circula. É, sobretudo, os fluxos segundo os quais interagem seres, objetos e vivências. Substitui-se, assim, uma visão substancialista de espaço por outra na qual o espaço é entendido como um conjunto de relações. É nesse sentido que se pode dizer que toda cidade é regida por uma gramática.

Qual é a gramática das cidades contemporâneas? Como, segundo quais regras de combinação, os signos em que estamos imersos for-

mam, para nós, um texto? Costuma-se afirmar que tudo que se reconhece, hoje, como texto, tudo que parece inteligível traz a marca da cultura urbana. Não seria incoerente, pois, falar de uma *literatura urbana*, mesmo quando se trata de textos que não representam explicitamente a cidade, que não a concebem como um referente, identificável ou imaginário. Além de uma semântica urbana, seria possível investigar, na literatura, a própria sintaxe das cidades.

Entretanto, pensar a cidade segundo uma perspectiva gramatical revela uma série de pressupostos. O mais evidente é o apego a uma pretensão cientificista, expressa na crença de que basta tratar a cultura urbana como uma língua para que seja possível reconhecê-la como objeto de análise bem definido, passível de ser descrito e compreendido com exatidão. Mesmo ciente do caráter mutável e irregular de toda linguagem, o urbanista-lingüista aposta na existência de uma gramaticalidade essencial, um núcleo de leis básicas que regem o funcionamento da cidade. Isso corresponde a dizer que a legibilidade da cidade é pensada segundo um modelo de leitura que privilegia o ímpeto ordenador, que se projeta sobre aquilo que está sendo lido, grifando, no livro-cidade, recorrências, simetrias, regularidades.

O prisma que concebe a cidade-língua ou a cidade-livro opera de acordo com uma lógica discursiva segundo a qual a significação se constrói acumulativamente: quanto mais se ouve ou lê, mais se compreende, mais se chega próximo às conclusões. Seria possível olhar o espaço urbano a partir de uma outra ótica? Elaborar uma teoria não daquilo que se preserva, mas daquilo que se perde? Um pensamento que não submeta a dispersão a uma regra — a uma lei que comandaria a recorrência das dispersões, que criaria um *regime* dispersivo —, mas que investigue a maneira como a própria regra se dispersa? É possível algum tipo de saber que não seja ordenador?

É comum detectar, em textos literários, uma relação de tensão com a gramaticalidade da linguagem verbal. São textos que exploram, exatamente, o que há de insólito, estranho, instável no universo das palavras, exacerbando ambigüidades, delineando um espaço onde a noção de comunicação torna-se indissociável de seu questionamento. Não se trata apenas de experimentações nos planos fonológico, semântico, morfológico ou sintático. Trata-se da tentativa de exercitar, de den-

tro do discurso, uma outra lógica, uma lógica não-discursiva. Uma textualidade que problematiza o próprio conceito de texto. Um gerador de sentidos que, de modo mais ou menos explícito, indaga a forma como os sentidos se produzem.

Apesar disso, o texto literário, do modo como é reconhecido hoje, também possui um forte vínculo com o formato do livro — e com toda uma lógica e um imaginário livrescos que estão associados a tal formato. A seguinte pergunta passa a ser, então, fundamental: se se olha o mundo a partir de um livro, necessariamente enxerga-se o mundo como livro? Na contemporaneidade, parece indiscutível que a cultura livresca — baseada no registro enciclopédico, museográfico, de informações escritas — definha. O livro talvez não seja mais a metáfora privilegiada para sintetizar a história da humanidade, a trajetória dos indivíduos, as identidades sociais, ou a vivência em espaços coletivos, como as grandes metrópoles. O escritor contemporâneo, portanto, se vê diante do desafio de expandir uma literatura que, dentro ou fora do livro-objeto, subtraia-se do livro-metáfora. Se vê convidado a rascunhar livros não-livrescos.

SABER ANIMAL

A cidade vazia não está povoada apenas pelo cachorro que corre, mas também pelas modulações da voz que os concebe — cão e cidade. Esvaziando a cidade, apagando seus múltiplos cursos, e concentrando-se em um único elemento dinâmico, a voz também realça a sua própria dinâmica. O cachorro “desenvolve seu movimento como se tivesse significado”⁶ — afirma a voz, apesar de constatar que não há nenhum motivo para que ele esteja correndo. Para a voz, a indagação básica é: “Os cachorros têm sentido?”⁷

Por que escolher o cachorro como objeto de um livro de ficção? Trata-se de um indício da desconfiança que o olhar contemporâneo lança sobre os objetos que são, a princípio, os mais banais e indiscutíveis? Talvez uma das características do atual olhar urbano seja sentir estranheza naquilo que se apresenta como familiar, não acreditar na segurança das imagens que parecem estáveis. O cachorro surge, então, como um objeto a ser definido, através das mais diversas tentativas: “Os

cachorros são máquinas sentimentais”; “Os cachorros não são galos”; “Os cachorros são anjos que latem”; “Os cachorros são frutas que sentem”; “Ameixas com dentes”; “Os cachorros não são bobos”; “Um cachorro é um templo inquieto”.⁸

O cão é um pretexto para que se discuta o modo como os objetos adquirem e conservam significados, a maneira como podem ser compreendidos. Trata-se mesmo de expor a perplexidade relativa à própria noção de *objeto*. O que é um objeto? Quais são, onde estão situadas, como se formam as fronteiras que distinguem objeto e observador? O conceito de objeto já não indica a pressuposição de que o conhecimento se processa de acordo com uma certa lógica?

Indaga-se o próprio saber. Ou ainda: a possibilidade, hoje, de compartilhamento de sentidos. Tal indagação radical contamina as formas através das quais a voz pode indagar. A voz se torna oscilante, assume o discurso científico, e em seguida mescla-o com uma narrativa de tons biográficos, recorre a dados históricos, confunde expressão poética e especulação filosófica. Na literatura de Rafael Courtoisie, à imprecisão dos objetos correspondem a indefinição e o hibridismo dos formatos da voz. *Estado sólido* é um livro de “poesia”, mas dominado por uma prosa simultaneamente descritivista e investigativa, cuja obsessão em definir termos lembra o tom de um tratado de físico-química. *Cadáveres exquisitos* é, basicamente, um conjunto de contos. Em alguns momentos, no entanto, como em “Los cuentos chinos”, afrouxam-se os encaideamentos narrativos, e vêm à tona digressões poéticas e ensaísticas. *Vida de perro*, definido como “romance” na contracapa, é, na verdade, um amálgama de fragmentos dos mais diversos tipos, em cuja organização a possibilidade de se identificar a preponderância de uma determinada fórmula de escrita é constantemente deslocada pelo surgimento de outras fórmulas.

A voz é descontínua. As falas não produzem um discurso que, à medida que se desenrola, é capaz de tornar-se mais e mais coerente. Pelo contrário, superpostas as falas, seus significados entram em choque, contradizem-se. O saber da voz não é acumulativo. Está sempre partindo de um ponto cego, de um ponto de não-saber. Não é possível traçar um histórico segundo o qual a compreensão gradativamente progrediria, a partir do qual se constataria seu aprofundamento. A voz é

regida pela lógica das superfícies, lógica de um pensamento que está constantemente buscando reconhecer a particularidade dos objetos, como se os apalpassse, como se construísse, com eles, um mosaico de relações não-excludentes, sempre hipotéticas:

A obscenidade de uma superfície *salta à vista* quando se toca. A superfície faz com que os dedos olhem. A pele contempla a pele, porque tudo é superfície. Não há outro modo de olhar que não seja pondo em contato um plano com outro plano, uma extensão com outra extensão. Pensar também é tocar e por isso não há pensamento linear, o pensamento jamais é uma linha, mas sim uma encruzilhada, o pensamento é uma rede. Seu tecido persuasivo é antes sensitivo, para convencer se estende em várias direções, explorando, cobrindo, apalpando.⁹

A voz gagueja as hesitações do pensamento. A voz rediz-se, rasura-se ao tentar afirmar-se. O pensamento se abre em um leque de alternativas, que não convergem, mas se ramificam. A voz se faz audível à medida que se desdobra na ressonância de muitas vozes. O pensamento se adensa, se sustenta, exatamente pelo ir e vir das linhas interrogativas. “A superfície consiste em uma suspeita, em uma presunção estendida: jamais haverá de se confirmar por completo, jamais poderá descartar-se totalmente”.¹⁰

Se a superficialidade é característica das vozes possíveis na cultura contemporânea é porque a proliferação de formas — em especial de formas produzidas artificialmente — perturba a ordem segundo a qual a cada forma deve corresponder um conteúdo estável. Convive-se, de modo cada vez mais intenso, com a sensação de que há uma “defasagem entre a forma e o fundo”.¹¹ Nesse processo de defasagem, o excesso de imagens virtuais, sem profundidade, ou cuja profundidade é nitidamente simulada, parece estimular que os conteúdos — que pressupõem um vínculo com referências de um universo extravirtual — sejam regidos pela lógica das formas — lógica que tende a ser autônoma, inteiramente gerida no próprio interior do universo virtual. É nesse sentido que se pode pensar que o conteúdo “não é mais que silêncio condensado”. No entanto, a superficialidade da voz, pelo menos a de vozes literárias como as que atravessam a obra de Courtoisie, não implica subordinação aos imperativos das formas esvaziadas de conteúdos. A

voz, inquieta, pode explorar o fato de que, na forma, em especial nas formas vazias como as da cidade, sempre “há uma pergunta sem resposta”.¹²

Paradoxalmente, é de sua debilidade que a voz extrai a força. “Anterior ao desespero e ao dever, posterior ao esforço, a debilidade, mulher absoluta, abate a ereção de bronze das estátuas masculinas”. Seu poder provém do “estado obscuro de seu não-poder”. Artimanha típica em alguns escritores, a debilidade da voz, sua sonoridade falha e dispersiva, acaba impondo-se como “obstáculo mole, capaz de ceder mas resistente precisamente por essa mesma capacidade”:

Às vezes areia movediça, com freqüência lodaçal, em Camus é uma lama, um lodo metafísico, sua densa e úmida mesmice; em Onetti alcança a consistência de um barro primitivo e genésico, místico embora também despegado, com o qual funda uma cidade e constrói seus seres peremptórios; em Cioran a debilidade é uma estranha dureza ácida.¹³

Se é veículo de saber, a voz também é testemunha de sua precariedade. Ao falar da cidade, a imagem que se cria não é a de um espaço no qual se teriam concentrado as glórias do conhecimento humano. A cidade não é narrada como o ponto máximo da civilização, culminância do poder humano de produzir e organizar a sua própria natureza. Pelo contrário, na cidade vazia, a única presença é a de um cachorro — ser representante de um tempo arcaico, ou de um arcaísmo atemporal —, que recorta a *urbanidade* com seus impulsos primitivos, sua índole bárbara. Em um dos textos de *Vida de perro*, é feita uma distinção entre cães e cachorros. Os cães são “filhos da civilização ocidental e cristã. Filhos ecumênicos”. Já os cachorros “ocultam uma pedra da antiga barbárie e transportam-na até o presente, um cálculo biliar que os faz ferozes e coerentes com seu corpo”. O cachorro como uma expressão de infra-humanidade, que inevitavelmente vive incrustada no humano, dele talvez constitutiva:

Essa pedra interior dos cachorros lembra ao homem a condição mesma de sua inferioridade, a fome e o terror que passaram durante as origens do mundo, a pobreza dos velhos tempos, a intempérie, quan-

do chovia sem parar sobre a Terra, quando se empapavam sem teto, quando chovia e chovia.

Quando não parava de chover a bosta pré-histórica da morte.¹⁴

Homem animalesco, animal humanizado, o cão/cachorro traduz a ambigüidade da operação sempre imperfeita de catequização dos instintos, de subjugo sempre parcial do corpo selvagem à assepsia das idéias. Os cachorros são capazes de farejar a alegria. E o cheiro da alegria “se parece com o perfume da merda”. Habilmente, e ao contrário dos homens, que tendem a ignorá-la, “os cachorros escutam a voz da merda”.¹⁵

A voz que narra o percurso do cachorro na cidade parece se deixar contaminar pela voz que o conduz — essa outra voz, da alegria e da merda. Voz animalesca que, se em *Vida de perro* manifesta-se sobretudo na forma de latidos, em *Cadáveres exquisitos* revela sua estridência nos guinchos do menino transformado em pássaro; no zumbido de vespas mordidas vivas; no arrastar-se de caramujos, simultaneamente avançando e retrocedendo; nas águas agitadas dos bueiros de Nova York, onde foram jogadas as crias de crocodilos egípcios que turistas americanos trouxeram como mascotes; nas escamas que recobrem o corpo da esposa; nos rugidos de leões africanos devorando o Império Romano, como uma vingança de Cartago.¹⁶

Os animais urbanos de Courtoisie debatem-se entre a domesticação — que inclui, como no caso do puma gordo e indolente do conto “Diario del puma”, a ameaça de castração — e o apelo à violência desregrada de seus instintos — o puma se deliciando com a carne da velhinha que o abrigara.¹⁷ Animais perplexos, que oscilam intensamente entre admitir e desconsiderar sua perplexidade. “Há um animal que não pergunte?”¹⁸ — pergunta a voz, já animalizada. Eis a voz literária, voz que diz que não sabe dizer. Eis o saber do escritor, saber improvável, incivilizado, inumano: “É muito difícil escrever um diário com quatro patas. As garras despedaçam o papel”.¹⁹

O escritor não como um “homem escritor”, mas como um “homem experimental”, deixando de ser homem “para se tornar símio, ou coleóptero, ou cão, ou rato, tornar-se-animal, tornar-se-inumano”.²⁰ O escritor que deixa de *ser* para *tornar-se*. O escritor que escreve não a

escrita, mas a voz; que escreve a voz, mas não a *sua* voz; que escreve a voz de outro: não de um outro que é humano, mas daquilo que é, exatamente, a interrogação da humanidade. Escritor ágrafo, voz disfônica, fazendo ressoar a burrice do saber.

O cachorro corre, enfim, porque fareja algo. Algo que a cidade não pode ver, sentir, sequer imaginar. Algo que a voz literária, simulando um olhar impossível, tenta detectar: “O cachorro fareja algo que não sabemos, fareja nossa ignorância”.²¹

ONDE É FÁCIL MORRER

O vazio das cidades contemporâneas também diz respeito a seu caráter espectral, ao fato de serem espaços onde, de forma intensa, “a morte ronda”.²² Na obra de Courtoisie, a equação cidade-morte abrange todos os tipos de cidade, das mais miseráveis às mais pujantes, das famosas às perdidas nos mapas, das modernas àquelas que estão à margem do processo de modernização. Através da expansão crescente das tecnologias de comunicação, a cultura urbana — com sua vitalidade perversa, letal — tende a se espriar, sem limites, a ponto de se poder falar não apenas de um espaço, mas também de uma era urbana. Essa cultura cria um certo modo de olhar que detecta, nas mais diferentes cidades, um elemento comum, um fator de semelhança: em cada uma delas, a precariedade no compartilhamento de referências. O olho urbano homogeneizador vê todas as cidades como espaços de diferenciação radical, onde não se estabelecem vínculos confiáveis, onde as identidades são fraturadas. Sou igual a todos porque, como todos, não me reconheço em ninguém. Esse paradoxal estranhamento generalizado explica o fato de todas as cidades serem igualmente vistas como lugares onde “é fácil morrer”,²³ mesmo que tal facilidade possa manifestar-se em diferentes estilos.

Em uma localidade próxima a Santa Cruz de la Sierra, cidade da Bolívia, uma víbora e um cão sarnento. A serpente, enorme, está morta, estendida em uma cerca do caminho. O cão, coxeando, segue um narrador amedrontado por ter visto a serpente. Chegando à cidade, após uma longa caminhada sob o sol escaldante, uma mulher lhe oferece uma garrafa de água. O narrador derrama um pouco para o cão, que, apesar

de exausto e sedento, não bebe, e ladra quando o narrador leva à boca a garrafa. A água está contaminada.²⁴

Enigmático o gesto dessa mulher. Crueldade disfarçada de paixão? Ignorância bem-intencionada? Indiferença motivada por um profundo senso de fatalidade? Há uma imensa sombra de dúvida obliterando as razões de cada gesto. Os seres habitam mundos distintos, cujos princípios são mutuamente incompreensíveis. Somente o cão pode comunicar-se. Ninguém, contudo, dá atenção a seus latidos.

Uma típica família norte-americana se muda para Los Angeles, “cidade sem umbigo”.²⁵ Trata-se de um cenário em que o culto à diferença inviabiliza qualquer compartilhamento fora dos limites do próprio território. Cenário em que é agônica a convivência: “não se pode dar um passo sem se topar com um psicopata, um viciado, um hispano ou um negro”. Cidade onde “não se pode viver”.²⁶

Está comprometida a aproximação entre seres humanos. Aproximar-se é arriscar-se. A cultura contemporânea abandona os veículos tradicionais, que exigem das pessoas interação direta, e os substitui por outros que preservam seu isolamento e seus desejos mais idiossincráticos:

Em Los Angeles podem se encontrar camisinhas listadas, amarelas, pretas, onduladas, camisinhas com a efigie de John Lennon na ponta, camisinhas com sabor de morango, de chocolate, de damasco, camisinhas lisas, estriadas, ultrafinas, transparentes, antialérgicas, reforçadas. (...) Camisinhas com a foto de Nixon, camisinhas com a imagem de Jim Morrison, camisinhas de couro, camisinhas ecológicas, preservativos que reproduzem a cédula de um dólar americano, forros com a foto do Papa, de Sadam Hussein, camisinhas ultragrossas, com alfinetes e ganchos para masoquistas, tubos de borracha com um laço para poder estrangular a base do pênis e poder prolongar assim a ereção, camisinhas que reproduzem um poema de Walt Whitman.²⁷

Nas camisinhas, sintetiza-se toda a cultura. As preferências estéticas, as posições políticas e religiosas, as nuances comportamentais, as referências históricas convergem para o instrumento que viabiliza e simultaneamente restringe a sexualidade espetacularizada. Estampados no látex, os ícones da contemporaneidade inflam-se, como expressões de um desejo poderoso, para serem em seguida descartados, resí-

duos do desejo que, instável, já se volta para outros objetos. A complexidade da cultura, enquanto espaço das negociações coletivas, se vê subordinada ao prazer individualista e instantâneo cuja fonte é, paradoxalmente, o mais básico instinto. Passa a ser um pequeno detalhe que distingue o cio humano do cio dos cães.

A cidade vazia é aquela em que os corpos não se tocam. Na cidade vazia, sobreviver corresponde a se expor ao aniquilamento.

MORDENDO FANTASMAS

Na cultura urbana, há uma intensa perturbação da noção de corporeidade. O que é um corpo? Quais parâmetros o definem e em que medida podem ser modificados? Perguntas como essas indicam que a enorme atenção hoje dedicada ao corpo está associada à dificuldade de tomá-lo como referência segura, inquestionável, de reconhecimento da identidade dos seres. O corpo natural passa a ser modelável através das mais sofisticadas tecnologias médicas e farmacêuticas, e amplificável através de conexões artificiais que dispensam as limitações dos espaços físicos. Há, difundido na cultura contemporânea, todo um imaginário da virtualização — cujo principal modelo parece ser a adimensionalidade instantânea das telas luminosas — que torna antiquada e simplória a própria idéia de “corpo natural”.

Isso não significa, contudo, a inexistência de tensão entre estes dois corpos: o animal — precário, mortal, falível, sombrio — e o divinizado pela tecnologia — corpo veloz, fulgurante, intangível, ideal. No texto “Arma blanca”, em contraposição à penumbra da cidade, uma menina leva nas mãos um punhal reluzente. Não se sabe, porém, qual o perigo que essa arma representa: “A arma é de um material inofensivo, ignóbil, de plástico, de resina ou papelão?” Haveria uma violência própria ao universo das imagens, capaz de transpor seus limites e ameaçar o universo dos corpos, transformando-os em imagens efêmeras e dilaceráveis?

Mas, mesmo se fosse de papel, é inofensivo um punhal, uma adaga? E por que brilha? Trata-se de um simulacro? É um simulacro a arma? A menina mesma é um simulacro, uma visão? O mundo que a rodeia é

um simulacro, feito de paredes de papel de seda que a menina rasgará como a uma mentira? A vida é esse simulacro que a menina ilumina e evidencia? É a vida mesma, a vida na manhã impossível o que a menina com a adaga vai cortar?²⁸

A sonhada perfeição dos corpos que se virtualizam não é suficientemente poderosa para apagar a imperfeição do corpo animalesco. Há sempre algum tipo de resíduo cuja solidez não se transpõe. O corpo virtual não tem como se sentir pacificado. Ao ideal, algo sempre resiste. Nos aeroportos, o que Courtoisie ressalta não é o orgulho pela capacidade de desafiar, através da tecnologia aeronáutica, as limitações de deslocamento dos corpos humanos. Não são focalizados os corpos flutuantes, dos privilegiados que podem pairar sobre o restante da humanidade desprovida de dinheiro e asas. É no banheiro dos aeroportos que o olhar literário vai buscar o inegável substrato orgânico dos corpos: “Nos banheiros dos aeroportos fede intensamente. Os viajantes suam, lavam e secam o rosto. Usam toalhas descartáveis, papel de seda, panos absorventes para a menstruação, fio de plástico para os dentes. Desdobram dezenas de linhas recedentes, fios sutis do desperdício do corpo”. Nos banheiros, busca-se recompor, através de rituais minuciosos, a imagem estetizada do corpo. À medida do possível, revirtualizá-lo:

Os homens fecham a braguilha. As mulheres se olham no espelho:
Que olheiras! Tenho que ajeitar o cabelo. Um pouco de base. Pó. Mais pó. Rímel. Batom. Delineador. Rímel outra vez.

Assim está melhor.

Antes de sair dou outra olhada no espelho: ainda sou jovem, não sou velha.

Mas entro de novo. Ao espelho.

Mais rímel. Mais base. Mais batom.

Assim está melhor.²⁹

No entanto, o que fundamentalmente constata a voz literária é que, apesar de todo o esforço empreendido por esses seres, não há como apagar sua dimensão animalesca:

As mulheres se sentam para urinar. Os homens mijam de pé.

E os cachorros?

Os machos levantam a pata. As fêmeas se curvam, incertas.³⁰

No conto “Vida mía”, o narrador tranca a porta de seu quarto para manter presa a imagem, no espelho, de seu corpo obeso, nu e iluminado. Mas “o animal” — assim o narrador se refere à própria imagem — também precisa que conversem com ele, lhe dêem atenção, banhem-no. Sobretudo, não há como escapar do fato de que “o animal” precisa ser alimentado.³¹ A sensação de alheamento em relação ao próprio corpo é bastante comum na obra de Courtoisie. Seres são concebidos como a personagem do conto “Cero a uno”, que sofre um derrame e se vê “unido mas partido em dois”,³² sendo que “um lado do corpo é contrário ao outro, são times rivais”.³³

A rivalidade do corpo consigo mesmo também afeta as ações por ele desempenhadas. A um corpo cindido, não há como atribuir a responsabilidade pelas ações. Desse modo, o *fazer* surge associado a um corpo que não se reconhece como *agente do fazer*. Desempenho ações, mas quando me refiro a elas, sinto que foram realizadas por um corpo que não é o meu. Além disso, o nível de estranhamento em relação àquilo que observo pode ser ainda maior, de tal maneira que não sou capaz de vincular ações a corpos. Os agentes são invisíveis. As mãos são de ninguém. Em muitos textos de *Cadáveres exquisitos* — livro cujo título já é uma referência à estetização e à idealização de corpos desvitalizados, moribundos —, aparecem mãos decepada, como as do bandido em “Algo feroz”, as do pianista em “Goldfinger”, e as de Perón, em “Manos”.³⁴ Em um universo cuja concretude parece se dissipar, a violência, a arte e a política surgem dissociadas de corpos reais. Ações não dependem de agentes. Encantadoras ou aterrorizantes, ações são como efeitos especiais em um filme a que apenas assistimos, em cujo roteiro, pois, não podemos interferir.

A possibilidade de redesenhar, modelar, virtualizar o corpo com o objetivo de impor padrões de vigor, desempenho e beleza, de transformá-lo segundo as prerrogativas de um desejo perfeccionista, não se dissocia de um sentimento de repulsa em relação à sua precariedade, repulsa que, por sua vez, atua como fantasma insistente, que acaba por comprometer a visão ideal do corpo, e por testemunhar, de maneira incômoda, o quanto o corpo ideal é também uma deformação, sempre prestes a se submeter a novas deformações.

Na luta entre o contingente e o ideal, apenas aparentemente a cultura contemporânea acena, com uma promessa de vitória, ao segundo. Não há como evitar a fantasmagoria do precário que se projeta sobre o pleno. O espectro do estranho que assombra a familiaridade sonhada. A agonia do *outro* que convulsiona a perfeita identidade. Há um jogo que consiste em amarrar, pelo rabo ou por uma das patas, dois cachorros. Como um ser “duplo e único”,³⁵ os cães se digladiam. Os jogadores, então, apostam no cão que julgam capaz de matar o parceiro. A morte de um deles não significa, porém, o fim da perseguição. “Quando a luta terminou, a metade enlouquecida continuou mordendo seu fantasma”.³⁶

RUÍNAS DO TEMPO

É possível recuperar as inúmeras nuances do tempo? Ou a cultura contemporânea está condenada a habitar um presente eternamente surdo à sua passagem? No conto “Civilizaciones antiguas”, um grupo de especialistas se empenha na escavação de um sítio arqueológico. O impulso científico tenta levar adiante a pretensão de discernir, com o auxílio da técnica e do conhecimento racional, as distintas camadas de tempo ali representadas. O empreendimento, no entanto, não é glorioso. O narrador-arqueólogo não tem como negar o alto grau de erro de certos métodos, como a prova do Carbono Catorze, útil apenas para restos pré-históricos. Não tem, também, como se livrar dos delírios da malária, que introduzem, no esforço de precisão intelectual, vozes de mosquitos vindos “do fundo dos séculos”,³⁷ falando em línguas estrangeiras incompreensíveis. Sobretudo, o narrador-arqueólogo não tem como deixar de reconhecer seu sentimento de debilidade e dúvida frente ao altruísmo idealista de uma estudante e de um técnico que se dispõem a bancar do próprio bolso a continuação, por mais alguns dias, do trabalho, já que os fundos oficiais haviam se esgotado.

As escavações avançam. O que se encontra, porém, não é uma progressiva e mais nítida profundidade do passado. Pelo contrário, os restos encontrados denunciam uma mistura intensa de épocas, na qual traços de um passado recente, recentíssimo, se confundem com relíquias muito antigas. Parece haver, por um lado, uma explicação co-

num para aquilo que se desenterra, com os crânios perfurados por regimes ditatoriais se igualando aos restos de cadáveres produzidos pelas mais arcaicas lutas tribais. Como se fosse necessário acreditar que a humanidade é regida por uma inexorável lógica de violência, universal e atemporal. Por outro lado, é impossível não admitir que há uma diferença de “quase mil anos” entre os achados. Que, portanto, há história e, assim, responsabilidades históricas.

O “gesto altruísta e científico”,³⁸ contudo, também tem seu limite. O dinheiro acaba. O desejo de reconstituir a história segundo um minucioso arranjo de temporalidades diferenciadas deverá ser adiado, ninguém sabe até quando. Não há outra alternativa além de reenterrar todos os vestígios do tempo:

Levamos meia jornada para abrir um buraco a certa distância dali. Meia jornada mais para enchê-lo.

Os restos de cerâmica neolítica, o menino pré-colombiano de sete anos, os colares de conchas e pérolas, o alabastro ritual e os indícios de uma provável influência direta de certas tribos da Mesoamérica, tudo, numa combinação indecifrável, se misturou no fundo úmido, terroso, a um metro e meio da superfície. A etiqueta com a marca LEVI'S, os restos de blue jeans e plástico.

Os intactos óculos de tartaruga, em cima do montão, desapareceram com a primeira pazada.³⁹

Talvez se possa pensar, então, que a cidade vazia é, exatamente, a cidade sem tempo. Ou cuja única temporalidade é esse presente surdo, que sequer se percebe enquanto presente. De modo semelhante aos cachorros, o homem contemporâneo vive fora da história, destituído da crença em um poder transformador associado à passagem do tempo. Ao contrário dos cachorros, no entanto, os impalpáveis habitantes da cidade não “farejam a luz do instante”.⁴⁰ A luz do instante do cão vem do fato de ele entregar-se, absoluto, ao fluxo do tempo. O instante do homem urbano é opaco, estático, o sentido degradado de tempo só se afirmando pela repetição.

Nas ruínas da cidade de Pompéia, observa-se o congelamento do presente: “Na cidade há corpos por todas as partes. Foram encontrados em banheiros e termas. Homens cagando, casais no ato sexual, mulhe-

res em seu leito de perene agonia”. O presente congelado é observado pelo olhar de um outro presente: “A voz modelada da lava é ouvida na cidade fantasma repleta de turistas”.⁴¹

O olhar do turista, porém, é incapaz de reconhecer, em Pompéia, a presença do tempo. No tempo esquizofrênico do turista, o passado só faz sentido como exotismo inerte, espécie de projeção teatral da atualidade. “Os turistas vêm a Pompéia e se comovem. Vêem mortos modelados em gesso e comentam. Comem sorvetes e balas, tiram fotos e filmam. Kodak.” As crianças “avançam como um exército de anões sobre as ruínas recônditas”.⁴² Produzido por turistas e vendedores, “um bulfício espantoso cobre a cidade perdida”.⁴³

O ruído excessivo dos turistas é a prova mais explícita de sua incapacidade de ouvir: de ouvir a diversidade dos tempos, de ouvir a voz — ou o latido — da alteridade. Os turistas não percebem, mas são idênticos aos habitantes de Pompéia no que diz respeito à surdez. Na verdade, os turistas também são habitantes de Pompéia. Enquanto tal, são indiferentes aos latidos da estátua, encontrada nas escavações, de um cão que “havia uivado a noite inteira e durante todo o dia anterior. De madrugada anunciou a seus donos a erupção e, quando o sol saiu, revelou a pura verdade com seus latidos, tentou salvá-los e salvar-se. Mas não o soltaram”.⁴⁴

A clareza da fala canina, que só exige um pouco de atenção para ser decifrada, não interessa aos homens habituados a somente escutarem sua própria voz. “Os donos esqueceram o murmúrio e os tremores, como outras vezes, e foram dormir. O cachorro disse claramente o que ia acontecer”. Na manhã seguinte, a surdez humana se eterniza nas fôrmas dos corpos calcinados.

Modelado em lava, “o cão continuou latindo durante vinte séculos, anunciando o desastre ocorrido”.⁴⁵ Inutilmente.

O cachorro ladra, dizendo ao homem:

“ — Estúpido.”

O homem não acredita que é justamente a cidade, a sua cidade, que a erupção atingirá.

— Estúpido — insiste o cachorro.

O homem tira outra foto, e ignora o rumor da mobilidade do tempo.

“ — Estúpido, estúpido, estúpido — late. — Estúpido!”⁴⁶

Não se admite que pode haver mais sabedoria em um latido do que na voz humana.

“Au, au”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COURTOISIE, Rafael. *Cadáveres exquisitos*. Montevideo: Planeta, 1995.

_____. *Estado sólido*. Madrid: Visor, 1996.

_____. *Vida de perro*. Montevideo: Alfaguara, 1997.

COURTOISIE, Rafael et al. (org.) *Antología plural de la poesía uruguaya del siglo XX*. 2. ed. Montevideo: Seix Barral, 1996.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Kafka — por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

NOTAS

¹ COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 59. Todas as citações de textos de Courtoisie foram por mim traduzidas.

² COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 60.

³ COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 60.

⁴ COURTOISIE. *Antología plural de la poesía uruguaya del siglo XX*, p. 308.

⁵ COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 59.

⁶ COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 59.

⁷ COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 161.

⁸ COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 9, 56, 75, 127, 76, 207.

⁹ COURTOISIE. *Estado sólido*, p. 24.

¹⁰ COURTOISIE. *Estado sólido*, p. 25.

¹¹ COURTOISIE. *Estado sólido*, p. 44.

¹² COURTOISIE. *Estado sólido*, p. 43.

¹³ COURTOISIE. *Estado sólido*, p. 29-30.

- ¹⁴ COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 85.
- ¹⁵ COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 65.
- ¹⁶ COURTOISIE. *Cadáveres exquisitos*, p. 122-127, 92, 159-160, 157.
- ¹⁷ COURTOISIE. *Cadáveres exquisitos*, p. 83-93.
- ¹⁸ COURTOISIE. *Cadáveres exquisitos*, p. 128.
- ¹⁹ COURTOISIE. *Cadáveres exquisitos*, p. 83.
- ²⁰ DELEUZE, GUATTARI. *Kafka; por uma literatura menor*, p. 13.
- ²¹ COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 61.
- ²² COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 155.
- ²³ COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 155.
- ²⁴ COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 103-6.
- ²⁵ COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 89.
- ²⁶ COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 91.
- ²⁷ COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 94-5.
- ²⁸ COURTOISIE. *Estado sólido*, p. 37-8.
- ²⁹ COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 115.
- ³⁰ COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 116.
- ³¹ COURTOISIE. *Cadáveres exquisitos*, p. 51-81.
- ³² COURTOISIE. *Cadáveres exquisitos*, p. 47.
- ³³ COURTOISIE. *Cadáveres exquisitos*, p. 49.
- ³⁴ COURTOISIE. *Cadáveres exquisitos*, p. 95-107, 161-167, 19-23.
- ³⁵ COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 71.
- ³⁶ COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 73.
- ³⁷ COURTOISIE. *Cadáveres exquisitos*, p. 10-11.
- ³⁸ COURTOISIE. *Cadáveres exquisitos*, p. 13.
- ³⁹ COURTOISIE. *Cadáveres exquisitos*, p. 17.
- ⁴⁰ COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 65.
- ⁴¹ COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 211.
- ⁴² COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 209.
- ⁴³ COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 210.
- ⁴⁴ COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 208.
- ⁴⁵ COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 209.
- ⁴⁶ COURTOISIE. *Vida de perro*, p. 87.

CONTAR HISTÓRIAS, NARRAR A BRASILIDADE

Gláucia Renate Gonçalves

Se você quer caçar um pedaço da realidade e, por conseguinte, até mesmo da História, com H maiúsculo, é preciso recorrer ao escritor.

Nélida Piñon

Em *Nação e Consciência Nacional*, Benedict Anderson define a nação como uma comunidade política imaginada, tanto limitada quanto soberana. Segundo Anderson, as nações são ‘imaginadas’ por pessoas com experiências em comum, o que as torna não somente um conceito político mas também social e culturalmente construído. Anderson explica que o ato de ‘imaginar’ se dá devido ao fato de ser impossível para um indivíduo de uma nação conhecer todos os seus outros membros, com os quais supostamente compartilha crenças e doutrinas. Como ilustra,

Um norte-americano jamais encontrará, nem mesmo saberá como se chama, mais do que um pequeno número de seus 240.000.000 de compatriotas. Não tem idéia alguma sobre o que estão fazendo em qualquer tempo. Mas está absolutamente seguro de sua atividade constante, anônima e simultânea.¹

O sentido de totalidade que se tem de uma nação decorre dessa comunhão, ou “companheirismo profundo e horizontal”,² apenas projetada, mas que muitas vezes faz com que a nação seja concebida como coesa e homogênea. Além de ser um produto ‘imaginado’, a nação é também classificada como limitada pelas fronteiras de outras nações e como soberana, uma vez que, em sua concepção moderna, a nação surgiu no período em que a Igreja como instituição começava a perder poder político — o que equivale dizer que o secularismo fomentou o pensamento nacionalista e o fortalecimento do Estado. Enquanto se davam essas transformações, surgiam no século 18 os dois principais

veículos de se imaginar a nação: o romance e o jornal, propiciadores da noção de simultaneidade apontada na citação acima e na qual se baseia a fraternidade nacional.

Imagina-se a partir do que se é; o imaginar é inevitavelmente tingido de subjetividade especular, por vezes até inconscientemente narcísica. A partir da premissa de que o produto 'imaginado' constitui um artefato cultural maior, concluímos que sua representação ou manifestação deve resultar do somatório dos artefatos menores tomados como instrumentos do imaginar. Tal perspectiva retrata a *nation-ness*³ sem que sejam descartados ou ignorados alguns de seus componentes, incluindo tanto semelhanças quanto diferenças inerentes. Desta forma vê-se explicada a diversidade cultural que corresponde a uma única nação, pondo em xeque o processo de homogeneização da nação deslanchado há alguns poucos séculos e agravado com o evento da massificação pela mídia. A nação é heterogênea pois alterna entre uma comunidade horizontal, única, e diversas outras verticais, como eixos que a cortam; a nação maior é, de fato, o conjunto das distintas micro-comunidades que existem em seu interior — a que Anderson se refere como “sub-nacionalismos”. Preferimos o prefixo *micro*, no entanto, para evitar a classificação hierárquica contida em *sub*. É interessante observar aqui como sua tese do imaginar nacional traz uma aparente idéia de homogeneidade, mas, ao mesmo tempo, ao falar em sub-nacionalismos e a eles atribuir o feito de tornar o sentimento nacionalista um valor legítimo em nosso tempo, Anderson reconhece a composição heterogênea, decorrente de forças históricas, da nação.

As postulações acerca de estratégias de identificação cultural de Homi K. Bhabha, por outro lado, revelam a metafóricidade da nação que denuncia a impossibilidade de uma origem única. Segundo o crítico indo-paquistanês, a nação moderna não pode existir apenas como artefato, mas sim constrói-se em manifestações do sentimento de se pertencer, daquilo que Bhabha chama de “vida afetiva da cultural nacional.” Ao afirmar que “a equivalência linear entre evento e idéia, que o historicismo propõe, geralmente dá significado a um povo, uma nação ou uma cultura nacional enquanto categoria sociológica empírica ou entidade cultural holística”,⁴ Bhabha sugere que o historicismo seja

deslocado das discussões sobre a nação em favor de um discurso duplo de construção nacional:

O povo consiste em “objetos” históricos de uma pedagogia nacionalista, que atribui ao discurso uma autoridade que se baseia no pré-estabelecido ou na origem histórica constituída *no passado*; o povo consiste também em “sujeitos” de um processo de significação que deve obliterar qualquer presença anterior ou originária do povo-nação para demonstrar os princípios prodigiosos, vivos, do povo como contemporaneidade, como aquele signo do *presente* através do qual a vida nacional é redimida e reiterada como um processo reprodutivo.⁵

Neste espaço de significação ambivalente a força da homogeneidade histórica é entrecruzada por diferenças culturais. Não somente se imagina mas propriamente se faz, se inscreve, a nação na tensão entre o movimento performático do presente e o diacronismo pedagógico.

A República dos Sonhos, romance de Nélide Piñon publicado em 1984, é sem dúvida um dos veículos de se imaginar a nação brasileira e sua qualidade plural. Ao abordar sua composição heterogênea, nosso estudo privilegia uma das diversas ‘geografias’ latentes nesta obra: o romance enquanto um mapeamento de artefatos culturais, sob o legado histórico da colonização. Além de diversos escritos que tratam da época colonial e diários de viajantes, a literatura brasileira, como observa Horácio Costa, é escassa de obras que tematizem “a transplantação cultural do elemento imigrante à vida brasileira”²³³, possivelmente devido à suposta assimilação do estrangeiro na ‘terra-da-palmeira-ondecanta-o-sabiá’. No entanto, poderia se contra-argumentar esta afirmativa com os próprios exemplos citados por Costa — *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo; *Canaã*, de Graça Aranha; *O Estrangeiro*, de Plínio Salgado; e *Brás, bexiga e barra funda*, de Alcântara Machado —, aos quais poderíamos acrescentar ainda alguns tantos títulos, que atestam a existência de uma série de obras em que figura o elemento estrangeiro. Concordamos com o crítico, por outro lado, ao afirmar que nenhuma obra possui o fôlego, o modo ambicioso, de *A República dos Sonhos*, ao tratar da condição diaspórica do imigrante.

Ao longo de suas 761 páginas, o romance nos traz a saga de uma família galega e ressalta o papel do imaginário na construção de uma

identidade nacional. A obra constitui um “acerto de contas” entre o ibero/galego e o americano/brasileiro — um acerto de contas que, segundo nossa leitura, se veicula através da negociação de artefatos e agências culturais. Cobrindo aproximadamente o período de uma semana, a narrativa é composta por *flashbacks* que vão desde 1913 a 1983, ou seja, desde a chegada do velho Madruga ao Brasil até a morte de Eulália, sua esposa, incluindo-se aí também momentos vividos pelo patriarca enquanto menino na Galiza. O romance explora o difícil relacionamento entre Madruga e seus cinco filhos — Miguel, Esperança, Bento, Antônia, e Tobias — e Venâncio, outro imigrante espanhol. Com o intuito de “fazer a América,” de “conquistar seu sonho,” Madruga fez do Brasil *tabula rasa*, confiando na concepção desta terra que trouxe consigo na bagagem, juntamente com a herança galega, ao cruzar o Atlântico. A cartografia dos séculos 15 e 16 e a literatura da época constituía um processo de mapeamento do Novo Mundo marcado pela interpretação subjetiva, organizando os fragmentos do globo a partir da ótica eurocêntrica. Esses textos, mais tarde, deram lugar a vasto anedotário sobre a América que a construía como alteridade visando facilitar sua colonização e apropriação. Assim, ao desembarcar no Rio de Janeiro, Madruga estava “pronto a surpreender uma cidade povoada de luxúria e seres raros, e de que se diziam coisas espantosas” (p. 9).

Expandindo a proposta de Anderson, vemos que não somente o romance e o jornal podem ser veículos de se imaginar a nação, mas também pode-se fazê-lo através do folclore oral. Além disso, pode-se imaginar não somente a nação do indivíduo, mas uma nação alheia, uma nação outra. O Brasil do imigrante galego criado por Piñon fôra confeccionado — e por isso escolhido — a partir dos contos que ouvira em sua infância do outro lado do Atlântico. Um desses contos, a estória de Elcano, um viajante que distraidamente embarca em um navio para o Brasil, situa apropriadamente nossa linha de investigação do romance:

No terceiro dia de viagem, por conta de ventos e ondas favoráveis, ele chegou a Lisboa. Mal chegando lá, Elcano enlouqueceu com as vielas da cidade. Sobretudo com a Mouraria, com suas mulheres à porta e a roupa dependurada nas janelas. Como conseqüência de inexplicável emoção, ele se pôs tanto a beber que, na hora de embarcar, confundiu-se de barco. Em vez de tomar o seu, que o levaria ao Canadá, meteu-se

num que o deixou no Brasil. E, neste país, ficou algum tempo, imerso no mais rigoroso espanto. E porque o que via superava a sua imaginação, julgou prudente desta vez não beber uma só gota de álcool. Ali, a realidade já embebedava, ele percebeu. Assim, permaneceu sóbrio o tempo todo, embora com a sensação de estar bebendo o dia inteiro. ... Este Elcano falou muito daquelas terras americanas, estranhas e incompreensíveis. E isto porque aquele país, povoado de escravos, silvícolas e brancos rústicos, tinha um Imperador de barbas longas, brancas, que se apresentava sempre com trajas tão elegantes que Elcano julgou haver se equivocado uma outra vez. (p. 385)

Xan, avô de Madruga, fôra um contador de estórias famoso que quase personificava a história da Galiza. Seu espírito acompanhou o neto em sua viagem e por toda a vida. Incapaz de romper com os laços simbólicos com a pátria-mãe, a memória de Xan e seu papel como contador de estórias assombravam Madruga no Brasil. Como ele próprio confessa, “não é que eu tenha nascido no lugar errado ... Apenas meu destino é ir ao encontro de uma terra arrastando a memória da outra” (p.29). A origem ibérica do protagonista o impede de abraçar a nova pátria, a república que, ainda que mais tarde sob ditadura militar, continuava a ser o sonho no qual Madruga acreditara e pretendia tornar realidade.

Xan mantinha em sua comunidade uma tradição herdada da presença dos celtas na Península Ibérica. A cada enredo recontado e reinventado, o passado da Galiza ganhava vida e seu espírito se perpetuava através da tradição oral. Contadas por Xan, “as histórias pareciam um mingau engrossado com leite. Havia que tomá-lo quente, na colher” (p.372). Além do gosto pelas estórias, Madruga aprendeu também com o avô a manter o compromisso com o mistério que girava em torno de seu povo, e aceitou a responsabilidade de preservar a memória de sua cultura e seu orgulho nacional. Ele escolhe partir da Galiza e cruzar o Atlântico em busca da sua república dos sonhos, mas buscando encontrar o velho no novo, ou melhor, justapor o velho sobre o novo, levando para o Brasil expectativas de sucesso financeiro e de imposição cultural.

Breta, sua neta, desempenha papel central na obra à medida que passa a ser receptora de valores nacionais e culturais através de narrati-

vas orais galegas/estrangeiras que lhe são ensinadas por Madruga; dizia-lhe: “esta graça que temos de narrar se deve ao fato de sermos celtas, Breta. É a nossa maior herança” (p.85). Entretanto, torna-se evidente que os laços da neta e do avô eram com culturas distintas, com nações distintas. A emoção que Madruga sentia ao ver, da casa de seu avô, as montanhas veneradas pelos celtas no passado, era a mesma vivenciada por Breta diante da Serra da Mantiqueira: “de cara para aquele sistema de montanhas, acreditava ver desfilar a crucial história da colonização brasileira” (p.118-9). Em viagem à Galiza, Breta demonstrava o quanto havia aprendido sobre a terra do avô por ser capaz de identificá-la da janela do trem ao cruzarem a fronteira, mas imediatamente acrescenta: “Também eu adivinho o Brasil de olhos fechados, avô. Talvez pelo cheiro, que é inconfundível” (p.339). Madruga se convencera que sua memória se estenderia enquanto Breta vivesse; seu próprio nome, derivado de Bretanha, lugar de origem dos celtas, era uma homenagem ao passado mitológico do avô. A menina, porém, aos poucos se identifica mais com o Brasil do que com a Galiza, e percebe a intenção do avô de fazer dela aprendiz, mas não a aceita:

Sem dúvida, o avô excedera-se no pedido ... Eu brotara no continente americano como um agreste cacto, conseqüentemente forçada a compreender [a Gálcia] como meio apenas de esclarecer o Brasil. Afinal, que diabo tinha eu a ver com as origens celtas de Madruga, com o vinho rubro, as rias flamejantes, as montanhas apinhadas de lobos e o tojo da Gálcia? (p.119)

A preocupação de Madruga com a continuidade de sua cultura oral resulta de sentir pesar sobre a Galiza uma “sentença de morte,” agravada pelo domínio espanhol do território: “Isabel, Fernando e sucessores, além de privá-los da autonomia, haviam-lhes roubado a língua e o acervo de mitos. E muitas destas lendas galegas, arrastadas pelo chão até Madrid, em meio à poeira da meseta seca e desconsolada... passavam agora por invenção dos castelhanos” (p.84-5). Madruga procura instaurar um mito de origem que serve como estratégia discriminatória de seu discurso colonial na América. Recuperar as histórias e a tradição folclórica da Galiza representa, portanto, uma reconquista simbólica da identidade galega das mãos dos espanhóis. O cará-

ter galego, a essência de seu povo, se construiu tendo com base na disseminação de um folclore próprio, legitimador. Sem esta fundação, pode vir a ruir toda a cultura galega. Para Madruga, sem o legado folclórico se perde o centro unificador, aquilo que é da Galiza e exclusivamente da Galiza, que faz dela um sub-nacionalismo — nos termos de Anderson — dentro do território espanhol.

No Brasil, essas estórias marcavam ainda a supremacia ibérica. Sobre sua conversa com o futuro genro brasileiro, Madruga diz: “fiz-lhe questão de ensinar que as lendas da minha aldeia eram mais antigas que aquelas ora em circulação na sua família quatrocentona” (p. 162). Contos galegos na república tropical: margens deslizantes. A Galiza, marginal em relação à Espanha, transforma-se no centro europeu face à precariedade histórica do Novo Mundo. O folclore, por sua vez também de certo modo marginalizado devido a seu caráter oral face à tradição da escrita, ganha papel de destaque para o galego e passa a ser o meio de se afirmar a soberania européia sobre o latino-americano.

Ao ensinar a Breta contos galegos, Madruga a ensina também um conjunto de valores culturais. Procura construir um palimpsesto, no qual a experiência brasileira é apagada e *encoberta* por elementos galegos. Breta, porém, percebe o deslocamento destas narrativas estrangeiras e subverte a imposição cultural. A imagem de pastos galegos é substituída pelas favelas do Rio de Janeiro; ao invés de vinho galego, Breta sorve as palavras de Odete, a empregada, sobre a escravidão no Brasil; no lugar de ter o espírito celta de aventuras, ela participa de protestos contra a ditadura militar. Quando viera viver com Madruga e Eulália na casa do Leblon, onde o avô lhe ensinava o repertório de Xan, Breta já antes havia aprendido com sua mãe as estórias de Monteiro Lobato sobre as aventuras de Pedrinho, Narizinho e Emília, a boneca de pano.

Em vez de estabelecer um confronto direto, Breta adquire o “culto da invenção” (p. 79), todavia o adaptando ao aceitar a tradição folclórica celta enquanto forma, sem narrar as histórias de Xan. A “fabricação e invenção” (p. 263) são apropriadas para o propósito de contar sua própria cultura nacional. Tomando emprestada a terminologia de Homi Bhabha, podemos dizer que o discurso contra-hegemônico do americano desfaz o texto eurocêntrico através de uma *mímica* — e não da mimese — do processo imperial. A mímica estética de Breta cria um

instrumento de resistência que co-existe lado a lado com a hegemonia da tradição galega. Ela utiliza estrategicamente a ambivalência do discurso colonial de seu avô para constituir-se como sujeito híbrido, sujeito que se assemelha à tradição galega, porém desestabilizando o essencialismo desta. O olhar ibérico é devolvido por sua versão autorizada a cada vez que Madrugá instila o culto da tradição oral — possibilidade que é explicada por Bhabha: “a ambivalência da autoridade colonial repetidamente passa de *mímica* — uma diferença que é quase nada, mas não exatamente — a ameaça — uma diferença que é quase total, mas não exatamente. E nessa outra cena do poder colonial, onde a história se torna farsa e a presença se torna “uma parte”, podem ser vistas as figuras gêmeas do narcisismo e da paranóia”.⁷

Imitar o ato de contar histórias permite a Bretá expressar sua brasilidade sem necessariamente se distanciar de seus ancestrais; a mímica torna-se uma mediação entre a semelhança e a diferença. Neste sentido, o aparato que invalida a supremacia cultural não é uma técnica de leitura do texto outro, porém sim a construção de um texto próprio, de uma representação, como sugere Bhabha: “o que emerge entre mimese e mímica é uma *escrita*, um modo de representação, que marginaliza a monumentalidade da história, que muito simplesmente arreda seu poder de ser modelo, poder esse que supostamente a tornaria imitável.”⁸ O contar histórias deixa de ser elemento legitimador de Madrugá uma vez que perde sua exclusividade galega ao ser apropriado pelo latino-americano como um modo de representar sua própria diferença.

Bretá mina o discurso imperialista de Madrugá não somente por eleger sua alteridade como tema, mas também por narrar sua hibridez na língua de seu país. Durante seu exílio na França, ela escreve:

Acaso sou um gato a deslizar cauteloso pelos telhados que protegem as telhas feitas por mãos brasileiras nas olarias do meu país? Estas mãos que compreendo acima de todas? Eu que busco o amor! Mas a quem amar, avô? Se o amor, na ânsia de descrever exaustivamente o corpo alheio, *termina cobrando o uso da luminosa intensidade do meu idioma.* (p. 331, grifo nosso)

“Meu idioma”, para Bretá, é um português já com traços do convívio com uma outra língua, um português que revela a hibridez da

segunda geração de descendentes de imigrantes. Segundo o *Novo Dicionário Aurélio*, *galego* é aquele da, ou relativo à, Galiza, ou ainda a língua românica falada nesta região. Em vez de utilizar o vocábulo Galiza, entretanto, Breta sistematicamente opta por Galícia, que, segundo o mesmo dicionário, trata-se de uma região da Europa central dividida, em 1945, entre a Polônia e a Rússia, cujo falar ou habitante denomina-se *galiciano*. Ou seja, a escolha da personagem é pelo vocábulo na língua galega, coincidentemente o mesmo em espanhol, em lugar de outro do léxico português. Ao fazê-lo, aparentemente de modo inconsciente, a personagem mostra como sua constituição inevitavelmente vem à tona, como é impossível rejeitar-se aquilo que ao híbrido é natural. Transparece aqui ainda, se nos permitirmos saltar das páginas ficcionais, a ascendência galega da própria autora, que, em entrevistas em que fala de sua admiração pelo Brasil e seu afeto pela língua portuguesa, também opta pelo uso do termo *Galícia*, sem que com isso, de forma alguma, seja subestimada ou desautorizada a genuinidade de seu afeto e filiação nacional.

A presença apenas parcial, incompleta, metonímica, do discurso hegemônico peninsular permite um diálogo entre agências culturais distintas. O acerto de contas entre Breta e Madruga seduz o leitor num jogo de mapas onde contadores de histórias transformam-se em historiadores do processo de transculturação. A república de Breta é uma república que rejeita imposições estrangeiras mas que, paradoxalmente, na mesma medida admite sua qualidade heterogênea, permitindo que a tradição galega de Madruga permaneça — todavia ‘enfeitada’, fascinada, pelos enredos brasileiros da neta:

Para seduzir-me mais ainda foi-me contando histórias. E enquanto ela despejava este leite quente pela minha boca, a generosa nata que escorria pelos lábios aliciava-me a viver. Por seu intermédio, novamente o Brasil ia-me chegando aos pedaços. De posse destes cacos, ela formava um mosaico no qual eu me entrevia entre os homens e os animais expostos na parede. (p. 269)

Como caixas chinesas, Piñon insere narrativas folclóricas na ficção e promove em sua obra a interação entre o legado da imigração galega e o nacionalismo cultural brasileiro. Tomando emprestada novamente a ter-

minologia de Homi Bhabha, podemos afirmar que a república performática de Breta prevalece sobre a tradição pedagógica de seu avô. Na verdade, não se trata da vitória de uma sobre a outra, mas sim da intersecção destes dois eixos no mapa da nação desenhado por Piñon, da intersecção que possibilita a interpelação discursiva de onde surge a brasilidade. Lembrando a advertência de Alfredo Bosi,⁹ talvez seja o momento de pararmos de pensar no mito do sincretismo total, de um amálgama desordenado e aglutinador, de um cadinho pedagógico, para reavaliarmos nossa configuração cultural com base na heterogeneidade e na performatividade de nossos artefatos culturais. Afinal, como tão bem expressou Alfredo Bosi, “plural sim, mas não caótico”.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BOSI, Alfredo. Plural, mas não caótico. In: *Cultura Brasileira: temas e situações*. Rio de Janeiro: Ática, 1987. p.7-15.
- COSTA, Horácio. À Margem de *A República dos Sonhos* de Nélide Piñon. *Luso-Brazilian Review*, n.24, 1987, p.1-15.
- PIÑON, Nélide. *A República dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

NOTAS

- ¹ ANDERSON, 1989. p.35.
- ² Idem. p.16.
- ³ Termo cunhado por Anderson, sem equivalente em português.
- ⁴ BHABHA, 1998. p.200.
- ⁵ Idem. p.206-7.
- ⁶ COSTA, 1987. p.1.
- ⁷ BHABHA, 1998. p.138.
- ⁸ Idem. p.132.
- ⁹ BOSI, 1987. p.8.

MEMÓRIA E MONTAGEM: UMA LEITURA DE *UMA HISTÓRIA DE FAMÍLIA*, DE SILVIANO SANTIAGO

Eliana Lourenço de Lima Reis

*Yo vengo a hablar por vostra boca muerta
A través la tierra juntad todos
los silenciosos labios derramados
y desde el fondo hablame de toda esta larga noche,
como si yo estuviera com vosotros anclado.*

Pablo Neruda, *Canto General*

À MARGEM DA VIDA¹

“Cada louco é guiado por um cadáver”, diz Arthur Bispo do Rosário na epígrafe de *Uma história de família*, de Silviano Santiago. Na verdade, a sentença completa bordada por Bispo em um de seus trabalhos é: “Cada louco é guiado por um cadáver. O louco só fica bom quando se livra desse morto.”² Silviano Santiago talvez tenha modificado a citação completa para evitar uma chave de leitura muito óbvia; porém, outros roteiros também são indicados ao leitor. Um deles é a capa do livro (FIG.1), onde o detalhe de uma composição de Arthur Bispo reflete, em *mise-en-abyme*, a estrutura e a técnica discursiva de que o autor faz uso. Embora a presença de Bispo se mostre apenas como uma alusão marginal ao texto de Silviano Santiago, agindo como uma sombra que se projeta sobre ele, considero uma forma produtiva de leitura dar maior visibilidade a esse artista devido ao fato de sua obra funcionar aqui como modelo teórico da narrativa, nos moldes de Benjamin e Derrida. Aliás, pode-se perceber aqui uma referência a Walter Benjamin, que, na primeira edição de *Rua de Mão Única* (1928), usou para a capa uma fotomontagem como ícone da técnica de colagem/montagem aplicada ao texto e que constituirá uma das marcas de seu método de escrita.



Fig. 1

Proponho, então, uma leitura de *Uma história de família*, em que a imagem de Arthur Bispo do Rosário se justapõe a este texto, procurando captar assim sua sombra silenciosa sobre a narrativa de Silviano Santiago — uma sombra que, na verdade, constitui um ícone das margens sociais com as quais este romance pretende dialogar.

Arthur Bispo do Rosário (1910-1989) viveu interno na Colônia Juliano Moreira como recluso em cela aberta por quase cinquenta anos, tempo em que enfrentou a própria loucura e a loucura à sua volta através da arte.³ O resultado são as centenas de objetos por ele recriados através da técnica de colagem / *assemblage*: o agrupamento de objetos numa mesma peça, reorganizados de modo a se obter um novo conjunto, uma nova ordem, um novo sentido.

Bispo trabalhava principalmente com rejeitos e objetos triviais. Fazem parte de sua obra painéis formados com elementos de candomblé, tênis, luminárias, objetos de uso doméstico (colheres, pás, garrafas, martelos), às vezes recobertos por fios de tecido azul, a princípio retirados de seu próprio uniforme de interno. Bispo criou também fardões bordados e cobertos de medalhas e até mesmo um manto cuidadosamente decorado (um precursor dos parangolés de Oiticica?) com o qual se sentaria no trono celeste: Arthur Bispo só queria ter o que apre-

sentar no céu depois do Juízo Final, que, para ele, deveria acontecer a qualquer momento. À espera estava sua “Cama-nave” feita de tecidos coloridos, fitas e véus, na qual deveria “subir aos céus” (FIG.2).



Fig. 2

Na obra de Bispo percebe-se o desejo de registrar, testemunhar, fazer, ou seja, buscar uma compreensão da ordem cósmica e reordenar a vida através da reorganização dos fragmentos do cotidiano, objetos esparsos que, recriados pela mão do artista, tentam dar um sentido à sua realidade. Segundo Bispo, uma voz mandou-o dar início à tarefa de reconstrução do universo, fazendo com que a arte assumisse para ele a missão regeneradora de anti-destino, de uma busca de retificação da lei e da ordem. Como observa Frederico de Moraes, “O problema dele era reconstruir o universo, um universo paralelo, calcado no real, mas diferente dele, que é uma grande metáfora do mundo”.⁴ Suas *assemblages* (“vitrines”, segundo Bispo) compõem uma espécie de mostruário ou inventário de uma certa época da produção material brasileira, tornada dejeito ou rejeito, mas re-significada ou reterritorializada. Os objetos industrializados, produzidos em série, ligados ao consumo e à cultura de massa, são arrancados de sua banalidade e apropriados pelo artista para receber novo significado. Bispo torna seus os dejetos da civilização, seja rebordando-os de azul ou reorganizando-os de forma pessoal, seja através dos textos bordados em seus estandartes e mantos.

Em *Uma história de família*, Silviano Santiago propõe um balanço de vida e morte a partir de um método análogo: a colagem/ monta-

gem de vestígios do passado segundo o princípio do mosaico concebido por Walter Benjamin como a justaposição de fragmentos de imagens.⁵ Por um lado, encena o trabalho da memória como a tarefa de colecionar os rastros do passado e de organizar esses fragmentos heterogêneos de modo a dotá-los de algum sentido. Por outro lado, o romance é montado como mosaico de citações, como fruto da coleta e reorganização de outros textos que, às vezes, mostram seu rosto (as elaborações de Eisenstein, por exemplo), mas geralmente encontram-se disseminados ao longo da narrativa por meio das “graças do segredo, que aliás só existem se o interlocutor (escancaradamente) nos sugere que (intimamente) está escondendo algo”, como observa Silviano Santiago em outro contexto. Assim, apenas o leitor que aceita ser “parceiro de jogo de chicotinho queimado (está quente, está ficando mais quente)” consegue não só “desentranhar das palavras lidas e relidas uma lição”, mas também participar do jogo de montagem de um texto que se enuncia através de uma atividade lúdica: a “complicada tarefa de minerar o ouro do outro para enriquecimento da própria bolsa.”⁶

REGISTROS DE MINHA PASSAGEM PELA TERRA⁷

A técnica de colagem/*assemblage* de A. Bispo mostra-se análoga ao processo de montagem cinematográfica descrito pelo narrador de *Uma história de família* e utilizado por Silviano Santiago como modelo estruturante desta obra. Como tão bem demonstrou Walter Benjamin, a montagem como método visa a justapor fragmentos destinados a evocar imagens, através das quais o sujeito, sobretudo o melancólico, pode pensar, chegando ao abstrato através do concreto.⁸

A referência à técnica cinematográfica dá-se mais claramente no Capítulo 4, quando o narrador não só explica o uso da montagem em filmes, mas também toma-a como base para a construção de sua narrativa de maneira explícita. Na verdade, o Capítulo 3 já anuncia a montagem através da fotomontagem, uma reunião dos princípios da fotografia e da colagem /montagem, na forma do painel fotográfico feito de oito cartões-postais, que, colocados lado a lado, recompõem em vista de 180 graus, a geografia de Formiga, cidade natal do narrador (e, como se sabe, do autor), e que servirá de mapa para a evocação do passado. Foi também

W. Benjamin quem chamou a atenção para a técnica da fotografia como uma maneira de se substituir a memória involuntária, tão cara a Proust, pela memória voluntária, já que uma foto pode se tornar fonte de pesquisa para ativar reminiscências. A fotografia permite, assim, fixar de forma duradoura os rastros humanos,⁹ uma constatação que ecoa na voz do narrador de *Uma história de família*: “E mais refaço o caminho pela fotografia, mais o refaço pela lembrança e mais perto vou chegando dos olhos do fotógrafo, dos olhos do menino, misturando os dois diante da lente da máquina e nos oito cartões postais à minha frente.”¹⁰

É através da montagem de cenas rememoradas pelo narrador ou sugeridas por outros personagens que Silviano Santiago constrói sua *História de Família*, uma história em que se relacionam, por contigüidade, dois marginalizados: o tio Mário, doente mental surdo-mudo, e o narrador, doente em seu leito de morte (AIDS? tuberculose?).¹¹ A história do tio, que o narrador tenta reconstituir através de uma arqueologia da memória de sua família, é ao mesmo tempo uma memória de si e do outro, fazendo com que a história pessoal se enuncie indiretamente. Assim, o eu torna-se um outro — ou, neste caso, coloca-se ao lado de um outro — para falar de si, fazendo com que “a biografia daqueles que não podem escrever”, a que se refere Philippe Lejeune,¹² adquira aqui um sentido duplo, ao incluir a autobiografia “enviesada” (para usar um termo do narrador)¹³ daqueles que só conseguem falar de si através de um outro — ou, voltando à técnica da montagem, falar de si ao colocar a sua foto ao lado da foto de um outro.

O narrador de *Uma história de família* observa que “Os teóricos do cinema russo descobriram desde os anos 20 que o significado da expressão de um ator depende do fotograma anterior e do fotograma posterior. (...) Por isso grandes diretores de cinema não pedem ao ator que expresse sentimentos. Estes lhe serão dados de empréstimo e de maneira definitiva pela montagem”.¹⁴ O uso dessa técnica pelo narrador de Silviano Santiago vai permitir, então, que cada cena do passado seja rememorada sob a forma de fotogramas com que o narrador procura armar “a descontinuidade absoluta no filme da lembrança”.¹⁵

Como se sabe, segundo Eisenstein, dois segmentos de filme colocados lado a lado combinam-se em um novo conceito, pois uma nova qualidade surge a partir desta justaposição, transformando a

contigüidade de duas ou mais qualidades em uma unidade que ultrapassa suas partes. Ao se colocar dois fotogramas lado a lado, ao invés de $1 + 1$, tem-se uma nova criação, já que a soma é um processo sem significado, enquanto a relação sinedóquica (todo-parte) traz em si um novo sentido. Através da montagem, uma cadeia de imagens separadas funde-se em uma só: o fotograma A seguido do fotograma B não pode ser visto como $A + B$, mas como AB , pois os dois termos se articulam, originando um novo conceito ou ideograma. Como exemplifica o narrador de *Uma história de família*, adaptando o texto de Eisenstein, “O rosto de um homem precedido e seguido do rosto de Cristo demonstra piedade. O mesmo rosto precedido e seguido do corpo de uma mulher nua demonstra lascívia”. Assim, o fotograma de sua avó com olhos lacrimejantes, tendo como pano de fundo um rosário e o quadro do Coração de Jesus, seguido do rosto compungido da amiga, Comadre Marta, poderia até ser confundido com uma imagem da Mater Dolorosa — embora nada esteja mais longe da verdade. Já os dois fotogramas revistos, colocando-se entre eles o rosto sorridente e o olhar fixo do tio Mário, resumem a montagem como criação de uma nova visão a partir de um conflito. Este conflito, na verdade, constitui uma das questões centrais da narrativa: a dificuldade de se aceitar o diferente, o que se desvia da norma, assim como toda vergonha e culpa que essa situação envolve.

Os doentes mentais são como beija-flores. Nunca pousam. Estão sempre a dois metros do chão.¹⁶

A técnica de montagem como recurso de estilo encontra-se disseminada por todo o livro. No entanto, o que nos interessa de modo especial é como a montagem tornou possível uma memória dupla, transversal; como, ao falar do tio doente, o narrador desloca para ele sua própria doença e seu próprio sofrimento. Desse modo, a montagem é utilizada também para encenar o processo de construção do livro como “alterbiografia”,¹⁷ isto é, a escrita-de-si mediada pela escrita-do-outro, ou ainda, a visão de si como outro ou através do outro. Um exemplo desse processo são as impressões do narrador quando criança, enquanto toma café na pensão da avó — uma provável reminiscência proustiana, associada ao conhecido episódio da madeleine acompanhada do chá

de tília — cena em que ocorre a primeira justaposição — diria mesmo uma superposição — entre as imagens do narrador e do tio Mário, concentradas no sorriso de um e de outro:

no seu sorriso, só nele, (...) é que estou buscando a alegria dos meus próprios dias em Pains.

E aquele sorriso — como eu próprio — estava cercado de um lado e do outro, estava cercado pelas imagens tristes e fúnebres das duas mulheres (...).

Com esse seu sorriso é que eu devo olhar as duas mulheres (...).¹⁸

A figura do louco e da criança (ou do narrador quando criança) tornam-se cada vez mais contíguas, até que não é mais possível distinguir um do outro:

Olha para mim. Olha para você.

E-le, e-le.

Não sei mais a quem ela [a avó] se refere.¹⁹

Essa colagem dos referentes faz com que os comentários a respeito do tio acabem por valer igualmente para ambos: o narrador só consegue falar de si através de um outro, isto é, ao buscar uma comunicação impossível com o tio já morto, a quem se dirige usando a segunda pessoa do discurso (você) como que em carta aberta, à qual o leitor tem acesso também de forma indireta, como se estivesse lendo correspondência alheia. Isto faz com que as linhas iniciais do livro, repetidas ao longo do texto, apontem tanto para o narrador quanto para seu outro: “Todos querem a sua morte, tio Mário. / Os mais próximos e os que mais te amam”.²⁰ Esse outro, no entanto, acaba se multiplicando em uma série de seres marginalizados, unidos por “afinidades eletivas” análogas àquelas apontadas por Benjamin entre Baudelaire e o artista plástico Meryon (Mário?): “Ambos morreram isolados e seriamente perturbados; Meryon como demente em Charenton; Baudelaire, afásico, numa clínica particular”.²¹ Assim, o narrador doente (uma provável alusão a Proust) se reflete no tio Mário, na família imigrante, no primo viciado, no velho e decadente Dr. Marcelo, no também idoso farmacêutico mulato, seu Onofre, e sua esposa maltratada e, mais tarde, doente terminal de câncer. Num processo de espelhamento levado ao infinito, as margens se refletem em abismo — ao mesmo tempo eu e o outro —

dando origem a um discurso que se dissemina, mais e mais através de citações-colagens — algumas colocadas “escancaradamente”, outras mais dificilmente “desentranhadas”, outras, ainda, alusões apenas esboçadas.

Entre as primeiras está, certamente, a figura de Arthur Bispo do Rosário; por trás de Bispo, do meu ponto de vista, pode-se perceber o vulto de Leonilson, um dos expoentes mais destacados da chamada Geração 80 nas artes plásticas, que, no início da década de 90 (época da escrita de *Uma história de família*), teve suas obras expostas em duas mostras simultâneas, uma no Rio e outra em São Paulo. Em ambas podem ser vistos desenhos e colagens/*assemblages* feitas de tecidos, rendas e rejeitos reciclados de ateliês de costura, uma técnica estreitamente relacionada à obra de Arthur Bispo (FIG.3). Foi através da arte que Leonilson procurou não só enfrentar a AIDS que o mataria poucos meses depois, mas, sobretudo, registrar sua passagem pela terra: “Trabalho com o que eu tenho à mão. A arte se faz de coisas simples, de uma prateleira de tintas, de uma lona dobrada, de uma caixinha de costura. Mais importante que a exposição é o balanço da minha vida.”²²



Fig. 3

Numa fotomontagem imaginária, o leitor dispõe os retratos de Bispo e Leonilson ao lado do tio Mário na cena em que ele molda bonequinhos do barro do fundo do quintal — o fazer artístico como bricolage. Em seguida, o leitor cria uma outra montagem: Bispo, Leonilson e o narrador doente terminal, todos eles colando os cacos da memória sob a sombra da marginalização social. “*Sempre dependi da bondade de estranhos* — escuto essa frase que salta da foto e da memória”, diz o narrador de *Uma história de família*.²³ Na memória do leitor, ecoa a voz de Blanche DuBois, de *Um bonde chamado desejo*, ao ser levada para um hospital psiquiátrico: “Whoever you are — I have always depended on the kindness of strangers.”²⁴

AS I LAY DYING (W. FAULKNER)

Enquanto o narrador espera a morte anunciada, vai “organizando os cacos disparatados na cabeça”,²⁵ tentando reordenar os fotogramas da memória numa ordem significativa. A analogia com Arthur Bispo emerge de forma clara: no isolamento do hospital psiquiátrico, Bispo tece mantos e constrói miniaturas do “mundo real” a partir de ruínas — é a sucata que lhe serve de matéria-prima — e, em sua “Cama-nave”, espera o juízo final, quando sua obra será apresentada a Deus. Por sua vez, o narrador de *Uma história de família* procura montar as peças esparsas da memória de sua família a fim de reconstruir sua própria história, dotando-a de algum sentido; em seu leito de doente, prepara-se para o fim através da construção de uma narrativa que se organiza como o que Bakhtin denominou “diálogo no limiar”, ou seja, um balanço da vida “como confissão-prestação de contas de um homem” no limite entre a vida e a morte.²⁶ Seu leito de morte transforma-se, assim, no trono central do “espetáculo da morte” a que se refere Walter Benjamin em seu conhecido ensaio sobre o narrador tradicional. Para Benjamin, “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida — e é dessa substância que são feitas as histórias — assumem pela primeira vez uma forma transmissível”, fazendo com que “mesmo um pobre diabo” adquira uma forma especial de autoridade “para os vivos em seu redor”.²⁷ Tal autoridade, porém, não é mais conferida ao narrador contemporâneo, devido ao desaparecimento gradual do diálogo enquanto

troca de opiniões sobre ações vividas. Como os soldados que retornam da guerra “mudos”, a que se refere Benjamin,²⁸ o homem contemporâneo perdeu a capacidade de intercambiar experiências, de ouvir e ser ouvido — uma deficiência emblematizada pelo tio Mário, surdo e mudo. Assim, só resta ao narrador pós-moderno o gesto de registrar não a própria experiência, mas “a experiência proporcionada por um olhar lançado”, como observa Silviano Santiago em um ensaio,²⁹ ou seja, narrar a si mesmo através do olhar que se lança ao outro.

Silviano Santiago distingue duas posturas básicas assumidas pelo narrador pós-moderno. Na primeira, o narrador se distancia da ação narrada, agindo seja como espectador do espetáculo da vida alheia, seja como o repórter que olha para buscar informações, mantendo uma atitude jornalística diante da personagem. É assim que se comporta o narrador de *Uma história de família*: na tentativa de escrever a sua história através da história familiar, o narrador escolhe o tio Mário como a peça-chave para montar “o filme da memória”. A princípio dedica-se a um trabalho de pesquisa baseado no ato de recolher documentos, informações objetivas e o testemunho dos que conviveram com a família e o tio Mário, visando a compor uma visão totalizadora, capaz de produzir um simulacro da realidade, nos moldes do painel fotográfico da cidade, retratada do alto do morro. A grande mudança ocorre a partir do 17º capítulo (de um total de 26), depois de uma espécie de fecho de uma etapa, representado pelo capítulo 16, uma reprodução resumida do capítulo inicial. A conclusão parece ser: voltamos à estaca zero, já que não é através do conhecimento objetivo que se recria a memória, seja da família, seja de si próprio. Novamente a técnica de montagem: a primeira parte do livro se justapõe à segunda, sendo que é essa relação que vai dar um novo rumo à narrativa, que passa então a questionar não só o sentido que ainda poderia ter o gesto de se voltar para o passado em busca de uma “verdade” mas também o próprio método de construção de uma (alter)biografia.

Nesta segunda etapa, o narrador continua a falar da experiência alheia; no entanto, seu objetivo passa a ser transmitir uma sabedoria colhida no olhar lançado ao outro. Como no método usado para fazer entrevistas, ele olha o outro para levá-lo a falar. Porém, adverte Silviano Santiago, “nenhuma escrita é inocente”, já que “ao dar fala ao outro, [o narrador] acaba por dar fala a si, só que de forma indireta.”³⁰ O objetivo

da ficção passa a ser, então, encenar um “diálogo-em-literatura”³¹ que, entretanto, abandona a “postura vencedora”, portadora de um bom conselho, assumida pela escrita memorialista e volta a atenção para a “sabedoria da ingenuidade”. Assim, “a história não é mais vislumbrada como tecendo uma continuidade entre a vivência do mais experiente e a do menos, visto que o *paternalismo* é excluído como processo conectivo entre gerações. As narrativas hoje são, por definição, quebradas. Sempre a recomençar.”³² Como consequência, em lugar da experiência como herança passada de pai para filho, o narrador busca uma sabedoria marginal que poderia ter-lhe sido transmitida caso essas figuras menores tivessem voz, ou, nos termos usados por Ecléia Bosi em seu livro sobre lembranças de velhos, procura-se ouvir os responsáveis pela “outra socialização” da criança, aquela feita pelos “pequenos” (empregados domésticos, avós, agregados), deslocando o papel dominante da “socialização dos grandes”.³³

Ao encenar a narrativa como (alter)biografia, Silviano Santiago faz uma revisão da escrita autobiográfica dos modernistas mineiros, como a obra de Carlos Drummond de Andrade. Em um de seus ensaios, ele observa que os poemas memorialistas de Drummond estão centrados na “identidade de sangue” e marcados pelo “saber patriarcal e aristocratizante” associado à idéia conservadora de árvore genealógica — à “história da genealogia de um clã”: “Abole-se o que é outro, diferente, para entregar-se ao elogio do que é mesmo, semelhante.”³⁴

Uma história de família promove uma crítica da tradição modernista mineira ao propor uma leitura alternativa do passado familiar. Em entrevista concedida na época do lançamento do livro, Silviano Santiago afirmou que “Minas, neste livro, é uma Minas que ainda não foi mapeada. A meu ver existem três: a Minas do ouro (Inconfidência), a do ferro (Drummond) e a do sertão (Guimarães Rosa). O que tentei fazer foi um mapeamento da Minas do imigrante. Eu quis dar uma visão de grupos não integrados.”³⁵ Essa visão não pode, então, basear-se no “saber patriarcal”, que deixou de funcionar como processo natural de transmissão de experiência entre as gerações. Isso resulta, em primeiro lugar, na valorização de um saber baseado na “humildade dostoiévskiana”, contido na experiência de figuras marginais à sociedade, tornando necessário, assim, descobrir as potencialidades de textos menores, repre-

sentativos de “uma transição sofrida e humilde por que passa a humanidade”³⁶ e da escuta de vozes silenciadas (os “pequenos”, segundo E. Bosi). Resulta também na necessidade de se questionar o conceito iluminista de experiência, ampliando-o a fim de incorporar “o pré-racional, o mágico e até mesmo a loucura”.³⁷ Finalmente, torna necessário mudar a forma de buscar esse conhecimento, questão discutida em *Uma história de família* através da mudança de perspectiva por que passa o narrador, a princípio apenas um espectador distanciado do objeto de sua pesquisa, como um de seus informantes, Dr. Marcelo (o médico que cuidou do tio quando este recebeu um tiro) denuncia em carta enviada ao narrador:

você queria e iria me usar, se valer das minhas palavras para transformar as informações colhidas num espinho a mais na coroa de sofrimento que insistiam e insistem em pôr em torno da cabeça dele [Mário]. Não bastava a hostilidade cotidiana da cidade. Tentaram apedrejá-lo pelos quatro cantos de Pains, quiseram matá-lo em vida, e agora que ele está morto e enterrado chegava de terras vizinhas e outros costumes um sobrinho que iria assassiná-lo alegoricamente. (...) Você buscava (será que ainda busca?) uma lógica na vida dele que pudesse explicar o encadeamento dos acontecimentos da sua vida. E, no entanto, vocês não se casavam (...). Vocês não se casam.³⁸

Enquanto o tio “é imaculado como um original”, o narrador é “o avesso do avesso do avesso, retorcido que nem ferro batido em desenho de gradil”.³⁹ Ele precisa, então, expiar sua culpa (orgulho, insensibilidade), exorcizá-la através da escrita, tornar-se como o tio para, enfim, “saber saber” e, então, saber criar.

TRANSFORMANDO E RECRIANDO OS RESTOS: O LIXO PASSADO A LIMPO.⁴⁰

A reconstituição da história da família e a exposição de seu lado vergonhoso — as histórias ocultas de traições amorosas, violência e morte — assim como a exposição da própria doença através da escrita acabam funcionando como uma forma de catarse ou depuração: a palavra transforma-se em dejetos e secreções, absorvidos seja pelos lenços de papel que o narrador diz usar, seja pelo próprio papel onde escreve para nele

jogar as vergonhas e culpas da família e, indiretamente, as suas. Como afirma Silviano Santiago em outro texto, “o escritor precisa “jogar as palavras pra [sic] dentro dele como se joga sujeira na lata de lixo”, pois

as palavras como os nossos sentimentos e emoções são sujas, pegajosas, visguentas e até mesmo nauseabundas, verdadeiras lesmas semelhantes em tudo e por tudo a um órgão vivo que pulsa governado ou desgovernado pelos mandos ou desmandos do sangue, filtrando saúde ou doença.⁴¹

Surge uma questão: de quem são as palavras? Quem é exatamente o sujeito que se produz através da narração? “No movimento de volta, as frases que proferi se batem contra essa construção a que chamo de Eu e já as assumo como minhas. Só então me dou conta do que estou dizendo sem ter realmente dito”.⁴² Na verdade, o sujeito está sempre em processo: “aprendiz de tenor que sou a repetir as escalas melódicas num processo infinito e inconsciente de aprendizado”.⁴³

“Eu não sabia saber”, constata o narrador de *Uma história de família*, ecoando comentário semelhante de Mário de Andrade na década de 20: “É difícil saber saber”. O problema exposto por Mário surge da atitude eurocêntrica de seus pares e do desinteresse pelo saber do povo; para ele, a resposta estaria em um abandono passageiro e estratégico da alta cultura para a descobrir a alegria da “sabença”.⁴⁴

Para Silviano Santiago, como para o narrador de seu livro, o caminho para a sabença é mediado pelo exemplo e pela escrita de Mário de Andrade, a quem chama “tio Mário”⁴⁵ na carta imaginária dirigida a este intelectual modernista, visto como “Guia, Mestre e Senhor”.⁴⁶ Justapõem-se, assim, dois tios Mário: o primeiro, um representante das margens silenciosas, o segundo, o intelectual e artista que vai dar voz a essas experiências não transmitidas seja através de suas pesquisas sobre cultura popular, seja pela valorização da sabedoria popular. Entretanto, a questão que se coloca não se refere prioritariamente à coleta de testemunhos de membros de grupos subalternos a fim de divulgá-los, num esforço de preservação de um estilo de vida em extinção ou mesmo de tomá-los como objetos de pesquisa. Trata-se, na verdade, de trabalhar de maneira análoga à postura assumida por Ecléia Bosi, que, em *Memória e sociedade*, busca recolher depoimentos de velhos sobre o passa-

do procurando se posicionar ao mesmo tempo como sujeito e objeto da pesquisa: como sujeito, ela procura saber; como objeto, procura ouvir e registrar, tornar-se um instrumento capaz de receber e transmitir a memória de alguém a partir da “formação de um vínculo de amizade e de confiança com os recordadores”, visto que “uma pesquisa é um compromisso afetivo, um trabalho ombro a ombro com o *sujeito da pesquisa*”. Mais, ainda: a pesquisa deve se fundar na percepção de uma “comunidade de destino” entre sujeito observador e sujeito observado (a experiência do envelhecimento); em suma, é preciso “sofrer de maneira irreversível (...) o destino do sujeito observado.”⁴⁷

Mário de Andrade agia de forma análoga ao se entregar ao que Silviano Santiago denomina o “exercício da solidariedade”, que se manifesta, por um lado, na escrita epistolar praticada como “exercício hermenêutico da conversa”, por outro, através de conversas com pessoas do povo, ocasiões em que busca o saber que existe na expressão cultural de grupos mais “primitivos”, valorizados pelo modernismo. Como aponta Silviano Santiago, o intelectual aproxima-se fraternalmente do outro “para que este, ao passar de indivíduo a cidadão e de sujeito a objeto do conhecimento, transforme o sujeito que puxou a conversa em receptáculo de um saber que desconhecia e que, a partir do congraçamento, passa a ser seu.”⁴⁸ É assim que Mário “descobre a alegria da sabença”, situada no “equilíbrio entre o popular e o erudito”. “Saber saber é aprender a distinguir, depois de ter absorvido solidariamente tudo”,⁴⁹ conclui Silviano Santiago. Assim, a lição dos dois tios Mário seria, em primeiro lugar, o aprendizado de que “o gozo do corpo e o gozo do livro” não constituem atividades excludentes, mas complementares,⁵⁰ e, finalmente, o sentimento trágico da vida, no sentido nietzschiano, o sim dado tanto à alegria quanto à dor — em Mário de Andrade, a constatação de que “a própria dor é uma felicidade”,⁵¹ no caso do tio, a impressionante resistência tanto à dor física quanto ao desejo da família em eliminá-lo.

Ao procurar montar sua história através do olhar do tio Mário, o narrador de Silviano Santiago acaba por responder à conhecida pergunta proposta por Gayatri Spivak: Os subalternos são capazes de falar?⁵² A resposta parece ser sim, mas em outro sentido: aos intelectuais não cabe a tarefa de preservar ou de divulgar os textos dos grupos subalternos; os subalternos podem falar através do trabalho amoroso de escu-

ta do intelectual, que pode aprender com eles, filtrando suas palavras e traduzindo a “sabença” adquirida em literatura. Mais, ainda: a imagem do escritor na época atual acaba por se justapor à dos grupos subalternos, o que acaba por ligá-los a outros silenciados, como constata Silviano Santiago:

Há um ar de superioridade ferida, de narcisismo esquetejado no narrador pós-moderno, impávido por ser ainda portador de palavra num mundo onde ela pouco conta, anacrônico por saber que o que a sua palavra pode narrar como percurso de vida pouca utilidade tem. Por isso é que olhar e palavra se voltam para os que dela são privados.⁵³

Resta, então, ao escritor propor montagens alternativas — montagens outras — dos “cacos” da memória. Afinal, como Arthur Bispo do Rosário bordou em seu texto-estandarte, “Eu preciso destas palavras escrita[s]”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1981.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Tradução, notas e apresentação de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Obras escolhidas*, v.1. São Paulo: Brasiliense, 1985. O narrador, p. 197-221.
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas, v. 3). Paris do segundo Império, Sobre alguns temas em Baudelaire. p. 9-149.
- BOSI, Ecléia. *Memória e sociedade*. Lembranças de velhos. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.
- CARVALHO, Ana Maria Bulhões de. Ich bin der und der. In: SOUZA, Eneida M. de. E Wander M. Miranda (Org.). *Navegar é preciso, viver*. Escritos para Silviano Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EUFBA; Niterói: EDUFF, 1997. p.197-216.
- HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

- LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre: l'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris: Seuil, 1980.
- MARTINS, Marília. Auto-retrato de um solitário. *Jornal do Brasil*. Cad. B, p.1, 23 de março de 1993.
- MORAIS, Frederico. Registros de minha passagem pela terra. Catálogo da exposição de A. Bispo do Rosário, 1990. (a)
- _____. Entrevista a Walter Sebastião. *Estado de Minas*, 2ª seção, p. 1, 31 de julho de 1990.(b)
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. O narrador pós-moderno, p. 38-52.
- _____. Entrevista a Walter Sebastião. *Estado de Minas*, 2ª seção, p.1, 31 de julho de 1990
- _____. Modernidade e tradição popular. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v.1. Niterói: Abralic, 1991. p. 41-51.
- _____. *Uma história de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- _____. Santiago enfrenta vergonha e culpa em novo romance. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 de maio de 1992, cad. 6, p. 8.
- _____. Utopia e democracia. In: ANDRÉS, Aparecida (Org.). *Utopias: sentidos, minas, margens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993. p. 53-58.
- _____. *Keith Jarrett no Blue Note* (Improvisos de Jazz). Rio de Janeiro: Rocco, 1996.(a)
- _____. Atração do mundo (Políticas de identidade e de globalização na moderna cultura brasileira). *Gragoatá*. Niterói, n. 1, p. 31-54, 2. Sem. 1996. (b)
- _____. BH, junho de 1925. In: SOUZA, Eneida M. de e Paulo Schmidt (Org.). *Mário de Andrade: Carta aos mineiros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. p. 122-131. (a)
- _____. A política em Clarice Lispector. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 de novembro de 1997, Idéias/ Livros, p.5. (b)
- SPIVAK, Gayatri C. Can the Subaltern Speak? In: NELSON, Cary e Lawrence Grossberg (Org.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1988.
- WILLIAMS, Tennessee. *Sweet Bird of Youth, A Streetcar Named Desire, The Glass Menagerie*. Harmondsworth: Penguin, 1966.

NOTAS

¹ Título da exposição das obras de A. Bispo no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1992, por sua vez uma citação do título da tradução brasileira de *The Glass Menagerie*, de Tennessee Williams.

² MORAIS, 1990 a.

³ Sobre A. Bispo, ver: HIDALGO, 1996.

⁴ MORAIS, 1990 b.

⁵ BENJAMIN, 1984. p. 50-51.

⁶ SANTIAGO, 1997a. p. 122.

⁷ Título da primeira mostra individual de Arthur Bispo (Rio de Janeiro, 1989).

⁸ BENJAMIN, 1984. p. 197-9.

⁹ BENJAMIN, 1989. p. 106, 124, 127.

¹⁰ SANTIAGO, 1992 a. p. 16. A partir desse momento, as referências a *Uma história de família* serão feitas através da sigla HF.

¹¹ Em um dos contos de *Keith Jarrett no Blue Note*, publicado pouco depois deste romance, o narrador de Silviano Santiago fala sobre o temor da tuberculose durante sua infância para depois observar: “Novos tempos. Os bacilos da tuberculose voltam a ser hoje uns golcadores mortais nos leitos dos hospitais americanos.” p. 27.

¹² LEJEUNE, 1980. p. 229.

¹³ SANTIAGO, HF. p. 68.

¹⁴ SANTIAGO, HF. p. 20.

¹⁵ SANTIAGO, HF. p. 20.

¹⁶ Frase bordada em um dos estandartes de Bispo.

¹⁷ CARVALHO, 1997. p. 203.

¹⁸ SANTIAGO, HF. p. 20.

¹⁹ SANTIAGO, HF. p. 21.

²⁰ SANTIAGO, HF. p. 7.

²¹ BENJAMIN, 1989. p. 85. Embora possa se tratar de simples coincidência, note-se a possível relação entre, de um lado, o poeta afásico e doente psiquiátrico e, de outro, o tio Mário, surdo-mudo e deficiente mental.

²² MARTINS, 1993.

²³ SANTIAGO, HF. p. 17.

²⁴ WILLIAMS, 1966. p. 225.

- ²⁵ SANTIAGO, HF. p. 7.
- ²⁶ BAKHTIN, 1981. p. 95-6.
- ²⁷ BENJAMIN, 1985. p. 207-8.
- ²⁸ BENJAMIN, 1985. p. 198.
- ²⁹ SANTIAGO, 1989. p. 38.
- ³⁰ SANTIAGO, 1989. p. 43.
- ³¹ SANTIAGO, 1989. p. 44.
- ³² SANTIAGO, 1989. p. 47. (Grifo meu).
- ³³ BOSI, 1987. p.31-2.
- ³⁴ SANTIAGO, 1991. p. 47.
- ³⁵ SANTIAGO, 1992 b.
- ³⁶ SANTIAGO, 1993.
- ³⁷ SANTIAGO, 1997 b.
- ³⁸ SANTIAGO, HF. p. 69-70.
- ³⁹ SANTIAGO, HF. p. 71.
- ⁴⁰ Título da exposição das obras de Arthur Bispo em 1992 no Paço Imperial, Rio de Janeiro.
- ⁴¹ SANTIAGO, 1997 a. p. 126.
- ⁴² SANTIAGO, HF. p. 97.
- ⁴³ SANTIAGO, HF. p. 99.
- ⁴⁴ SANTIAGO, 1991. p.51.
- ⁴⁵ SANTIAGO, 1997 a. p. 125.
- ⁴⁶ SANTIAGO, 1997 a. p. 131.
- ⁴⁷ BOSI, 1987. p. 2. (Grifos meus).
- ⁴⁸ SANTIAGO, 1996 b. p 42-44.
- ⁴⁹ SANTIAGO, 1996 b. p. 45.
- ⁵⁰ SANTIAGO, 1996 b. p.43.
- ⁵¹ SANTIAGO, 1997 a. p. 124-5.
- ⁵² SPIVAK, 1988.
- ⁵³ SANTIAGO, 1989. p. 48.

INTERLOCUÇÕES

NA BARRIGA DE UM MONSTRO?: OS RUMOS DA CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA NA AMÉRICA LATINA NO FINAL DO MILÊNIO

Sandra Regina Goulart Almeida

Located in the belly of the monster, the "First World" in the 1980s and after, how can we develop reading and writing practices, as well as other kinds of political work, to continue to contest for the material shapes and meanings of nature and experience? How might an appreciation of the constructed, artefactual, historically contingent nature of simians, cyborgs, and women lead from an impossible but all too present reality to a possible but all too absent elsewhere?

Donna J. Haraway¹

Las escritoras latinoamericanas contemporáneas han descubierto el enemigo, han tomado una posición política con respecto a un sistema masculino que en el Tercer Mundo se expresa de manera homóloga tanto en las relaciones hombre-mujer como en las estructuras de opresor-oprimido.

Lucia Guerra Cunningham²

A citação de Lucia Guerra Cunningham nos remete à problemática de gênero que aguarda a escritora latino-americana: sua posição dicotômica entre o que é considerado um discurso hegemônico e o que se identifica como marginal, entre as estruturas de poder e as de gênero que passam necessariamente não só pelo viés ideológico, mas também pelas relações econômicas que agem nesse final de século. Por outro lado, o texto de Donna Haraway aponta para um impasse na crítica feminista metaforicamente localizada, nesse fim de milênio, na "barriga de um monstro", que requer da escritora latino-americana uma tomada de posição crítica e sobretudo política.

Face a essa tomada de posição e dentro da temática das confluências literárias proporcionadas com o final do milênio, faz-se necessário, principalmente, *re- visar* as noções da crítica literária feminista que dominaram a modernidade, objetivando articular e, ao mesmo tempo, questionar o lugar do discurso feminista contemporâneo mediante às tendências que norteiam os discursos críticos da atualidade. Deve-se,

ainda, discutir a situação heterogênea da mulher latino-americana, especificamente no caso brasileiro, e as formas de articulação desenvolvidas por escritoras mulheres através de narrativas da contemporaneidade que visam a conectar a produção literária de autoria feminina a seu “locus” de enunciação. Tal posicionamento crítico possibilitará visualizar uma crítica feminista contemporânea que possa ser articulada através de especificidades locais próprias, rejeitando uma ingestão acrítica de modelos externos, isto é, estabelecendo uma outra forma de pensar a diferença de modo que essa reflita o lugar ocupado pela escritora mulher na crítica contemporânea e a questão da crítica literária feminista na América Latina.

Dentro das tendências finisseculares que informam os estudos críticos da contemporaneidade, pode-se destacar a controvérsia causada com o surgimento e estabelecimento dos estudos culturais como modelo teórico que vem suplantando o que vários críticos vêem como a hegemonia dos estudos literários, e os conseqüentes posicionamentos e questionamentos advindos de sua vinculação com os estudos de gênero.

Os estudos culturais têm, desde seu surgimento nos países de língua inglesa, se ligado a uma prática política de oposição e confronto, tendo sido freqüentemente associados a uma forma de resistência de culturas ditas periféricas e marginais a discursos hegemônicos. Segundo Alan Sinfield, o materialismo cultural de Raymond Williams, vertente teórica que serviu de base para o que se denomina “estudos culturais”, investiga as condições históricas nas quais as representações textuais são produzidas, circuladas e recebidas, ocupando-se sobretudo de questões sobre a relação entre as culturas dominantes e as dominadas, as implicações do racismo, sexismo e homofobia, o espaço para a resistência do subalterno e os modos através dos quais o sistema tende a acomodar ou repelir as diversas formas de dissidência.³ Dentro da mesma perspectiva, Lidia Curti chama atenção para o fato de que os estudos culturais têm, desde o início, dado especial atenção às margens; na verdade, segundo ela, os estudos culturais nasceram nas margens de um discurso hegemônico.⁴

Dois aspectos centrais dos estudos culturais merecem destaque quando se discute seu alcance, limite, campo e mesmo objeto de estudo. Em primeiro lugar, como adverte Stuart Hall, os estudos culturais,

apesar da aparente abertura de enfoque e da ênfase em discursos múltiplos, plurais e trajetórias várias, sendo constituídos por um número de diferentes metodologias e posições teóricas, devem se limitar ao que ele denomina de “fechamento arbitrário” (“the arbitrary closure”), isto é, devem ser capazes de estabelecer o âmbito das discussões que os norteiam e os diferentes posicionamentos que os constituem. Em suas palavras, embora admita que tenha, por muito tempo, sido discutida a desejada amplitude dos estudos culturais, enfatiza o seguinte aspecto: “it does matter whether cultural studies is this or that”.⁵

O segundo ponto de destaque está relacionado à suposta marginalidade e deslocamento inicial dos estudos culturais, uma marginalidade que vários críticos atualmente vêem em posição de ameaça pela iminente institucionalização e apropriação desses estudos pelo “centro”, principalmente através de sua implantação em currículos de cursos universitários na Europa e Estados Unidos. Para Hall, o risco que por hora se configura, e que se observa sobretudo no contexto americano, traduz-se num esvaziamento dos discursos de poder através de uma textualização superficial dos vários discursos presentes nos estudos culturais, discursos estes que abordam relevantes aspectos da política, raça, classe, gênero, marginalidade, dominação, exclusão, alteridade, etc. (p. 274).

Dentro do âmbito da discussão sobre a “suposta” marginalidade dos estudos culturais e sua inerente conexão com os discursos ditos “periféricos”, cabe ressaltar, sobretudo, a ambivalência da posição dos estudos de gênero, em especial os estudos da mulher e da crítica literária feminista, face aos estudos culturais. Heloisa Buarque de Hollanda salienta a importância que o pensamento feminista adquiriu, nessas duas últimas décadas, como expressão de uma “tendência teórica inovadora e de forte potencial crítico e político”, mediante ao que ela percebe como “a ineficácia dos discursos contestatórios da atualidade”.⁶ Tal importância se deve ainda, observa a crítica brasileira, pela interferência dos estudos de gênero no rumo originalmente determinado para o desenvolvimento das teorias críticas contemporâneas como, por exemplo, o pós-modernismo e os estudos culturais.

Stuart Hall, por sua vez, estabelece dois momentos altamente positivos e produtivos na teorização dos estudos culturais, para os quais

ele desenvolve uma metáfora: "theoretical work as interruption". Essa interrupção externa que sofreu a teorização acerca dos estudos culturais provém, em primeiro lugar, dos estudos feministas e, em segundo, dos estudos de raça. O feminismo, por um lado, causou uma "ruptura" no caminho teórico dos estudos culturais definida por Hall nos seguintes termos: "As a thief in the night, it broke in; interrupted, made an unseemly noise, seized the time, crapped on the table of cultural studies" (p.268-269). O negativismo e a violência da metáfora da invasão, dessacralização e apropriação ilegal empregada por Hall explicitam claramente a resistência com a qual os estudos feministas foram recebidos no âmbito das teorizações dos estudos culturais, e a conseqüente necessidade, por parte da crítica feminista, de fazer dessa rejeição inicial uma aceitação incondicional, isto é, de "forçar" uma entrada, de "questionar" posicionamentos, de "interromper" um fluxo crítico outrora contínuo, e, principalmente, de "dessacralizar" valores predominantes. A metáfora da defecação transmite com clareza e força a imagem do ato transgressivo e abjeto que, segundo Hall, caracterizou a incursão dos estudos feministas nos estudos culturais. Como sugere Ann Wilson, os estudos culturais nem sempre estiveram conscientes dos estudos de gênero, e por isso mesmo, o problema da convergência das duas disciplinas reside na ameaça de que os estudos culturais acabem por tornar-se uma outra forma de tradição intelectual européia que, historicamente, tem desconsiderado o interesse das mulheres, em especial de mulheres de culturas não européias.⁷

A resistência dos estudos culturais ao feminismo não impede, entretanto, que eles tenham uma agenda em comum que reside em um engajamento político que vai além dos limites disciplinares acadêmicos. Tanto os estudos da mulher como os estudos culturais têm em comum uma forte ligação com bases políticas localizadas além do âmbito acadêmico, como observam Sarah Franklin, Celia Lury, and Jackie Stacey, em *Off-Centre: Feminism and Cultural Studies*.⁸

A crítica feminista contemporânea tem, de um modo geral, se dividido ao discutir a viabilidade dos estudos culturais como forma de articular as questões de gênero. Por um lado, essa ligação proporcionaria uma visão do posicionamento da mulher na sociedade através de diversas formas de expressão cultural, permitindo, assim, uma análise

mais diversificada e menos unificadora. Permitiria, ainda, a participação do projeto feminista num contexto cultural mais englobante tendendo-se o cuidado, entretanto, de preservar suas características específicas.

Por outro lado, tal confluência, segundo alguns críticos, levaria a um esfacelamento dos estudos da mulher, uma vez que esses correriam o risco de perder sua especificidade própria ao se aliar a outras formas de expressão culturais. Ann Wilson, por exemplo, teme que nuances do debate sobre certos assuntos específicos dos estudos de gênero se percam e que as mulheres, mais uma vez, fiquem relegadas a uma categoria indiferenciada em que “a mulher” seja visualizada simplesmente como um “outro” que definiria o imaginário masculino. Mais importante ainda, como salienta Charlotte Brunsdon, esta ligação poderia ocasionar um “double-shift of intellectual work for women”, que resultaria no surgimento de duas esferas dos estudos culturais: um ligado a aspectos culturais gerais (“the boys carried on with the state, the conscious and the public”) e outro especificamente relacionado à problemática feminista tradicionalmente caracterizada pela dominância do privado.⁹ Isso levaria não somente ao isolamento dos estudos feministas dentro do âmbito dos estudos culturais, como também a uma dupla função dos críticos feministas de fazerem distintamente crítica cultural e de gênero. As feministas do “Centre for Contemporary Cultural Studies” da Universidade de Birmingham, como relata Brunsdon, optaram por se constituírem em um grupo fechado apenas para mulheres, cujo resultado foi o indesejável “double-shift” de que ela nos fala acima (p. 283). Wilson atenta ainda para o perigo de o feminismo se ligar a uma área de estudo que pode vir a se caracterizar apenas pela atualidade e “moda” de suas propostas, que tendem, cada vez mais, a se desvincular do caráter político e questionador das relações de poder.

Entretanto, faz-se necessário argumentar que fica cada vez mais problemático, no limiar do ano 2000, e face a uma cultura globalizante e pluralizante, sustentar uma prática discursiva feminista excludente. Gostaria, portanto, de focar e, para tanto, questionar a tendência da crítica feminista no fim deste milênio; afinal, poderá ela ficar às margens do debate sobre os estudos culturais que envolve as teorizações críticas da contemporaneidade? Como observa Heloisa Buarque de Hollanda, “alguns estudos de ponta, sintonizados com a urgência da

renovação e ampliação da área de investigação sobre a mulher, começam a questionar as atuais categorias de análise feministas e enfrentar o desafio de pensar a situação da mulher em relação a um sistema mundial de produção, reprodução e comunicação pós-industrial na era de uma 'informática da dominação'".¹⁰

Dentro desse debate, torna-se relevante focalizar o posicionamento específico do discurso feminista latino-americano através de seu *locus* próprio de enunciação, debatendo-se e questionando-se a aceitação, ou mesmo a rejeição, de modelos desse debate, principalmente no que tange os estudos culturais, que são, em sua grande maioria, como mencionado, provenientes de culturas ditas hegemônicas.

Por um lado, penso que até mesmo o transplante acrítico dos parâmetros dos estudos culturais para a realidade latino-americana deve ser avaliado e questionado, como o faz Walter Mignolo ao salientar que atualmente o "Terceiro Mundo" deixou de ser um lugar a ser pesquisado, para ser visto como um lugar de onde se fala, um *lôcus* de enunciação alternativo que não está situado fora do chamado centro, mas num outro centro.¹¹ Portanto, faz-se necessário articular a vertente atual dos estudos culturais a partir desse *locus* de enunciação, desse lugar de onde se fala, desse outro centro que é a América Latina. Partindo também desse relevante argumento de se enfatizar especificidades próprias, Jon Stratton e Ien Ang argumentam que um questionamento dos estudos culturais deve se focalizar em uma resistência à universalização e, em contrapartida, em uma insistência na importância do posicionamento local. Afirmam, entretanto, que os estudos culturais precisam evitar a universalização, não através da adoção de qualquer conceito de particularidade, mas sim através da reflexão dos processos concretos de particularização através do questionamento desta política.¹² Debatem, ainda, sobre a necessidade de posicionar os estudos culturais ao mesmo tempo numa perspectiva local e internacional, de modo a quebrar a dicotomia vigente entre o local e o internacional, a partir do pressuposto de que todos, de alguma forma, falam de uma posição localizada dentro da distribuição de poder global. Esse argumento quando direcionado para as confluências ou divergências entre os estudos culturais e de gênero traduz-se em uma importante questão de posicionamento crítico, político e ideológico.

Esses diferentes posicionamentos são relevantes face às tendências finisseculares que evocam uma globalização massificante resultante da implementação das regras da economia de mercado e de um pluralismo neoliberal que acabam por levar a um posicionamento político baseado em uma glorificação acrítica dos conceitos de multiplicidade e desterritorialização, utilizada pelos idealizadores da economia de mercado e que tem regido muito da teorização sobre os estudos culturais hoje. Apesar da aparente visão inovadora, essas tendências vêm, por vezes, colaborar para preservar uma posição unilateral de mundo, remetendo a um universo aparentemente plural, mas que se revela unificado espacial e temporalmente.

Em termos da crítica literária feminista, faz-se necessário uma certa cautela diante de tendências tão universalizantes e generalizadoras que aparentam englobar um número diversificado de teorias, posicionamentos e sujeitos, como é, por vezes, o caso dos estudos culturais, quando, na verdade, acabam por rotulá-los de maneira massificadora. O feminismo de final de século não mais se apega a uma agenda de reivindicação da igualdade, como ocorria anteriormente — o que Heloisa Buarque de Hollanda chama de “crítica do desagravo”¹³ — mas se apóia em noções contemporâneas de diferenças. Há, contudo, o risco de, através da simples utilização do rótulo de “diferenças”, limitar-se a reproduzir posições estereotipadas e generalizadas, pois, como observa Maria Consuelo Cunha Campos, “as *diferenças* têm um alvo contra, que é a hegemonia excludente de todas elas”.¹⁴

As tendências finisseculares que têm afetado o posicionamento da crítica feminista contemporânea apontam para pontos nevrálgicos da questão que se observa sobretudo no feminismo latino-americano, a saber, a transposição de teorias globais e provenientes de um discurso crítico tradicional de uma cultura dita dominante (e que se define basicamente por ser de centro e masculina), como se observa nos estudos culturais; e a conseqüente assimilação de pressupostos teóricos feministas advindos de uma cultura européia e/ou “primeiromundista”. Tais posicionamentos não satisfazem à crítica literária latino-americana que deve, antes de tudo, estar voltada não somente para a posição da mulher em uma sociedade patriarcal, mas sobretudo para a posição “terceiromundista” da mulher latino-americana, evitando-se assim o que Spivak

crítica como uma tendência atual de “worlding of the Third World”.³⁰⁴ Como observa Márcia Navarro, é preciso pensar especificidades críticas que reflitam a condição feminina e a produção literária feminista na América Latina através, sobretudo, de uma “resistência ao uso mimético das teorias do primeiro mundo”.¹⁶ Embora não seja possível “passar ao largo das grandes questões que mobilizam os debates teóricos críticos contemporâneos”, como salienta Rita Schmidt,¹⁷ faz-se necessário, contudo, problematizar os modelos teóricos advindos do primeiro mundo, sobretudo com a forte interferência do debate atual sobre os estudos culturais, levando-se em conta as especificidades de um discurso feminista latino-americano.

Há que se pensar a posição da mulher latino-americana não em relação a uma multiplicidade generalizada, mas através da heterogeneidade de sua situação socio-cultural específica. Um questionamento de tais posições impede generalizações e interpretações globalizantes ao mesmo tempo que enfatiza, não uma multiplicidade genérica, mas uma *multiplicidade de códigos*, quer sejam sociais, sexuais, raciais ou políticos, através dos quais se manifesta um discurso feminista resistente à unilateralidade dos discursos predominantes, que os estudos culturais correm o risco de se tornarem. Como observa Nelly Richard, um feminismo latinoamericano deve dar conta da heterogeneidade de posições culturais que levam a leituras pluralizantes, pois este se concebe “como un feminismo no de *la* diferencia sino de *las* diferencias: un feminismo que postula múltiples combinaciones de signos y ‘transiciones contingentes’ (Laclau-Moufflé) entre registros heterogéneos y plurales de identificación sexual, de participación social y de lucha cultural contra el menú conformista (pasivizante) de las indiferentes diferencias que promueve el pluralismo institucional y de mercado”.¹⁸

A necessidade de se pensar as particularidades do contrato socio-cultural latinoamericano leva à problematização das noções do lócus de enunciação da mulher latinoamericana. Afinal, como argumenta Alan Sinfield, em relação aos estudos culturais, “The ultimate question is not What texts do you study? or What do we say? but Where do we speak from?”.¹⁹ Os estudos culturais por si só não parecem constituir suficientemente um espaço de onde se possa falar, principalmente no

caso dos discursos feministas latino-americanos. É necessário que se enfoquem e que se valorizem espaços distintos e específicos (o que Sinfield chamaria de *subculturas*) dentro dos estudos culturais, de modo que as especificidades próprias de cada discurso não se percam em generalizações englobantes.

Para os estudos da mulher, sobretudo o feminismo latino-americano, tal conceito se traduz em diferenças de posição ou em uma questão de “posicionamento”, da valorização do lugar de onde se fala, do estabelecimento de uma subcultura qualquer, dentro de um âmbito maior que é o dos estudos culturais. Faz-se necessário, principalmente, abrir um espaço, ocupar uma posição, questionar um *locus* predeterminado, que venha a tornar-se um espaço pioneiro, contribuindo, assim, para forçar os limites, as fronteiras dos estudos culturais. Uma posição contrária acabaria por relegar os estudos de gênero ao silêncio e à sua conseqüente exclusão dos discursos que norteiam a crítica contemporânea. A metáfora de Hall que descreve a maneira como a crítica feminista entrou para os estudos culturais como uma força invasora, transgressora, dessacralizadora, como um “ladrão” disposto a desbancar a hegemonia dos estudos culturais, reflete uma imagem altamente positiva que veio contribuir, através do impacto causado, para estabelecer um espaço de articulação e questionamento do discurso feminista, sem contudo, permitir o esvaziamento de seu conteúdo socio-político.

Por um lado, a controversa relação entre a crítica feminista e os estudos culturais configura-se apenas como um dos pontos de questionamento sobre os rumos da crítica feminista na América Latina no final do milênio. Uma análise da política do espaço com relação à crítica feminista e a escrita de autoria feminina levará a um delineamento dos possíveis métodos a serem adotados e mesmo de caminhos a serem seguidos.

Um questionamento da política do espaço em termos das diferenças de gênero vem enfatizar justamente a dualidade desta noção que se relaciona, por um lado, a uma forma de poder masculino, e, por outro, a uma posição de resistência feminina.²⁰ Em oposição ao espaço masculino que se define por um lugar de dominação, hierarquia e conquista, a mulher tem sido tradicionalmente relegada a um espaço vazio, uma posição ausente e silenciosa. Diante disto, o questionamento que se faz necessário é: de que maneira pode a mulher falar de um lugar de

alteridade, um espaço periférico, um *locus* que também se torna emblemático da ausência de um lugar? Como pode a mulher, em especial a mulher latino-americana, localizar-se em um espaço que é tradicionalmente identificado pela própria ausência ou por uma existência marginal? Para Spivak, se o subalterno não pode falar, a posição da mulher como subalterna se torna ainda mais crítica diante de sua situação duplamente obliterada, uma vez que a contrução ideológica de gênero funciona para manter dominante o poder masculino.²¹

Este espaço de alteridade, entretanto, não se qualifica simplesmente como um espaço vazio e estéril reservado às mulheres em um sistema patriarcal e imperialista, mas sim como um espaço fértil, produtivo e, sobretudo, altamente transgressivo. A escrita torna-se, então, um espaço alternativo através do qual se possa, como afirma Elaine Showalter, retomar como uma área de questionamento o espaço do outro, as brechas, os silêncios e ausências do discurso e da representação aos quais o discurso feminino tem sido relegado.²² A escrita se transforma numa possibilidade, num espaço que serve de impulso para a expressão de uma voz feminina que encontra em sua própria alteridade os meios de evasão. Portanto, uma escrita através, sobre, e proveniente destes “espaços de alteridade” se desenvolve como uma estratégia altamente positiva. Como define Ruth Salvaggio, estes espaços de alteridade não são simplesmente espaços sobre os quais se escreve, mas sim espaços através dos quais certas escritoras se expressam.²³ Ou ainda, como sugere bell hooks, esses espaços que são reapropriados por escolha própria e por isso denominados “espaços de resistência” se definem em oposição a um conceito que é imposto por um sistema patriarcal e colonizante: “I am located in the margin. I make a definite distinction between that marginality which is imposed by oppressive structures and that marginality one chooses as site of resistance — as location of radical openness and possibility”.²⁴

Por outro lado, tal escrita se caracteriza por um desafio no sentido que tem que enfrentar um dilema paradoxal: o desejo de subverter uma ordem imposta e a consciência inevitável de que se encontra social e culturalmente inserida no mesmo sistema que tenta transgredir. Essa escrita, por sua vez, encontra a dificuldade de tentar se expressar através de formas que não encontram correspondência nos meios representati-

vos da sociedade ocidental. Como afirma Spivak, a crítica feminista pode ser uma força nas mudanças na disciplina dos estudos literários, mas para fazê-lo tem que reconhecer que é cúmplice da instituição na qual procura um espaço.²⁵ Elaine Showalter, por outro lado, argumenta que todo discurso é um discurso da ordem dominante e as mulheres, se elas quiserem falar, devem fazê-lo através desse mesmo discurso. Não pode haver, segundo ela, uma escrita ou crítica completamente excluída da estrutura dominante.²⁶ A tarefa dos críticos feministas e das escritoras deve, portanto, almejar ir além da problemática representacional, ao criar um espaço dentro dos discursos ditos hegemônicos através dos quais as mulheres possam ser visualizadas como agentes ativos e transgressores, ao invés de simples objetos passivos e reprodutores da ideologia dominante.

Esse lugar de enunciação, esse “espaço de alteridade”, esse locus transgressivo ocupado pela mulher, principalmente da escritora latino-americana, deve ser, sobretudo, um lugar politizado, problematizado e, como salienta Lúcia Helena Vianna, “um lugar de inegável pertinência”.²⁷ No caso da mulher latino-americana, este lugar de enunciação que acaba por determinar sua categoria discursiva, estabelece ainda sua posição heterogênea e, por vezes, dúbia dentro de um sistema patriarcal e opressor. Como nos lembra Lucia Guerra Cunningham, “la escritora latino-americana como Sujeito/Objeto de la escritura constituye una peculiar construcción social e ideológica puesto que asume una actividad cultural típica de los grupos dominantes en una hegemonía que marginaliza a los sectores populares, indígenas y negros”.²⁸ O texto dessa escrita feminina, segundo a autora, caracteriza-se por oscilar entre o “hegemônico” e o “marginal” na medida que estabelece um diálogo com o sujeito masculino que, por sua vez, define-se por ser também um outro colonizado (“um Outro de Outro”), ao mesmo tempo que se identifica com esse sujeito ao assumir mecanismos de poder com relação ao grupo de mulheres excluídas, já que “este Otro también se erige un lugar jerárquico entre las mujeres de otros grupos subordinados” (p.155-156). Percebe-se, portanto, a criação de uma categoria *deslizante*, não fixa ou preestabelecida do posicionamento da escritora latino-americana: nem sujeito, nem outro.

A meu ver, esse lugar de enunciação da escritora latino-americana se caracteriza indubitavelmente por um conceito *deslizante*, isto é, um modo de articulação em constante diálogo com outras formas de expressão e estratificações de poder, produto de sua condição paradoxal e ambivalente dentro do contexto cultural latino-americano. Trata-se de um lugar marcado social e geograficamente, pluralizado em função das diferenças sociais, culturais, econômicas, e políticas, mas que permanece móvel, híbrido e deslizante em virtude da multiplicidade de códigos e de seu posicionamento em relação a outros segmentos sociais nos quais prefiguram a mulher latino-americana.

Cabe, portanto, à crítica literária latino-americana ao fim do milênio a tarefa de sair da “barriga de um monstro”, isto é, de sair do impasse gerado pelo fim do milênio ao desenvolver mecanismos que possibilitem a investigação e a problematização teórica baseados em uma visão argumentativa e crítica da política espacial da mulher latino-americana — um espaço de alteridade multidimensional, criticamente pluralizado, em constante diálogo interno, e por isso mesmo caracterizado como um “espaço de fora”,²⁹ um lugar de resistência, um locus transgressor.

No caso brasileiro, pode-se notar em escritoras contemporâneas, como é o caso de Ana Miranda, Marilene Felinto, dentre outras, a preocupação, mesmo que inconsciente, de retratar o universo feminino brasileiro ao deslocar o eixo geográfico para regiões ditas “periféricas” em relação ao centro urbano. O lugar da mulher e, por conseguinte, da escritora brasileira, apesar de demarcado física e geograficamente, se mostra deslizante e mesmo pluralizado ao dialogar com as especificidades sociais, culturais, econômicas das imagens femininas representadas. Essa maior abertura para a exploração de “novas” e diversificadas imagens femininas dentro de um mesmo universo geográfico sinaliza para uma mudança nos parâmetros representacionais e críticos da mulher brasileira e, de maneira bastante similar, da mulher latino-americana.

BIBLIOGRAFIA

BLUNT, Alison; ROSE, Gillian (eds.). *Writing Women and Space: Colonial and Post-Colonial Geographies*. New York: Guilford Press, 1994.

- BRUNSDON, Charlotte. A Thief in the Night: Stories of Feminism in the 1970s at CCCS. IN: MORLEY, David; CHEN, Kuan-Hsing (Eds.). *Stuart Hall Critical Dialogues in Cultural Studies*. London: Routledge, 1996. p. 276-286.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gender e literatura. IN: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: UFRGS, 1997. p. 127-135.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Cultural Studies: a Brazilian Perspective*. São Paulo: Departamento de Letras Modernas/FFLCH/USP, 1997. (Working Papers in British Studies 1).
- CURTI, Lidia. What is Real and What is Not: Female Fabulations in Cultural Analysis. IN: Grossberg, Lawrence; Nelson, Cary; Treichler, Paula (Eds.). *Cultural Studies*. New York: Routledge, 1992. p. 134-153.
- DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- FRANKLIN, Sarah; LURY, Celia; STACEY, Jackie (Eds.). *Off-Centre: Feminism and Cultural Studies*. London: Harper Collins Academic, 1991.
- GUERRA CUNNINGHAM, Lucía. Las sombras de la escritura: hacia una teoría de la producción literaria de la mujer latinoamericana. IN: VIDAL, Hernán (org.). *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989. p. 129-164.
- HALL, Stuart. Cultural Studies and Its Theoretical Legacies. IN: MORLEY, David; Chen, Kuan-Hsing (Eds.). *Stuart Hall Critical Dialogues in Cultural Studies*. London: Routledge, 1996. p. 262-275.
- HARAWAY, Donna J. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. Introdução: Feminismo em tempos pós-modernos. IN: — (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 7-19.
- Hooks, bell. *Yearning, Race, Gender and Cultural Politics*. Boston: South End Press, 1990.
- MIGNOLO, Walter. Colonial and Post-Colonial Discourse: Cultural Critique or Academic Colonialism? *Latin America Research* v. 28, n. 3, p. 120-131, 1993.
- NAVARRO, Márcia Hoppe. O discurso crítico feminista na América Hispânica. IN: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: UFRGS, 1997. p. 39-49.
- OWENS, Craig. The Discourse of Others: Feminists and Postmodernists. IN: FOSTER, Hal (Ed.). *Postmodern Culture*. London: Pluto, 1983. p. 57-82.

- RICHARD, Nelly. Feminismo, experiencia y representación. *Revista Iberoamericana* v. 62, n. 176-177, p. 733-744, julio-diciembre 1996.
- SALVAGGIO, Ruth. Theory and Space, Space and Woman. *Tulsa Studies in Women's Literature* v. 7, n. 2, p. 261-282, 1988.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Cânone/contra-cânone: nem aquele que é o mesmo nem este que é o outro. IN: Carvalho, Tânia Franco (Org.). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL, 1996. p. 115-121.
- SINFIELD, Alan. *Culture and Authority*. São Paulo: Departamento de Letras Modernas/FFLCH/USP, 1997. (Working Papers in British Studies 3).
- SHOWALTER, Elaine. Feminist Criticism in the Wilderness. IN: Abel, Elizabeth (ed.). *Writing and Sexual Difference*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- _____. Women's Time, Women's Space: Writing the History of Feminist Criticism. *Tulsa Studies in Women's Literature*. v.3, p. 29-43, 1984.
- SPIVAK, Gayatri. Can the Subaltern Speak. IN: WILLIAM, Patrick; CHRISMAN, Laura (eds.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. New York: Harvester-Wheatsheaf, 1994. p. 66-111.
- _____. Three Women Texts and a Critique of Imperialism. IN: WARHOL, Robyn; HERNDL, Diane Price (eds.). *Feminisms: an anthology of literary theory and criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991. p. 798-814.
- STRATTON, Jon; Ang Ien. On the Impossibility of a Global Cultural Studies: 'British' Cultural Studies in an 'International' Frame. IN: MORLEY, David; CHEN, Kuan-Hsing (Eds.). *Stuart Hall Critical Dialogues in Cultural Studies*. London: Routledge, 1996. p. 361-391.
- VIANNA, Lúcia Helena. Feminismo e crítica da cultura. IN: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: UFRGS, 1997. p. 115-126.
- WILSON, Ann. Cautious Optimism: The Alliance of Women's Studies and Cultural Studies. *University of Toronto Quarterly* v.63, n.2, p. 366-375, 1996.

NOTAS

- ¹ HARAWAY, 1991. p. 4.
- ² GUERRA CUNNINGHAM, 1989. p. 140.
- ³ SINFIELD, 1997. p. 9.
- ⁴ CURTI, 1992. p. 135.

- ⁵ HALL, 1996. p. 263.
- ⁶ HOLLANDA, 1994. p. 7.
- ⁷ WILSON, 1996. p. 367.
- ⁸ FRANKLIN, Lury, Stacey, 1991. p. 1.
- ⁹ BRUNSDON, 1996. p. 282.
- ¹⁰ HOLLANDA, 1994. p. 17.
- ¹¹ MIGNOLO, 1993. p. 123-124.
- ¹² STRATTON & ANG, 1996. p. 367.
- ¹³ HOLLANDA, 1994. p. 11.
- ¹⁴ CAMPOS, 1997. p. 132.
- ¹⁵ SPIVAK, 1991. p. 798.
- ¹⁶ NAVARRO, 1997. p. 39.
- ¹⁷ SCHMIDT, 1996. p. 120.
- ¹⁸ RICHARD, 1996. p. 744.
- ¹⁹ SINFIELD, 1997. p. 17.
- ²⁰ BLUNT & ROSE, 1994. p. 1.
- ²¹ SPIVAK, 1994. p. 82.
- ²² SHOWALTER, 1984. p. 36.
- ²³ SALVAGGIO, 1988. p. 263.
- ²⁴ HOOKS, 1990. p. 147.
- ²⁵ SPIVAK, 1994. p. 75.
- ²⁶ SHOWALTER, 1982. p. 30-31.
- ²⁷ VIANNA, 1997. p. 125.
- ²⁸ GUERRA CUNNINGHAM, 1989. p. 144.
- ²⁹ DE LAURETIS, 1987. p. 25

VOZES DAS AMÉRICAS: AS NARRATIVAS DOS POVOS INDÍGENAS DO BRASIL, ESTADOS UNIDOS E CANADÁ

Lúcia Helena de Azevedo Vilela

*It begins with the land; think of the land, the earth,
as the center of a spider's web. Human identity,
imagination, and storytelling were inextricably linked
to the land, to Mother Earth, just as strands
of the spider's web radiate from the center of the web.*

Leslie Marmon Silko¹

A perda do tradicional sentido de lugar mostra-se como um dos referenciais expressivos da pós-modernidade. Em sua análise das questões do tempo e do espaço na pós-modernidade, Joseph Francese lembra que “o trabalhador alienado e migrante da modernidade se metamorfoseou em sua contraparte pós-moderna, que é fragmentada pela perda do sentido de lugar e de comunidade.”² Por outro lado, essa mobilidade de tempo e espaço permite uma re-orientação no tratamento desses aspectos, abrindo a possibilidade de que contracenemos, por exemplo, as vozes das narrativas tradicionais indígenas com aquelas das reflexões políticas de escritores indígenas contemporâneos, em sua convivência permeada por hibridismos com as sociedades hegemônicas.

Não se trata, evidentemente, de buscar na tradicional mobilidade temporal do discurso dos povos indígenas uma tendência espelhada no modelo genealógico do século XVIII no Brasil que, como lembra Antonio Cândido, via “no autóctone uma espécie de antepassado mítico, de herói epônimo.”³ Trata-se de se observar o momento singular no qual se verifica o que Francese denomina de “presente contínuo instalado na pós-modernidade.”⁴ Nesse presente constante contracenam as tendências primordiais das culturas tradicionais e o sujeito desnudado de ligações geo-espaciais da pós-modernidade. Não se pretende com o enfoque proposto idealizar uma narrativa mítica, mas trazê-la para uma convivência com um presente contínuo.

Para as sociedades indígenas, os fios que ligam passado e presente através do constante rememorar das histórias de criação ligam também os seres à terra — essa força agregadora de sua cultura. Diferentemente das sociedades hegemônicas nas quais as culturas indígenas se encontram de forma superposta, as ligações geo-espaciais das sociedades indígenas não se dão em termos de linhas divisórias geo-políticas. A conexão se faz com um ponto imaginário — centro do planeta. Linda Hogan, poeta e escritora indígena norte-americana, explicita assim essa tendência inerente a seu povo de buscar nas marcas deixadas pela história a delimitação geopolítica do presente:

Nós precisamos, sem mesmo dizê-lo, ver os caminhos em forma de arco, fósseis, fragmentos de uma civilização mais antiga, a fim de ler a linguagem de um passado remoto que ainda é falado na pedra, pelo vento, nos petroglifos. Nós desejamos tecer juntos os fios de onde viemos com aqueles que somos agora e para onde estamos prosseguindo. Nossa jornada humana aqui reúne as histórias de cobras, corujas, camaleões, aos ventos longínquos e às águas sinuosas. Nós mensuramos o nosso lugar através dessas histórias, através do nosso movimento e da nossa definição da intensa luta humana pela sobrevivência, seja qual for o significado e a revelação viva nessa ardente luz do dia.⁵

Tomando-se a perspectiva anteriormente referida como presente contínuo, pode-se agora buscar formas de contracenar tempos e locais diversos das vozes dos povos indígenas das Américas. A memória cultural de grande parte dos povos indígenas brasileiros, mais precisamente os Tupinambá e os Tupi-Guarani, descendentes de ancestrais chamados pelos mais velhos de Tubuguaçu, nos conta de quatro grandes ciclos do povoamento da terra, correspondentes a divindades que comandam os quatro cantos do espaço: norte, sul, leste e oeste. No primeiro deles, a terra era habitada pelas Tribos-Pássaros. Nas palavras do pesquisador indígena, da nação Txukarramãe, ou “guerreiros sem armas”, Kaka Werá Jecupé, “cada grande ciclo impôs desafios próprios para o amadurecimento das tribos humanas.”⁶ No referido ciclo das Tribos-Pássaros, o desafio foi a coragem para a liberdade. Jecupé explica que nem todos foram bem sucedidos no desafio:

Aqueles das Tribos-Pássaros que não ousaram deixaram como herança para os futuros filhos da terra a qualidade do medo, que, com o movimento das estações, foi se tornando um espírito que se agarrou nos ossos do humano, gerando tempos depois as diversas formas de escravidão.⁷

Ao se realizar, como é meu objetivo neste texto, um estudo das narrativas de algumas sociedades indígenas a partir da análise da expressão cultural de alguns de seus representantes e de suas narrativas de criação, pode-se observar que, nos caminhos percorridos por esses povos, verificam-se alternativas ou reações individuais de coragem ou medo, que podem ser sintetizadas em termos teóricos, de acordo com meus objetivos nestas páginas, em autonomia ou subordinação. No caso do pesquisador indígena mencionado, o caminho se deu inicialmente, como para tantos outros povos subordinados, pelas trilhas do medo, que fazia com que escondesse suas raízes, na tentativa de adaptar-se à cultura do branco, através do esquecimento de si mesmo. Jecupé assim narra o seu percurso, no decorrer do qual sacudiu o medo dos ossos, libertando-se de valores culturais que não lhe pertenciam para chegar ao amadurecimento da história dos povos autônomos:

Na minha infância, me distanciei da tradição quando fui estudar na escola pública, onde aprendi a arte de ler e escrever. Após quase quinze anos longe de minhas raízes, iniciei uma peregrinação à procura de meu espírito, que foi reencontrado novamente entre os Guarani e foi consagrado, depois de muitos atos de purificação de boa parte de minhas ignorâncias e mazelas, no belíssimo Tocantins da cultura krahô, onde passei a ser conhecido como Txutk, “semente de fruto maduro”.⁸

Jecupé torna-se ávido pelo conhecimento de seu passado e relata como procura a sabedoria de seu povo, colhendo-a “dos seres de cabeças brancas, seres de cabelos por nascer, pelas plantas, animais e pedras.”⁹ Utilizo, neste trabalho, alguns traços da narrativa autobiográfica do pesquisador indígena para ilustrar o fato de como a inserção em uma cultura majoritária pode ocasionar a subordinação das minoritárias, tornando suas raízes inacessíveis a seu próprios membros. Este trabalho é parte de uma pesquisa na qual tenho como um de meus objetivos estudar as narrativas das histórias de criação de nações indígenas do

Brasil, dos Estados Unidos e do Canadá. Alia-se a esse objetivo um estudo das ramificações rizomáticas das narrativas tradicionais na escrita de escritores indígenas contemporâneos, em um processo que pode ser caracterizado como uma remitologização do presente. São abordadas também questões relativas à conceituação de literatura, aqui tomada em seu sentido mais amplo, como será visto ao longo do texto.

A tradição oral indígena não é, evidentemente, um corpo estanque, imutável. Verifica-se o fato de que histórias de criação têm-se modificado ao longo dos anos, o que possibilita uma multiplicidade de interpretações. Essas alterações ocorridas integram-se a um processo social no qual a existência de histórias que narram os processos de criação dão visibilidade a uma história comum capaz de reforçar o sentido da existência do grupo. Esse aspecto é elucidado por Sylvia Torres:

O passado, enquanto história, tradições ou contos folclóricos, constitui uma seleção de eventos anteriores a fim de reforçar os eventos presentes e é importante na construção de uma identidade coletiva. A visão de uma origem compartilhada pressupõe a visão de um futuro compartilhado.¹⁰

A literatura tradicional indígena proporciona a urdidura para os ensaios da escritora indígena norte-americana Paula Gunn Allen. Em sua luta para redefinirem a si mesmas, as mulheres indígenas norte-americanas precisam, segundo Allen, de reconciliar as definições tribais da mulher com as definições não-indígenas da sociedade industrial e pós-industrial. Ressalta, entretanto, que “uma mulher indígena americana é primeiramente definida por sua identidade tribal.”¹¹

Allen inicia sua obra sobre a redescoberta do feminino na tradição indígena norte-americana com a voz da cosmogonia de seu povo — os Laguna Pueblo: “No início era o pensamento, e seu nome era mulher.”¹² O ser feminino que inicia o processo de criação é, para Allen, o sustentáculo da memória dos povos indígenas, unindo os fios da teia cultural. A simbologia dessa mulher criadora é assim evocada: “Ela é a Mulher-Aranha que nos tece a todos em uma trama de interconexões.”¹³

A remitologização do presente por escritores indígenas tem se constituído em um ponto fundamental de resistência. É a tradição oral

que proporciona as bases para a consciência de identidade tribal. Esse aspecto é assim abordado por Allen:

A tradição oral da qual a ficção e a poesia contemporânea tomam a sua significação e autenticidade tem sido, desde o contato com o branco, uma força maior na resistência indígena. Ela tem mantido as pessoas conscientes de sua identidade tribal, suas tradições espirituais, e sua conexão com a terra e suas criaturas. Os poetas e escritores contemporâneos retiram o seu fio da tradição oral, à qual constantemente retornam em busca de tema, simbologia, estrutura e impulso motivador assim como buscam aí também o norte filosófico que orienta o seu trabalho.

A narrativa das histórias de criação é aqui compreendida dentro de um conceito amplo de literatura, ou seja, não se parte da idéia de um cânone fixo que seja portador de propriedades estéticas estabelecidas. A literatura oral aqui é vista de acordo com um enfoque que percebe a cultura como uma rede de sistemas significantes ou uma complexa tapeçaria que não pode ser totalmente interpretada por um único indivíduo. A palavra, portanto, não pode ser compreendida no sentido estrito do termo, mas sim associada ao discurso, em sua natureza dialógica e plural. Esse estatuto dialógico do discurso em uma conceituação ampla de texto é assim definido por Eneida Maria de Souza: “o sentido do texto torna-se sinônimo de “sistema de signos”, abrangendo um campo mais vasto de significação, ao se aplicar tanto a obras literárias, linguagens orais, sistemas simbólicos sociais ou inconscientes.”¹⁴ Com esse conceito amplo de texto em mente, as narrativas estudadas são vistas como integrantes de uma tradição cultural mesclada de fios transculturais. Como explica Sylvia Torres, a narrativa oral “está se modificando com o tempo conforme seu conteúdo, narradores e público.”¹⁵

A literatura indígena, tradicional ou contemporânea, pode ser abordada em suas variações decorrentes de aspectos culturais e políticos, analisando-a como forma de reinvenção do passado nas quais os chamados povos subordinados ou subalternos buscam a expressão de sua cultura e de sua história. Darcy Ribeiro, em *Diários Índios*, após transcrever algumas das histórias de criação, fala da noção indígena de real: “Como são vivas para eles essas histórias, à base delas explicam a

vida presente e misturam mitos com recordações reais, como se fossem a mesma coisa.”¹⁶ A importância de narrar a sua própria história é enfatizada pelo pesquisador indígena Ailton Krenak. Em seu artigo, “Antes, o Mundo não Existia,” Krenak define o que significa para ele ser um intelectual de acordo com a tradição indígena. Observa-se o fato de que Krenak utiliza um termo que não é parte da tradição indígena para se redefinir como intelectual:

Os intelectuais da cultura ocidental escrevem livros, fazem filmes, dão conferências, dão aulas em universidades. *Um intelectual, na tradição indígena*, não tem tantas responsabilidades institucionais, assim tão diversas, mas ele tem uma responsabilidade permanente que é estar no meio do seu povo, narrando a sua história, com seu grupo, suas famílias, os clãs, o sentido permanente dessa herança cultural.¹⁷

À noção de responsabilidade pelo legado da expressão cultural indígena da forma vista por aqueles que se encontram, por diferentes razões, imersos no espaço híbrido da transculturação, pode-se incorporar, neste trabalho, um dos argumentos centrais do teórico James C. Scott de que os povos por ele definidos como subordinados estabelecem padrões estratégicos de resistência, através do que denomina “transcrições ocultas.” Essa forma passiva de resistência dos grupos subordinados é assim explicada por Scott: “A transcrição oculta de grupos subordinados (...) reage à transcrição pública engendrando uma subcultura e opondo a sua forma variante de dominação social à da elite dominante.”¹⁸ É objeto de futura investigação minha verificar em que medida as alterações ocorridas nas narrativas tradicionais indígenas podem ser interpretadas como uma forma de resistência, ou seja, se a incorporação de alguns elementos externos atua como uma estratégia para subverter a possibilidade de predominância de um padrão cultural. Vale lembrar que em um contato cultural os seres humanos selecionam, modificam e recombina elementos. Como lembra Massimo Canevacci, o sincretismo ocorre “porque os seres humanos não aceitam automaticamente os novos elementos.”¹⁹ Em outras palavras, existe uma relação dialógica com os novos elementos.

O enfoque teórico do subalterno revela-se produtivo para a compreensão das tradições e das narrativas orais. Como lembra Sylvia Tor-

res, etimologicamente, o termo *subalterno* descreve um outro incompleto e inadequado. Entretanto, o conceito de subalternidade é amplo, como explica Torres:

A subalternidade como conceito concebe uma realidade na qual os papéis de dominador e subordinado mudam dependendo do contexto em que ocorram. De acordo com o contexto, por exemplo, um membro do sexo masculino de uma minoria indígena pode ser subordinado por um membro masculino de um grupo dominante. Entretanto, em um outro contexto, esse homem subordinado, pode, por sua vez, subordinar mulheres e/ou jovens de seu próprio grupo minoritário.²⁰

Assim compreendido, os termos subalterno ou subordinado são aqui utilizados como conceitos para instrumentalização de uma análise na qual as histórias de criação são estudadas em suas diversas versões resultantes dos contatos culturais entre os chamados dominantes e as minorias subordinadas. Parte-se do pressuposto de que o isolamento cultural completo não é nem possível e nem desejável para a expressão e representação das vozes das nações indígenas. Como alerta Betty Mindlin em seu trabalho com narradores Suruí, “estas estórias são sem escrita só por mais algum tempo. O povo dos seus narradores quer ler e escrever — para conhecer e dominar melhor a sociedade dos colonizadores, de que, agora, quer queiram ou não, também fazem parte.”²¹

Ao abordar-se a questão da visibilidade da expressão cultural indígena, pode-se destacar o argumento levantado por JanMohamed e Lloyd, ao afirmarem que “a cultura dominante obstrui o discurso das minorias tornando seus textos indisponíveis (...) uma das tarefas de uma cultura minoritária reemergente é romper com tal cerceamento ideológico:”²² Na medida em que vozes como as de Jecupé, Krenak, Allen, Momaday e Armstrong, vão rompendo essas dificuldades, o discurso das minorias amplia seu espaço, aumentando a possibilidade de acesso a ele.

Se a cultura dominante reserva amplo espaço para o cânone e obstrui o discurso das minorias, pode-se tentar abrir novas vias para o estudo de sua expressão cultural. O espaço para as vozes das narrativas indígenas vai-se abrindo, por exemplo, através da obra da pesquisadora indígena canadense Jeannette C. Armstrong, da nação Okanagan, que

vê a publicação de seu trabalho como uma forma de reconhecimento da autoridade da cultura dos povos indígenas. Armstrong, referindo-se à violência sofrida pelos povos indígenas nos processos de colonização, diz que procura sempre se lembrar de que “apesar de terem sido duros e algumas vezes irreparáveis os ferimentos sofridos, a cura pode ser feita através da afirmação cultural.”²³

Assim como Jecupé foi em busca de seu passado através da história contada por aqueles que o precederam no tempo, também o fez o escritor indígena norte-americano, N. Scott Momaday. Em *The Way to Rainy Mountain*, o romancista e poeta nascido em uma reserva Kiowa narra como retornou à terra, de onde sua avó nunca havia saído, para ir conhecer as terras das quais ela tomara conhecimento apenas através das histórias de sua nação. Momaday busca nas terras sagradas para os Kiowa o material necessário para incorporar em seu discurso a voz dos antepassados. A complexidade dessa viagem de retorno é assim explicada por ele: “*The Way to Rainy Mountain* é uma viagem completa, entremeadada de noções e sentido; e é feita com a toda a memória, aquela experiência mental que é lendária e histórica, pessoal e cultural.”²⁴

Nessa obra, Momaday narra a história do artesão de flechas, que lhe fôra contada pelo pai na infância repetidas vezes, por insistência do futuro narrador de histórias, por ser a sua favorita. Segundo Momaday, o artesão de flechas pode ser definido pelo epíteto: “o homem feito de palavras”. O domínio do ofício do artesão é ao mesmo tempo a maestria da arte das flechas e das palavras. Ao perceber um intruso ao redor de sua casa, o artesão prepara a flecha, enquanto continua a conversar com sua esposa e a falar com o intruso na língua Kiowa, dizendo habilmente: “Eu sei que você está aí fora, pois posso sentir seus olhos sobre mim. Se você é um Kiowa, você vai entender o que estou dizendo, e vai dizer o seu nome.”²⁵ Como não há reposta, o artesão continua a falar e a apontar a flecha até acertá-la no coração do inimigo. Para Momaday, o artesão de flechas é o homem feito de palavras, pois controla ambos os ofícios com maestria.

A inserção da expressão cultural dos povos indígenas aqui citados dentro das culturas hegemônicas possibilita intermináveis vias de acesso a essa infinita cadeia de signos na qual contracenam homens-pássaros, artesãos de flechas e de palavras, seres autônomos, que, além de

afirmarem a sua própria cultura ao sacudirem o medo dos ossos e romperem o cerceamento ideológico, dão margem a uma ampliação de horizontes no universo dos estudos literários para a expressão da alteridade, vencendo as limitações impostas por uma subordinação a uma visão canônica da literatura.

Através da narrativa autobiográfica de um representante da nação Txukarramãe, situada em solo brasileiro, Kaká Werá Jecupé, tomamos conhecimento das dificuldades enfrentadas pelo pesquisador indígena para redescobrir a história de seu povo só recuperada através da palavra dos mais velhos. Assim como Jecupé, vimos a maneira pela qual Ailton Krenak se sente responsável pela memória do povo Krenak, constantemente renovada pela tradição da rememoração da narrativa de criação dentro dos clãs. Como vimos, tanto a narrativa poética de Jecupé quanto o ensaio de Krenak estão povoados por elementos próprios de um passado mítico com o qual se identificam. Também Paula Gunn Allen e N. Scott Momaday encontram na narrativa dos Laguna Pueblo e dos Kiowa, respectivamente, formas de se apoderarem da história de suas nações através das imagens míticas — revigoradoras da narrativa presente — remitologizada. Como vimos, as histórias de criação tem se modificado ao longo dos anos, não tendo esse fato se constituído, entretanto, em um processo desagregador das sociedades indígenas. Os elementos básicos conservados constituem-se em fonte permanente de inspiração para os escritores indígenas contemporâneos aqui focalizados. A cada manifestação de sua expressão cultural, esses autores colocam em prática aquela expansão de seu campo de atuação, enfatizada por Jeannette C. Armstrong. Para a romancista e poeta da nação Okanagan, à medida que viaja pelo solo canadense disseminando a expressão cultural de seu povo através de sua voz, percebe que os contornos geo-espaciais dos Okanagan e de outros povos indígenas se ampliam simbolicamente, recuperando, de alguma forma, os nacos de terra arrancados de seus territórios no passado — ferida de difícil, mas não impossível, cicatrização. Espaços que se alargam, permitindo que vozes até então silenciadas procurem cada vez mais se fazerem ouvidas.

BIBLIOGRAFIA

- ALLEN, Paula Gunn. *The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in American Indian Traditions*. Boston: Beacon Press, 1992.
- ARMSTRONG, Jeannette. The Disempowerment of First North American Native Peoples and Empowerment Through their Writing. In: Moses, Daniel David & Goldie, Terry (eds.). *An Anthology of Canadian Native Literature*. Toronto: Oxford Univ. Press, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Austin: Univ. of Texas Press, 1986.
- CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos: Uma Exploração das Híbridações Culturais*. Roberta Barni (trad.) São Paulo: Studio Nobel, 1996.
- DELORIA, JR., Vine. Custer Died for Your Sins. In: LESTER, James (ed.) *Diverse Identities*, Classic Multicultural Essays: Lincolnwood: NTC, 1996.
- EAGLETON, Terry. *Teoria Literária: Uma Introdução*. Waltensir Dutra (trad.) São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- FRANCESE, Joseph. *Narrating Postmodern Time and Space*. Albany: State Univ. of New York Press,, 1997.
- GONZALEZ, Ray (ed.). *Without Discovery: A Native Response to Columbus*. Seattle: Broken Moon Press, 1992.
- HARAWAY, Donna. The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others. In: *Cultural Studies*. Lawrence Grossber et alle (eds.) Routledge: Londres & Nova York, 1992.
- HOGAN, Linda. Journeys and Other Stories. *Without Discovery: A Native Response to Columbus*. Seattle: Broken Moon Press, 1992.
- JANMOHAMED, Abdul R. and David Lloyd (eds.) *The Nature and Context of Minority Discourse*. New York/Oxford: Oxford Univ. Press, 1990.
- JECUPÉ, Kaká Werá. *A Terra dos Mil Povos: História Indígena do Brasil Contada por um Índio*. São Paulo: Petrópolis, 1998.
- _____. *Todas as Vezes que Dissemos Adeus*. Fundação Phytoervas de Proteção ao Índio Brasileiro, 1998.
- KRENAK, Ailton. Antes, o Mundo não Existia. In: NOVAES, Adauto (org.) *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- LORIMER, Rowland. *Mass Communications: A Comparative Introduction*. Manchester & New York: Manchester Univ. Press, 1994.

- MINDLIN, Betty e Narradores Suruí. *Vozes da Origem: Estórias sem Escrita — Narrativas dos Índios Suruí de Rondônia*. São Paulo: Ática, 1996.
- MOMADAY, N. Scott. The Man Made of Words. Hobson, Geary (ed.) *The Remembered Earth: An Anthology of Contemporary Native American Literature*. Albuquerque: Univ. of New Mexico Press, 1993.
- MOSES, Daniel David & GOLDIE, Terry (eds.). *An Anthology of Canadian Native Literature*. Toronto: Oxford Univ. Press, 1992.
- RAMOS, Alcida Rita. *Sociedades Indígenas*. São Paulo: Ática, 1986.
- RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios: Os Urubus-Kaapor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SOUZA, Eneida Maria. *A Pedra Mágica do Discurso: Jogo e Linguagem em Macunaíma*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1988.
- TORRES, Sylvia. Identity, Ethnic Resistance and Tradition in Sutiaba, Nicaragua. Trabalho em andamento apresentado no congresso da Associação de Estudos Lation-Americanos — LASA, Guadalajara, Mexico, abril de 1997.
- SILKO, Leslie Marmon. Angelita La Escapia Explains Engels and Marx. *Reinventing the Enemy's Language: Contemporary Native Women's Writings of North America*. New York: Norton & Company, 1997.
- SCOTT, James C. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven/London: Yale Univ. Press, 1990.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. In *Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. London: Routledge, 1989.
- _____. Can the Subaltern Speak? In: *Marxism and the Interpretation of Culture*. Cary Nelson e Lawrence Grossberg (eds.) Londres: Macmillan, 1988.
- _____. Questions of Multiculturalism. In: *The Cultural Studies Reader*. Simon During (ed.) Routledge: Londres & Nova York, 1993.

NOTAS

- ¹ SILKO, 1997, p. 194-95.
- ² FRANCESE, 1997, p. 3. Minha tradução.
- ³ CÂNDIDO, 1989, p. 174.
- ⁴ FRANCESE, 1997, p. 3. Minha tradução.
- ⁵ HOGAN, 1992, p. 223. Minha tradução.
- ⁶ JECUPÉ, 1998, p. 22.

- ⁷ JECUPÉ, 1998, p. 22.
- ⁸ JECUPÉ, 1998, p. 12.
- ⁹ JECUPÉ, 1998, p. 12.
- ¹⁰ TORRES, 1997, p. 12. Minha tradução.
- ¹¹ ALLEN, 1992, p. 43. Minha tradução.
- ¹² ALLEN, 1992, p. 11. Minha tradução.
- ¹³ ALLEN, 1992, p. 11. Minha tradução.
- ¹⁴ SOUZA, 1988, p. 35.
- ¹⁵ TORRES, 1997, p. 12. Minha tradução.
- ¹⁶ RIBEIRO, p. 200.
- ¹⁷ KRENAK, 1992, p. 201. Grifo meu.
- ¹⁸ SCOTT, 1990, p. 27. Minha tradução.
- ¹⁹ CANEVACCI, 1995, p. 21.
- ²⁰ TORRES, 1997, p. 2-3. Minha tradução.
- ²¹ MINDLIN, 1996, p. 17.
- ²² JANMOHAMED & LLOYD, 1990, p. 6-7. Minha tradução.
- ²³ ARMSTRONG, 1992, p. 209-210. Minha tradução.
- ²⁴ MOMADAY, 1993, p. 170. Minha tradução.
- ²⁵ MOMADAY, 1993, p. 171. Minha tradução.

OLHARES SOBRE O BRASIL: CLAUDE LÉVI-STRAUSS E CAETANO VELOSO.

Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Tristes Trópicos talvez seja o último dos grandes relatos de viagem de europeus ao Brasil. Tais narrativas — cuja tradição remonta a Pero Vaz de Caminha — adquiriram relevância, em parte, graças ao auxílio dos franceses que, durante o primeiro século de colonização, pretendiam representar o mundo não europeu para os europeus. Viajantes como Jean de Léry, Paulmier de Gonneville e André Thevet, entre outros, elaboram importantes interpretações acerca do Brasil, com as quais *Tristes Trópicos* dialoga — em semelhança ou em contraponto.

Visto à distância, o relato de Lévi-Strauss evoca o sonho europeu da volta às culturas originais, supostamente incontaminadas. Jacques Derrida, em um longo ensaio no qual estabelece as relações entre a escritura, o logocentrismo e a antropologia de Lévi-Strauss, chama a atenção para o fato de que a crítica ao etnocentrismo efetuada por Lévi-Strauss tem por função constituir o outro como modelo de uma bondade originalmente natural. Para Derrida, trata-se do rousseauísmo declarado de um etnólogo moderno:

Os povos não-europeus não são apenas estudados como o índice de uma boa natureza refugiada, de um solo nativo recoberto, de um “grau zero” com relação ao qual se poderiam desenhar a estrutura, o devir e principalmente a degradação de nossa sociedade e de nossa cultura. Como sempre, essa arqueologia é também uma teleologia e uma escatologia; sonho de uma presença plena e imediata fechando a história, transparência e indivisão de uma parusia, supressão da contradição e da diferença.¹

Todavia, é óbvio que Lévi-Strauss não encontra o Brasil no Brasil: impossível recuperar qualquer origem, mesmo porque não há nenhuma origem a ser encontrada. Assim é que as relações entre homem e natureza, o ponto de vista do observador e aqueles a quem ele vê diluí-

dos em uma paisagem, surgem como problema: de identidade, de percepção e da própria natureza.

COMO UM PERFUME QUEIMADO

Odeio as viagens e os exploradores. E eis que me preparo para contar minhas expedições. Mas quanto tempo para me decidir! Quinze anos passaram desde que deixei o Brasil pela última vez, e, durante todos esses anos, muitas vezes planejei iniciar este livro; toda vez, uma espécie de vergonha e de repulsa me impediram.

Eis como Claude Lévi-Strauss começa *Tristes trópicos*, relato inteiramente dedicado à experiência de suas viagens em território brasileiro. Tendo chegado ao Brasil em 1935, membro da equipe de professores franceses que ajudou a implantar a Universidade de São Paulo, Lévi-Strauss tem um objetivo definido, que é realizar pesquisa de campo e atender a uma curiosidade etnográfica: constava que os arredores de São Paulo viviam cheios de índios, aos quais podia dedicar os fins-de-semana. Embora more na capital paulista, no período de férias escolares, ele desloca-se por milhares de quilômetros em território brasileiro, percorrendo desde Rio e interior paulista até o Pantanal Matogrossense e a Amazônia.

O primeiro contato com o Brasil surge quando, ainda na França, o antropólogo é despertado pelas relações de homofonia existentes entre as palavras *Brésil* e *grésiller* (crepitar): *ainda hoje eu penso no Brasil como um perfume queimado*. Ao chegar, é novamente a imagem do perfume que se impõe, acionando o sentido olfativo: *O Novo Mundo, para o navegador que se aproxima, impõe-se primeiramente como um perfume, bem diferente daquele sugerido desde Paris por uma assonância verbal, e difícil de descrever para quem não o aspirou* (LÉVI-STRAUSS, 1996a, p74). Essa imagem vincula-se aos estereótipos através dos quais a Europa acostumou-se a ver o Brasil. Um perfume rescendente, mas *exótico*. É interessante observar, no entanto, que, no presente da enunciação, dentre todos os sentidos, privilegia-se o olfato, relegando a visão a segundo plano, contrariamente ao que se poderia esperar de uma determinada tradição narrativa.

O tom memorialístico, confessional marca toda a narrativa. O texto — escrito em 1955 — constrói-se principalmente em torno da experiência desnorteadora da viagem. É de decepção que fala Lévi-Strauss, ao descrever os trópicos como tristes, decaídos: sua paisagem, suas cidades, seus habitantes. Decepção do antropólogo com a realidade encontrada — tão distante da imaginada através das páginas de Jean de Léry — e consigo próprio, representante de uma civilização que produz destroços.

Enquadrando-se na estrutura usual dos relatos de viagem, o texto se organiza em três momentos: o percurso de ida; a permanência nesse outro lugar ao qual se chega, apresentado em testemunho direto pelo narrador; e a volta, que na verdade, é uma outra ida, desta vez para o Oriente.

O olhar do antropólogo que procura ver tudo, memorizar tudo, anotar tudo é o olhar de um sujeito teórico que procede à recolha de costumes, tradições, mitos. Viajante de mirada antropológica, percorre a mesma geografia que, no século XVI, causou assombro a inúmeros viajantes, entre os quais Jean de Léry, cuja *Viagem à terra do Brasil*, Lévi-Strauss traz no bolso, por considerá-lo o breviário do etnólogo.

A viagem tornada texto engendra o que Michel de Certeau chama de *retórica da distância*, a qual confere ao narrador o poder de falar a partir de um lugar enunciativo próprio e assegura a autoridade de um sujeito cujo olhar está apto a analisar com os olhos da ciência a heterogeneidade. No caso de Lévi-Strauss, esse olhar armado não deixa escapar os anacronismos e contradições de uma sociedade plantada sobre bases e práticas arcaicas, coloniais. Assim é que a paisagem urbana do Rio de Janeiro e de São Paulo faz com que o antropólogo constate que os trópicos são menos exóticos do que obsoletos. Ao invés de se deter na contemplação da vegetação — um dos *topos* tradicionalmente ligados ao “exótico” — sua atenção se fixa em pequenos detalhes da arquitetura e na observação de um tipo de vida que leva o cientista a supor, mordazmente, que estaria sendo testemunha de um “recoo no tempo”, propiciado pela observação de uma sociedade arcaica, anacrônica. Essa percepção é acentuada pelo paroxismo da presença do carro de bois, das estradas lamacentas e intransitáveis, concomitantemente ao bulício das

idades que, no afã de se modernizarem, assemelham-se a canteiros de obras.

UMA LUIVA APERTADA DEMAIS

Inversamente aos viajantes renascentistas, Lévi-Strauss vive no Brasil uma experiência urbana, ao aportar no Rio de Janeiro e posteriormente, em São Paulo. Contudo, a paisagem dessas cidades desnorteia o antropólogo europeu: a baía de Guanabara assume, para ele, as dimensões de uma boca desdentada. Boca banguela, podre, decomposta.

Espetáculo às avessas, por que a baía lhe é tão perturbadora, tão incômoda? Os marcos clichêzados da paisagem carioca, o Pão de Açúcar e o Corcovado, são percebidos como cacós perdidos em uma boca desdentada, traduzindo o estarecimento do viajante ao defrontar-se com a vastidão da paisagem, paradoxalmente espremida entre montanhas: *o que me cerca por todos os lados e me esmaga não é a diversidade inesgotável das coisas e dos seres, mas uma só e única entidade: o Novo Mundo* (LÉVI-STRAUSS, 1996a, p.76). Apesar de banguela, a boca pode, avidamente, devorar o estrangeiro.

Visto sob a perspectiva do europeu, o espaço antes utopicamente idealizado como paradisíaco, mostra-se “corrompido”, triste e feio. Daí o desencanto do antropólogo que, entre irônico e nostálgico, afirma:

Ó viagens, cofres mágicos cheios de promessas de sonhos, não voltareis a desvendar os vossos tesouros intactos! Uma civilização proliferante e super excitada perturba para todo o sempre o silêncio dos vales. O perfume dos trópicos e a frescura dos seres estão viciados por uma fermentação que libera vapores suspeitos, mortificando os nossos desejos e obrigando-nos a limitar-nos à recolha de recordações semi-corrompidas?²

Por que o tom melancólico do trecho? Não seria Lévi-Strauss vítima da mesma idealização fantasiosa que tornou refêns do exótico os viajantes do século XVI? O fato é que, apesar de pesquisador racionalista, o francês deixa-se contaminar pelas leituras de antigos viajantes e pelas geografias — lidas e imaginadas — que visita, pesquisa e averigua com os próprios olhos.

A pretensão de ver com os próprios olhos as paisagens e gentes narradas aproxima-o também dos viajantes dos séculos passados. Em-

bora o seu olhar difira radicalmente do daqueles que acreditavam em monstros e maravilhas e a sua postura seja a de um estudioso das culturas, Lévi-Strauss não deixa de ser um europeu em viagem exploratória por um país “exótico”. O próprio título *Tristes Trópicos* referenda essa visão, já que a região situada ao sul do Equador — na perspectiva renascentista — era representada como lugar infernal, perigoso e ameaçador. Triste, para Lévi-Strauss.

É possível perceber, nesse sujeito que analisa, reflete e teoriza, uma tensão permanente entre o desejo arqueológico de reconstituição de algo que se perdeu e a efetiva busca de compreensão da diferença. A parte inicial de *Tristes trópicos* é toda ela impregnada de um tom nostálgico, resultante do confronto entre uma realidade lida, idealizada e a constatação da inexistência dessa suposta realidade. Por isso, semelhantemente ao arqueólogo, Lévi-Strauss viaja no espaço e no tempo, buscando reunir traços de algo perdido.

Obcecado por essa procura do passado, Lévi-Strauss é incapaz de ver a especificidade da paisagem que o circunda. Essa paisagem é então vista como sufocante, apertada, ameaçadora: *O Rio é mordido por sua Baía até o coração; A baía de Guanabara é uma boca desdentada; O Rio é como dedos dentro de uma luva apertada demais* (LÉVI-STRAUSS, 1996a, p. 77). Para o antropólogo, a boca banguela contamina irremediavelmente a paisagem carioca e nela se estende, tentacular.

Ao andar pelas ruas centrais da cidade, a memória do antropólogo volta-se para os espaços onde se ergueram as aldeias tupinambás e esse viajante moderno corre, ainda, atrás de rastros desaparecidos:

É assim que eu me vejo, viajante, arqueólogo do espaço, tentando em vão reconstituir o exotismo com o auxílio de fragmentos e destroços.³

Não seria a armadura desse olhar voltado para o passado que o tornaria cego para essa paisagem, deixando-o incapaz de perceber a complexidade da realidade que se apresenta a seus olhos?

Contudo, Lévi-Strauss mostra-se um observador consciente de sê-lo: o homem que não apenas contempla, mas também tem consciência do que está fazendo, e assim, busca modelos e analogias capazes de apoiar e justificar sua experiência. Simultaneamente ao ato de andar

pelas ruas pensando nas aldeias indígenas que ali estavam localizadas, o antropólogo constata que a rua não é simplesmente um lugar por onde se passa; é um local onde se fica. Surge, então, o Rio de Janeiro na sua faceta “civilizada”, na medida em que parece reconstituir, ao ar livre, ambientes europeus tais como as galerias de Milão, de Amsterdã ou a sala de espera da estação de Saint-Lazare.

CASCATA DE CONSOMÊ COM TAPIOCA

Lévi-Strauss trata as cidades como se elas fossem um objeto da natureza e um sujeito da cultura. Para esse pintor de cenas, toda paisagem é, de início, uma imensa desordem, que o olho ordenador do sujeito deve organizar. São Paulo é vista como um lugar cujo mapa seria impossível de ser feito, pois a cidade cresce com tal velocidade, que a cada semana demandaria um novo mapa. Essa permanente mudança desnorteia o europeu. Trata-se de uma realidade incapturável, difícil de ser pensada nos termos de uma razão iluminista. Essa outra realidade demanda uma forma diversa de sensibilidade. Se o “Velho Mundo” caracteriza-se por suas *cidades mumificadas*, plenas de História, o *Novo Mundo* singulariza-se pelas *cidades fetais*, que nascem e se transformam com um rapidez vertiginosa.

Contrariamente ao Rio de Janeiro, São Paulo não desagrada ao antropólogo, que a julga selvagem, indômita, constelar. Espanta-o, porém, o fato de ser uma cidade a meio caminho entre o canteiro de obras e a ruína.

A oscilação entre o Brasil arcaico e o moderno é representada através das imagens dos prédios da região central da capital, comparados a manadas de mamíferos, numa alusão à sobreposição de épocas históricas que constitui a São Paulo de então:

Pastos de vacas estendem-se ao pé de imóveis em concreto, um bairro surge como uma miragem, avenidas ladeadas de luxuosas residências são interrompidas de um lado e outro por ribanceiras; ali, uma torrente barrenta circula entre as bananeiras, servindo ao mesmo tempo de nascente e de esgoto para casebres de taipa sobre estrutura de bambu, onde se encontra a mesma população negra que, no Rio, se instala no alto dos morros. As cabras pastam pelas encostas.⁴

Já uma das peculiaridades do clima paulistano — a garoa — contrasta com a chuva européia, pois *não é, como na Europa, uma chuva riscadinha, mas um cintilar pálido, formado por uma profusão de bolinhas d'água que rolam numa atmosfera úmida: cascata de consomê claro com tapioca* (LÉVI-STRAUSS, 1996a, p.95).

Passados 60 anos, Lévi-Strauss, no prólogo a *Saudades de São Paulo* (1996), recorda a sensação proporcionada por uma São Paulo heterogênea, cheia de contrastes e paradoxos arquitetônicos:

Eu perambulava com frequência por essa região (a Avenida Paulista), fascinado pelos contrastes entre construções muito modernas, avenidas ainda provincianas, colinas quase rústicas e uma parte da cidade que conservava um aspecto de aldeia. (...)⁵

O encanto da cidade, o interesse que ela suscitava vinham primeiro de sua diversidade. Ruas provincianas onde o gado retardava a marcha dos bondes; bairros deteriorados que sucediam sem transição às mais ricas residências; perspectivas imprevistas sobre vastas paisagens urbanas: o relevo acidentado da cidade e as defasagens no tempo, que tornavam perceptíveis os estilos arquitetônicos, cumulavam seus efeitos para criar dia após dia espetáculos novos.⁶

OLHARES EM TRAVELLING

A canção “O Estrangeiro” de Caetano Veloso,⁷ que integra o disco homônimo, lançado em 1989, estabelece um diálogo em convergência e contraponto com Claude Lévi-Strauss. Diante da pergunta: *o que é uma coisa bela?*, a voz que fala na canção perspectiviza-se, tensionada. Conjugando o fascínio e a aversão, o belo e o *amaro*, o olhar não se detém: a baía é mais bela banguela, bela e banguela ao mesmo tempo. Sua beleza origina-se de uma natureza heterogênea, capaz de conjugar o belo e o feio, simultaneamente.

A paisagem desdentada pode então ser detestada e amada: o pintor Paul Gauguin e o cantor Cole Porter a saúdam pela beleza de sua luz, de seus contornos luminosos. A paisagem de cartão postal do Rio de Janeiro é louvada pelo olhar-artista de Gauguin e Cole Porter, mas ao mesmo tempo, é desmontada pelo olhar de Lévi-Strauss. A tensão entre

o olhar *iluminado* do pintor e do compositor e o olhar *iluminista* do antropólogo marcam, na canção, a perspectiva ambivalente do olhar dos estrangeiros.

Em seu diário do Tahiti, Gaughin enfatiza o aspecto feérico da baía do Rio de Janeiro. Cole Porter, do convés do navio de onde avista as luzes artificiais da cidade, exclama: *it's delightful*. Lévi-Strauss dá o tom dissonante: a baía parece-lhe uma boca voraz, que ameaça devorar o estrangeiro, consumindo-o. O antropólogo mostra-se incapaz, num primeiro momento, de admirar a paisagem carioca, pois seu olhar estranha o clichê, desmancha-o. O Pão de Açúcar torna-se apenas um dente podre, cariado.

O eu da canção tensiona e expande as diversas perspectivas geradas pelo olhar do estrangeiro. O sujeito se sabe também estrangeiro, sem lugar, portador de uma visão limitada: cega-se pelo excesso. Essa cegueira é marca, simultaneamente, de excesso e falta: *sou cego de tanto vê-la, de tanto tê-la, estrela*. O cego evoca a imagem daquele que vê outra coisa, com olhos outros, de um outro mundo: é menos um enfermo do que um forasteiro, um estranho. Na Grécia antiga relaciona-se ao poeta itinerante, ao bardo, ao trovador. Também pode ser o vidente, o inspirado, aquele que, cego às avessas, vê o que deseja.

Cego, vidente e estrangeiro reunidos ao mesmo tempo num só sujeito cujo olhar estrábico migra para uma outra cena: na mesma paisagem, para uns feérica, para outros atemorizante, areia branca e óleo diesel se confundem, se misturam. O estrangeiro mistura-se à paisagem urbana como um olho e um ouvido que se deslocam ao acaso. A praia poluída é árida, sugere um deserto. Trata-se, pois, de uma imagem bastante diversa daquela que concebe a praia como lugar edênico e pacífico a que o viajante cansado deseja aportar. A praia por onde se passeia é uma paisagem desolada, que oscila em zonas que se esfumam no claro-escuro. Mas é justamente a partir do vazio do deserto que é possível propor uma outra forma de ver.

O próprio Pão de Açúcar deixa de ser um símbolo óbvio na paisagem. Dialogando com Néelson Rodrigues, que afirmara que o Pão de Açúcar é o óbvio ululante, Caetano descobre, sob áspera luz, contornos insuspeitados, ângulos imprevistos:

Eu não sonhei:
A praia de Botafogo era uma esteira rolante de areia
branca e óleo diesel
sob meus tênis
E o Pão de Açúcar menos óbvio possível
à minha frente
Um Pão de Açúcar com umas arestas insuspeitadas.

Assim como o viajante estrangeiro não conseguiu ver a beleza da Guanabara, que lhe parece deformada, aterrorizante, um outro estrangeiro também não consegue vê-la, ofuscado pelo excesso de luz, formas e cores. Enxergam-se apenas fragmentos, todo olhar é fracionado, perspectivado, parcial. Se Lévi-Strauss usou uma lente estreita demais para olhar o Brasil, o “estrangeiro” da canção também se caracteriza por seu olhar limitado. Com uma diferença: ele sabe desta limitação e a explicita.

A resposta de Caetano a Lévi-Strauss tem a ver com a tentativa de dar forma a um pensamento que seja capaz de lidar com a irregularidade dos contornos e a indefinição das margens. A *mirada estrábica*, imagem forjada por Ricardo Piglia, ao discutir as relações entre a literatura argentina e a grande tradição ocidental, pode ser útil nessa discussão. Esse olhar estrábico obriga a cultura latino-americana a manter um olho na tradição européia e outro nas *entranhas da pátria*.

Dentro dessa perspectiva, o fato de se estar em um subúrbio do mundo passa a ser um “privilegio”, na medida em que se torna possível apropriar-se do universal, a partir de um lugar “periférico”. Tal apropriação só é válida se realizada a partir deste *locus* enunciativo.

Caetano Veloso explora a tensão entre o local — representado pelo Pão de Açúcar, circundado por uma praia poluída — e as grandes vozes estrangeiras — Gauguin, Lévi-Strauss, Cole Porter. Dessa forma, tanto Seurat, Gauguin, Lévi-Strauss — representantes da “alta cultura” — quanto Ray Charles, as telenovelas, as araras e os tênis — ícones da cultura popular — são os materiais com que se contrói uma realidade heteróclita, diversa, em permanente transformação.

Lévi-Strauss usou a imagem dos dedos espremidos em uma luva apertada para caracterizar o Rio de Janeiro. Pode ser que a perspectiva antropológica lévi-straussiana, no seu afã de compreender as

sociedades, opte por fazer uso de uma forma de olhar que se revela insuficiente. Ou talvez a lente com que olha esteja desfocada demais para perceber a complexidade das relações simbólicas que constituem toda e qualquer sociedade.

Ademais, evidencia-se a predominância de uma visão negativizada, misto de pena e repulsa. É significativo o fato de a exclamação que dá título ao relato da experiência brasileira desdobrar-se na frase que marca o início das reflexões sobre algumas regiões da Ásia: Tristes trópicos! Pobre Oriente!.

A pergunta-limite que perpassa a canção — *O que é uma coisa bela?* — talvez não possa ser respondida de forma satisfatória, sem que se atente para as relações, às vezes mais explícitas, outras quase subterrâneas, mas sempre complexas, entre universos heterogêneos. Só assim talvez seja possível colocar, lado a lado, Gauguin e as telenovelas, Seurat e os tênis.

BIBLIOGRAFIA

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1973.

LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Trad. Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Edit. da Universidade de São Paulo, 1980.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades de São Paulo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades do Brasil*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VELOSO, Caetano. "Estrangeiro". Rio de Janeiro: Polygram, 1989.

NOTAS

¹ DERRIDA, *Gramatologia*. p. 142.

² LÉVI-STRAUSS, *Tristes trópicos*, p.35.

³ LÉVI-STRAUSS, *Tristes trópicos*, p. 39.

⁴ LÉVI-STRAUSS, *Tristes trópicos*, p. 95.

⁵ LÉVI-STRAUSS, *Saudades de São Paulo*, p. 49.

⁶ LÉVI-STRAUSS, *Saudades de São Paulo*, p. 69.

⁷ Eis na íntegra a letra da canção: O pintor Paul Gauguin amou a luz da Baía de Guanabara/ o compositor Cole Porter adorou as luzes na noite dela/ A Baía de Guanabara/ O antropólogo Claude Lévi-Strauss detestou a Baía de Guanabara: / pareceu-lhe uma boca banguela/ E eu, menos a conhecera mais a amara?/ Sou cego de tanto vê-la, de tanto tê-la estrela/ o que é uma coisa bela? / O amor é cego/ Ray Charles é cego/ Stevie Wonder é cego/ E o albino Hermeto não enxerga mesmo muito bem? Uma baleia, uma telenovela, um alaúde, um trem? Uma arara? / Mas era ao mesmo tempo bela e banguela a Guanabara? Em que se passara passa passará o raro pesadelo/ Que aqui começo a construir sempre buscando o belo e o Amaro/ Eu não sonhei:/A praia de Botafogo era uma esteira rolante de areia branca e óleo diesel/ sob meu tênis/E o Pão de Açúcar menos óbvio possível/ à minha frente/ Um Pão de Açúcar com umas arestas insuspeitadas/ à áspera luz laranja contra a quase não luz quase não púrpura/ do branco das areias e das espumas/ que era tudo quanto havia então de aurora./ Estão às minhas costas um velho de cabelo nas narinas/ E uma menina ainda adolescente e muito linda/ Não olho pra trás mas sei de tudo/ Cego às avessas, como nos sonhos, vejo o que desejo/ Mas eu não desejo ver o terno negro do velho/ Nem os dentes quase não púrpura da menina/ (Pense Seurat e pense impressionista/ essa coisa de luz nos brancos dente e onda/ mas não pense surrealista que é outra onda)/ E ouço as vozes/ os dois me dizem/ num duplo som/ Como que sampleados num Sinclavier:/ “É chegada a hora da reeducação de alguém/ Do Pai do Filho do Espírito Santo amém/ O certo é louco tomar electrochoque/ O certo é saber que o certo é certo/ O macho adulto branco sempre no comando/ E o resto ao resto, o sexo é o corte, o sexo/ Reconhecer o valor necessário do ato hipócrita/ Riscar os índios, nada esperar dos pretos”/ E eu, menos estrangeiro no lugar que no momento/ Sigo mais sozinho caminhando contra o vento/ E entendo o centro do que estão dizendo/ Aquele cara e aquela/ É um desmascaro/ Singelo grito:/ “O rei está nu”/ Mas eu desperto porque tudo cala frente ao fato de que o rei é mais bonito nu/ E eu vou e amo o azul, o púrpura e o amarelo/ E entre o meu ir e o do sol, um aro, um elo/ (“Some may like a soft brazilian singer/ But I’ve given up attempts at perfection”)

TERRA DE SOL: ENTRE PORTUGAL E A AMÉRICA

Paulo Motta Oliveira

Álvaro Pinto esteve diretamente ligado a duas das mais duradouras revistas literárias portuguesas deste século: *A Águia* e *Ocidente*. Em um meio em que essas revistas tendem, em geral, a ser bastante efêmeras — basta aqui lembrarmos de *Orpheu*, da qual só saíram dois números — o fato de ter dirigido e/ou publicado esses periódicos já o transforma em uma figura fundamental do periodismo português da primeira metade deste século. Essa importância é ainda reforçada por ser Álvaro Pinto a principal fonte de acesso à história, ainda hoje em vários pontos obscura, da *Renascença Portuguesa*. São dele, ou estão a ele vinculadas, algumas das chaves mais importantes para o acesso a essa história: os vários artigos que publicou em *Ocidente* sobre a *Renascença*, e algumas das cartas que recebeu seja de Fernando Pessoa, durante a participação deste em *A Águia*, seja de António Sérgio, entre os anos de 1911 e 1919.

Apesar disso, são bastante escassos os estudos sobre esse editor. Se aqui excetuarmos o número especial de *Ocidente* em sua homenagem, publicado em fevereiro de 1957, quando se completou um ano de sua morte, praticamente nada existe escrito sobre ele.¹ Neste ensaio poderemos estudar parte de sua experiência editorial, analisando algumas relações entre duas das revistas de que participou: *A Águia* e *Terra de Sol*.

A revista *A Águia* foi lançada no final de 1910 no Porto. Sua primeira série, de propriedade de Álvaro Pinto, teve curta duração, mas congregou vários intelectuais que fundaram, no final de 1911, a *Renascença Portuguesa*, sociedade que, já em janeiro do ano seguinte, lançou a segunda série da revista, que durou até dezembro de 1921. Nela colaboraram nomes fundamentais para a cultura portuguesa deste século, como Teixeira de Pascoaes, Fernando Pessoa, António Sérgio, Jaime Cortesão, Leonardo Coimbra e Mário Beirão, para apenas citarmos alguns deles.

Lançada pouco depois do advento da República, a segunda série teve como um de seus temas mais recorrentes a questão nacional. Em um primeiro momento, que corresponde aos primeiros dezoito núme-

ros,² essa revista foi o principal órgão divulgador do Saudosismo, movimento que esperava um breve reerguimento do país, que se daria pela recuperação de suas características mais típicas, há séculos soterradas pela importação de idéias e modelos estrangeiros. A partir de outubro de 1913, até o segundo semestre do ano seguinte, as páginas dessa revista foram o palco em que se digladiaram duas propostas absolutamente díspares: a dos saudosistas, defendida por Teixeira de Pascoaes, e a elaborada por António Sérgio, que via na *Europa culta*, em especial na Inglaterra, um modelo que deveria ser seguido para que Portugal pudesse progredir.³ Com o fim da polêmica, a questão nacional sofre uma nova metamorfose, aparecendo marcadamente vinculada à participação de Portugal na Primeira Grande Guerra, vista como uma forma possível, então a única, de acordar o país adormecido e fazer com que ele se reencontrasse com suas características mais profundas. Depois disto essa questão praticamente desaparece, só ressurgindo em alguns artigos que vêem Portugal como um país bastante atrasado em relação à Europa, atravessando uma série de problemas, e que precisa urgentemente modernizar-se. Como podemos notar, essa imagem retoma um mote já presente nas *Conferências do Casino*, em especial nas *Causas da Decadência* de Antero, pouco trazendo, por isso, de novo para o debate sobre o destino do país.

É justamente nesse último período que ocorre a mudança de sua casa publicadora, de posse de Álvaro Pinto, do Porto para o Rio de Janeiro. Em um texto não assinado do número duplo 99-100, de março-abril de 1920, encontramos a seguinte referência:

No dia 4 de março seguiu para o Rio de Janeiro este nosso distinto camarada, que ali vai instalar juntamente com o ilustre escritor António Sérgio a *Sociedade Luso-Brasileira*, que, nos moldes da *Renascença Portuguesa*, e sistematizado com esta sua acção, aí pugnará pelo renome e interesses espirituais de Portugal.

Do valor da notável iniciativa é caução mais do que bastante a obra já realizada da *Renascença Portuguesa*, em grande parte devida a competência e superior esforço daquele seu infatigável organizador. Também nenhum momento mais próprio que o da hora presente para a obra de expansão e intercâmbio intelectual entre as duas nações.⁴

Mais de vinte anos depois, Álvaro Pinto explicitaria que não foi com objetivos de *expansão* ou de *intercâmbio* que se transferiu para o Rio de Janeiro, mas por problemas decorrentes da própria situação portuguesa do período:

Cheguei ao Rio de Janeiro, no pacote inglês "Orcoma", a 21 de Março de 1920, domingo chuvoso e inconstante. Algumas semanas depois, chegaram no "Curvelo" sete operários portugueses e a tipografia que havia instalado no Porto em 1914 com cinco amigos, que me cederam as suas cotas para a poder transferir para o Brasil. Instalei o que foi, adquirir mais material, mais máquinas e comecei a trabalhar. *A Águia* foi comigo e comigo foi a solidariedade de todos os Autores da "Renascença Portuguesa". Como Portugal estava nessa época em regime de desordem permanente, nada aqui se podia realizar com sossego e ânimo confiado.⁵

Essa transferência trouxe reflexos imediatos. A partir do número duplo 101-102, de maio e junho de 1920, o primeiro a ser aqui publicado pela tipografia que fora adquirida por Álvaro Pinto, a *Anuário do Brasil*, não mais aparecem na revista artigos que se referissem à situação contemporânea de Portugal. Além disso, desaparecem algumas seções, que há muito nela existiam, e surge, já no décimo sétimo volume, a seção "Carta do Brasil", inicialmente assinada por António Sérgio e Álvaro Pinto e, a partir do número triplo 112-114, de abril-junho de 1921, apenas por esse último, seção em que basicamente são tratados problemas brasileiros ou da colônia portuguesa residente no país. Também a maior parte das análises feitas na "Bibliografia" passam a ser reimpressões de artigos saídos na imprensa brasileira.

Assim, no final dessa série, já não estamos diante de uma revista propriamente portuguesa, mas de um periódico luso-brasileiro que, em função de ser aqui editado, praticamente não está em contato com o que ocorre em seu país de origem. Mas essa mesma característica faz com que, em suas páginas, as colaborações de brasileiros ganhem cada vez mais espaço. Nela publicam, para apenas citarmos alguns nomes, Mário de Alencar, Humberto de Campos, Afrânio Peixoto, Rocha Pombo e Ronald de Carvalho. Assim, em sua última fase, a segunda série de *A Águia* começa a se configurar como um periódico de feições cada vez

mais brasileiras, periódico que, sob um novo título, transformar-se-ia, pouco mais de dois anos depois do fim da segunda série, em *Terra de Sol*, revista dirigida por Álvaro Pinto e Tasso da Silveira, lançada em janeiro de 1924, e que durou até junho de 1925.⁶

A influência da larga experiência de Álvaro Pinto nos mais de dez anos em que cuidou da edição de *A Águia* pode ser sentida de forma clara em *Terra de Sol*. Nesta nova revista podemos encontrar várias semelhanças com a estrutura editorial da revista portuense. Em seu primeiro número estas semelhanças são de vários níveis: existem, como na revista portuense, páginas dedicadas a ilustrações e/ou reproduções de obras plásticas, sempre numeradas de forma especial; uma seção de “Bibliografia” fechando este número da revista, seção em que são feitos comentários sobre algumas obras publicadas no período como ocorria em *A Águia*; os espaços em branco, presentes quando os artigos terminam antes do fim da página, são preenchidos por vinhetas de autoria de Correia Dias, a quem também foi conferida a capa da revista como fora a de *A Águia*, a partir de sua Segunda série. No fim do primeiro volume, que abrange os números 1-3, podemos encontrar uma outra semelhança: os índices são montados da mesma forma como o eram em *A Águia*, com um índice das “colaborações”, em que são listados os títulos dos artigos publicados, outro das “ilustrações”, e um terceiro dos “autores”, em que aparecem não só os autores dos textos, mas também os das ilustrações e obras plásticas reproduzidas. Essa estrutura gráfica, herdada por *Terra de Sol*, não era habitual no período. Apenas a título de exemplo ela pode ser comparada com a presente em *Atlântida*, “mensário artístico, literário e social para Portugal e Brasil”, dirigida por João de Barros e João do Rio. No primeiro volume da revista, publicado em 1915 — ou seja, três anos depois do primeiro volume de *A Águia*, que surgiu em 1912 — podemos notar algumas diferenças importantes em relação ao padrão editorial descrito acima: as páginas com ilustrações ou reproduções de obras plásticas não são numeradas; a revista não fecha os números com uma seção fixa, havendo uma alternância entre a seção “notas e comentários” e a “Revista do mês”; não existem vinhetas no final dos textos e o índice, no final do volume, é montado listando os títulos das colaborações e seus autores. Devemos notar, por sinal, que é essa estrutura editorial, aparentemente desconhecida no Brasil, um dos

fatos mais notados pela imprensa da época, se levarmos em consideração os trechos publicados em vários jornais e reproduzidos no número dois da revista. Neles podemos encontrar referências como “[revista] primorosamente impressa, com uma feição artística impecável”,⁷ “Trata-se de uma grande publicação (...) confeccionada em moldes semelhantes aos das melhores publicações britânicas”,⁸ que indicam o impacto editorial que a revista então causou.

Ao lado dessa característica material, existe também uma vertente, capitaneada por Álvaro Pinto, que defende o estreitamento dos laços do Brasil com Portugal, aumentando em especial os intercâmbios culturais entre os dois países. Esses objetivos ficam bastantes claros quando, já no primeiro número, a sessão “Páginas Portuguesas” é aberta da seguinte forma:

A propósito do último livro de versos de Jaime Cortesão, houve um crítico literário que se referiu ao Poeta como se fosse moço estrepante. E houve um outro escritor-humorista que, para corrigir o desconhecimento, confundiu Jaime Cortesão com seu venerando pai.

Prova isto o quanto Brasil e Portugal se desconhecem, não obstante umas aproximações periódicas que com tanta retumbância se apreçoam e viverem as embaixadas dos dois países no permanente propósito dum intercâmbio literário, que não chega a deitar rebentos.

Terra de Sol fará o possível por promover um mútuo conhecimento mais eficaz, com menos retórica. Todos os autênticos valores portugueses para aqui serão solicitados, ou em colaboração inédita, ou em reprodução do que tenham de mais representativo. De todos os verídicos valores brasileiros daremos algumas de suas páginas mais altas. E assim ligaremos Portugal e Brasil, por intermédio de seus escritores, que são os seus mais nobres e exatos representantes.⁹

A presença dos *mais autênticos valores portugueses* pode ser percebida, entre outros momentos, pela reprodução dos *Trabalhos de Jesus*, texto do frei português quinhentista Tomé de Jesus, presente em oito dos onze números publicados em 1924 e nos dois de 25, e pela publicação, nos números 7 a 13-14, de *O canto da sereia*, de D. João de Castro, que só seria lançado em livro, em Portugal, em 1925. Podemos notar, na publicação dessas duas obras, o desejo de trazer para os leitores brasileiros obras inéditas ou há muito esgotadas em Portugal.¹⁰

Esse mesmo objetivo, de aproximar ou revitalizar os laços do Brasil com a cultura portuguesa, pode ser encontrado no número duplo 11-12, inteiramente dedicado a Camões, em que são reproduzidos, na íntegra, *Os Lusíadas*; e também na publicação de um ensaio biográfico sobre Passos Manuel, líder setembrista e uma das principais figuras da primeira metade do século XIX português, de autoria de Mário de Lima Barbosa, publicado em quatro números de *Terra de Sol*. Também na mesma linha deve ser pensada a tentativa, feita pela revista, de corroborar com a criação de acordos entre Brasil e Portugal: um que visava a isentar de taxas alfandegárias a importação, nesses países, de livros em língua portuguesa, e outro com o objetivo de homogeneizar as ortografias utilizadas nas duas nações.

Essa tendência também é reforçada pelas múltiplas seções que pretendiam aproximar dos brasileiros as produções culturais contemporâneas realizadas em Portugal. A “Portugal-Brasil”, assinada por Álvaro Pinto, presente em seis dos números da revista. A “Páginas Portuguesas”, publicada nos números 1, 4, 7 e 13-14, que pretendia apresentar ao público brasileiro a obra de escritores portugueses contemporâneos pouco conhecidos no Brasil, tendo nessa seção sido analisadas as obras de Jaime Cortesão, Carlos Selvagem, Aquilino Ribeiro e Teixeira de Pascoas.¹¹ A “Carta de Portugal”, escrita por Carlos Selvagem, seção presente em cinco dos números publicados em 1924, além do objetivo de trazer para o Brasil discussões que, no período, eram feitas pelos intelectuais portugueses, e de se referir a obras recentemente lançadas em Portugal, tem como um de seus temas a necessidade do estreitamento dos laços entre Brasil e Portugal. Em relação a esse aspecto, é sintomática a *carta* em que Carlos Selvagem afirma:

É necessário abolir de vez, entre os dois povos atlânticos, fronteiras de pensamento e de mentalidade. E mais fecundo ainda será abdicarmos, de uma danda à outra do Atlântico, de quaisquer veleidades de hegemonia intelectual; tanto no que diz respeito ao desenvolvimento cultural, como ainda no que toca à produção literária, quantitativa e qualitativamente.

No dia em que este formoso sonho se torne realidade, ter-se-á feito a grande unidade moral de que tanto carecemos todos nós, portugueses e brasileiros. Sejam embora divergentes as suas finalidades políticas,

uma nova e grande potência moral se terá constituído no mundo *ad majorem gloriam* da Civilização.¹²

Todos esses elementos acima expostos, a estrutura editorial semelhante à de *A Águia*, a presença de uma série de seções que tentam aproximar o Brasil de Portugal, e mesmo a tentativa de apoiar acordos que poderiam tornar mais fácil o trânsito de idéias entre os dois países, poderiam indicar que uma das marcas de *Terra de Sol* seria a de tentar construir uma ponte com o objetivo de contribuir para a criação de uma *potência cultural de língua portuguesa*. Essa idéia, como vimos, já presente no trecho acima citado de Carlos Selvagem, torna-se ainda mais clara numa “Carta a Jackson do Figueiredo”, escrita e publicada por Álvaro Pinto na seção “Brasil-Portugal”, em que temos o seguinte trecho:

Portugueses e brasileiros querem-se e estimam-se intimamente. Zangam-se, de vez em quando, como dois irmãos que não podem viver um longe do outro. Mas não façamos desses arrufos motivos dramáticos de grandes cenas. O Brasil tem diante de si um futuro brilhantíssimo. Portugal pode voltar a ser uma grande potência (...). Afastemos portanto, pequenas rixas e pensemos a sério em que “Estados Unidos do Brasil” com “Estados Unidos de Portugal” constituiriam a mais poderosa aliança dum lado ao outro do Planeta.¹³

Se olharmos, porém, para o conjunto de *Terra de Sol*, poderemos notar que esse objetivo acaba por não ser cumprido nem mesmo no interior da revista. Além das seções e textos que acima apontamos, poucas são, efetivamente, as colaborações de escritores portugueses. Além dos escritores já citados, apenas Jaime Cortesão teve uma participação mais freqüente na revista.¹⁴ *Terra de Sol* acaba por apresentar, nesse aspecto, as mesmas características já presentes na etapa brasileira da segunda série de *A Águia*: apesar de ter como um de seus diretores um português, não consegue, concretamente, estar em contato com o que ocorre em Portugal, chegando mesmo a nem ser, efetivamente, conhecida nesse país.¹⁵

Mas o sonho de construir, através da revista, uma maior união entre Brasil e Portugal não é minado apenas pela pequena participação de autores portugueses. Em seu interior, ao lado dessa vertente, existe também uma outra que prega justamente o afastamento do Brasil da Europa, e em certo sentido a negação de seu passado lusófono,

em busca de uma cultura nitidamente americana. Já em três textos do número inicial dessa revista — o mesmo em que, como vimos, era citada a necessidade de um maior contato entre Brasil e Portugal —, encontraremos a presença dessa segunda tendência, textos nos quais é explicada a metamorfose do *português* em *brasileiro*, e que acabam por criar uma base teórica através da qual poderiam ser justificadas as diferenças que afastariam o *grande povo americano* do *pequeno povo europeu* de que descende.

Se o próprio nome da revista, *Terra de Sol*, já é uma referência direta ao espaço geográfico brasileiro, a importância desse espaço fica ainda mais evidente no editorial que abre o primeiro número:

(...) TERRA DE SOL, por força do nome eterno que lhe dita a existência, trará em seu sangue toda a seiva borbotante da fecunda terra brasileira e aquecerá suas energias, seus anseios, suas aspirações na fonte direta de luz e vida que é o Sol do Brasil.

E assim fecunda e luminosa, TERRA DE SOL, que não vem ao mundo para trair seu nome ou deturpar seus fins, pugnará, com alma clara e norte seguro, pela fecundidade de seu espírito, pela elevação de seu pensamento.¹⁶

Como podemos notar, é com epítetos ligados à terra e à natureza brasileira que vai sendo tecida uma rede de homologias entre o que a revista pretende ser e o que esta terra é. Termos como *seiva borbotante*, *fecunda e luminosa*, *fonte direta de luz e vida* remetem-nos seja para um espaço em certo sentido paradisíaco, seja para uma revista que pretende se transformar em um equivalente, no campo da *alma*, do *espírito* e do *pensamento*, desse espaço.

Essas imagens, presentes no editorial, são amplificadas no primeiro texto desse número, escrito por Rocha Pombo, sintomaticamente intitulado “Terra gloriosa”, que assim começa:

Quando Vespúcio chegou ao Brasil, depois de haver já visitado várias regiões da América — escreve com a sinceridade do seu entusiasmo Ferdinand Denis — “não hesitou, segundo as clássicas regras da cosmografia sagrada, em acreditar que se achava nas vizinhanças do paraíso terreal”¹⁷

A essa citação inicial seguem-se várias, retiradas também do texto de Denis, falando de outros estrangeiros que, ao chegarem ao Brasil, sentiram um impacto semelhante. Após isto, Rocha Pombo conclui que “não teriam fim as citações se fossemos reunir aqui todos os testemunhos”,¹⁸ e afirma:

Não houve ainda quem tenha viajado do velho mundo para a América e que não fale da alegria, da sensação de revivescência que se tem ao avistar costas do Brasil.

À medida que o viajante se aproxima, o espetáculo vai mudando, a natureza vai vivendo com alvoroços crescentes; até que ao entrar na primeira baía, ante as opulências da terra, tem de cair nos grandes silêncios do êxtase.

Por isto é que as almas chegam aqui sempre exultantes.

Não seria possível iludir ou disfarçar os efeitos que no espírito do adventício vão produzindo estas magnificências.¹⁹

Como podemos notar, a terra brasileira é, nesses trechos, considerada como geradora de um estado especial nos que aqui chegam. Os *estrangeiros*, quando entram em contato com a magnificência da paisagem local, se transformam. E esse novo espírito, convertido pela natureza, e com ela em contato, explica para Rocha Pombo não só as características de *ossos antepassados*, mas a própria decadência que ele verifica existir em seu presente:

Hoje, porque esquecemos quase tudo, ou porque, perdidos nos conflitos da vida, nos segregamos da terra e do céu, sentimos às vezes que os homens antigos eram mais fortes e heróicos, que tinham alma para gestos mais belos e augustos, e que viviam incendiados de corações mais brilhantes. (...)

A raça não degenerou.

O que os nossos antepassados tinham mais do que nós era exatamente aquela intensa paixão pela terra, aquele afano, aquele exaltamento em que os punha a natureza. (...)

Nós hoje não vemos, como os antigos viam, todas essas grandezas, nem sentimos, como eles, as almas dilatadas ante todas essas maravilhas.²⁰

Podemos perceber que esse texto cria uma relação estreita entre a natureza do Brasil, considerada como exuberante, e os homens que nele habitam. É o contato íntimo com a natureza que transmuta os *estrangeiros em nossos antepassados*, transformando-os em novos seres. É dessa mesma natureza que eles retiram a força necessária para os atos heróicos com que criam o país. De forma análoga, a fraqueza presente advém justamente da falta de contato entre os homens e a natureza que os cerca. Perdido o elo de ligação entre o homem e a terra, se, como afirma o autor, não existe uma *degeneração*, podemos perceber que existe claramente uma *queda*. Não nos parece assim casual que Rocha Pombo inicie seu texto falando de Vespúcio e da sensação que este teve de encontrar-se próximo ao paraíso terreal. De fato, todo o texto é construído a partir de uma imagem que, em essência, é bíblica. O mito judaico da origem do mundo converte-se, sob a pena desse autor, no mito de criação do Brasil. Os estrangeiros quando aqui chegaram, convertidos pelo *espírito da terra*, se transformam em Adãos desse novo mundo, ou seja, em seres sem passado, despidos de suas características anteriores, transformados em *outros* pelo espírito da nova terra. Trata-se, como podemos notar, de uma espécie de rito de iniciação, em que se cria um novo ser, que tem acesso a novas verdades que o transformam de forma radical. Assim, o contato com essa terra pode se transformar, para Rocha Pombo, não apenas em explicação do passado, mas também em saída para um presente que, como vimos, se apresenta como problemático. É a recuperação dessa íntima *sintonia religiosa* entre a terra paradisíaca e o homem que nela habita, que pode novamente modificar o Brasil:

“País sem igual”, que nos retemperaste a alma dos nossos avós, é preciso que tenhas fé no teu destino!

É preciso que creias, terra gloriosa!²¹

Podemos notar que esse texto acaba por amplificar alguns dos temas presentes no editorial da revista. Se nesse editorial existia uma homologia entre o que a revista pretendia ser e o que a *terra brasileira* era, ao o relacionarmos com “Terra gloriosa” podemos verificar que o objetivo de *Terra de Sol*, ao menos para essa vertente, se clarifica: é o de pôr novamente em contato o espírito da terra com os homens que nela

habitam, repor um elo que estaria enfraquecido no presente, e sem o qual o Brasil não poderia cumprir o destino que lhe caberia.

A forma correta de cumprir esse destino acabará por ser explicitada no terceiro texto que gostaríamos de aqui abordar, o “Bases da Nacionalidade Brasileira” de Ronald de Carvalho,²² em que é feito um sumário da história do Brasil. Nele, essa história é dividida em dois grandes períodos, o “Do descobrimento às Capitânicas” e o “O Brasil histórico”, sendo subdividido esse último em quatro ciclos, o da Defesa, o da Conquista, o da Consolidação e o da Independência.

Apesar das características específicas de cada um dos períodos, duas constantes fundamentais perpassam a análise de todos eles. A primeira delas é a concepção de que o *brasileiro* se constrói por sucessivas metamorfoses dos que aqui chegam, que acabam por gerar um outro tipo de indivíduo. O que, no texto de Rocha Pombo, era atribuído a um contato com a natureza, é aqui explicado de forma histórica e contínua, mas sem que a hipótese básica da *transformação* seja alterada.

Já as viagens marítimas dos portugueses, que acabaram por trazê-los às costas brasileiras, são consideradas como uma metamorfose:

Habitando um país de paisagens amáveis, onde, até hoje, ecoam as frutas e as sanfoninas bucólicas, essa raça de pastores e agricultores (...) vivia frugalmente, ao meio dos vinhedos, das oliveiras, dos trigais e dos rebanhos. (...) por sabias e engenhosas diretrizes de um escol de políticos e mercadores avisados, esses bandos de pegureiros se transformaram em legiões de marujos. A placidez das colinas (...) foi substituída, quase de improviso, pelo rumor das tempestades ou pela nostalgia dos céus estranhos do equador.²³

Nesse trecho podemos notar que Portugal é interpretado como ainda sendo hoje o que era antes das navegações: país em que *ecoam as frutas e as sanfoninas bucólicas*. Entre esses dois tempos houve, porém, um período em que, impelido por um *escol inteligente*, os *pegureiros* se transformaram em *navegantes*. Foram esse seres já transmutados, distintos de sua *natureza original*, que acabaram por descobrir essa terra que viria a ser o Brasil.

A essa primeira transformação se somarão outras. Se, no início da história do país, a maioria dos que aqui chegavam “não emigrava

do Reino para ficar, se não para acumular pecúnia, encher a bolsa e voltar à pátria, livre de necessidades”,²⁴ já os senhores de engenho das sesmarias apresentam outras características. Todas as comparações feitas por Ronald de Carvalho mostram que, se eles ainda não são *brasileiros*, também não mais são portugueses: vivendo em uma sociedade “essencialmente rural, como a dos francos e germanos, durante a Idade Média”,²⁵ têm uma autoridade “tão grande, ou maior, que a do *pater-familias*, no direito romano”,²⁶ pois sem nenhuma necessidade de manter contato com as cidades, estão “fora das alçadas reais, e o arbítrio da sua vontade é o único princípio jurídico”.²⁷ É esse ser, não mais português, o principal responsável pela manutenção das terras coloniais:

Foi o senhor de engenho o fermento ativo dos vários compostos étnicos da nacionalidade. Ao seu caráter irreduzível, intemerato e inamolgável, devemos nós a vitória sobre a legião de inimigos, que assaltaria de norte a sul a costa vulnerável da América Brasileira, vitória que Portugal, sozinho, enfraquecido por desmandos e desordens internas, seria incapaz de obter.²⁸

Aqui aparece pela primeira vez, no texto de Ronald de Carvalho, uma dicotomia que é a segunda das constantes que acima afirmamos percorrer todos os períodos em que esse autor divide a história do país. Essa dicotomia cria duas categorias diversas: uma formada por esses novos seres, transmutados se não pela *natureza exuberante* de Rocha Pombo, ao menos por condições em tudo diversas da vida européia, e a outra por Portugal, que aqui aparece como metrópole ineficaz, e que recorrentemente será interpretado como um fator inócuo ou prejudicial para a constituição de sua colônia.

Não pretendemos aqui citar as várias transformações sucessivas pelas quais passam os *brasileiros* e a dicotomia, cada vez maior, entre eles e os portugueses. Gostaríamos apenas de apontar alguns dos momentos mais significativos.

No período da invasão holandesa, Ronald de Carvalho considera que a “metrópole (...) ostensivamente mandava entregar à Holanda ‘aquilo que lhe pertencia’”,²⁹ posição com a qual os *brasileiros* não poderiam concordar: “Branco, índio e negro morreram na justiça e

na beleza da mesma causa”,³⁰ a “causa da nacionalidade, que, desde então, se avigora na confiança que os naturais começam a depositar nas próprias forças”.³¹ Ou seja, se o território brasileiro continuou intacto, isto ocorreu graças aos habitantes da colônia — que sintomaticamente já são chamados de *brasileiros* — e contra a vontade da própria metrópole.

No período dos bandeirantes, esses são considerados como os que “engrandeceram e dilataram o patrimônio recebido dos portugueses, repetindo, na floresta bravia, a tragédia de sangue e fogo dos lusos no mar alto”.³² Assim, se os portugueses aqui chegaram, os limites geográficos do Brasil não são fruto de seus esforços, mas daqueles *brasileiros* que realizaram uma *outra navegação* pelo interior de seus sertões.

Quando da descoberta das minas, novamente aparece a face monstruosa do governo português: “Mais que os colonos delirou a administração da metrópole, viciada e desonesta, incapaz e servil, já completamente entregue de mãos atadas aos banqueiros de Londres”,³³ fato que trouxe “para os brasileiros (...) horas amargas”.³⁴ Aqui Portugal não é apenas ineficaz e incompetente, os epítetos de *viciada e desonesta* mostram bem que essa nação transformou-se em um parasita de sua colônia, espaço em que os *brasileiros* realizam todo o trabalho. Não é de estranhar, assim, que Ronald de Carvalho considere que durante a Inconfidência Mineira os conjurados encarnavam *os sofrimentos do povo brasileiro*, e que acabaram por ver a sua revolta malograda “por inconfidência de traidores, de origem portuguesa”.³⁵

Esses poucos exemplos, a que poderíamos juntar vários outros, mostram-nos uma construção que, apesar da diferença de perspectivas, acaba por ecoar com aquela presente no texto de Rocha Pombo. Se Ronald de Carvalho não fala de nenhuma transmutação instantânea, que converte os estrangeiros em *outros seres*, assim que aportam no país, acaba por construir uma história em que o Brasil se constitui e progride graças à *diferença* que se institui entre os que aqui vivem e os portugueses da metrópole. O Brasil, assim, não só nada deve à Portugal, mas de fato só conseguiu sobreviver, mantendo unido e ampliando um território vastíssimo, pois, desde muito cedo, se separou de sua proteção e teve mesmo de lutar, ao menos desde a invasão holandesa, contra a vontade de sua metrópole.

Os objetivos desse discurso de Ronald de Carvalho se clarificam no final do artigo. Ao falar das responsabilidades da nova geração, considera que ela deve ter o objetivo de “tornar o nosso país cada vez mais conhecido em nosso continente”,³⁶ ao que acrescenta:

As novas gerações do nosso país devem por todo o seu empenho no fecundo trabalho de aproximação entre os povos latino-americanos. Confinados em nossas fronteiras, só temos olhos para ver a insidiosa Europa. Sofremos de um particularismo nefasto.

Coloquemos acima do livro francês ou inglês, o conhecimento mútuo das possibilidades americanas. (...)

(...) Nós somos os filhos das serranias e das florestas, e, se quisermos criar uma civilização, arranquemos, desde já, as máscaras postiças que encobrem as nossas verdadeiras fisionomias.

O nosso dever é destruir o preconceito europeu, o pior, o mais nocivo de todos os males.³⁷

Podemos agora perceber o quanto se aproximam os raciocínios de Ronald de Carvalho e de Rocha Pombo. Ambos partem da premissa de que os estrangeiros, ou em particular os portugueses, sofrem no país uma metamorfose que os transforma em outros. São esses seres, já transmutados em *brasileiros*, seja pela natureza exuberante, seja por uma série de condições sociais e econômicas, que mantêm e ampliam o Brasil colonial. Se para Rocha Pombo é o elo religioso com a natureza que dá força a *nostros avós*, para Ronald de Carvalho é um sentimento menos preciso, mas que coloca o amor à nova terra em oposição aos desejos da metrópole. Ambos, também, em sua análise, acabam por apresentar um presente problemático. Em Rocha Pombo esse aparece em função da perda do elo homem/natureza, e em Ronald de Carvalho ele advém da importação das idéias européias. Como, para este último autor, o Brasil existe graças a suas próprias potencialidades, e sua história foi feita por *brasileiros*, à revelia e contra os portugueses, que não souberam cuidar de sua colônia, a cópia de idéias européias seria o pior dos preconceitos, pois seria a tentativa de aplicar a seres que descendem, mas por sucessivas metamorfoses mais nenhuma relação possuem com os europeus, categorias e valores que com eles não se coadunam. Essas idéias nada possuem de útil para um povo que se fez sem elas, e graças a seus próprios esforços. O Brasil faz, nessa perspectiva, parte de uma outra reali-

dade, e precisa assim criar uma nova forma de pensar, em comunhão com os outros povos que, como ele, se fizeram por si:

Deixemos de pensar em europeu. Pensemos em americano. Temos o prejuízo das fórmulas, dos postulados e das regras que não se adaptam ao nosso temperamento.

O nosso dever é combater todos esses desvios, completando com a do pensamento, a obra da nossa independência política.

O nosso dever é erguer, dentro da nossa comunhão, na generosidade e no esplendor da beleza e da força, a civilização latino-americana, gerada em nossa carne e fruto do nosso sangue.³⁸

Assim, o final do texto de Ronald de Carvalho acaba por ecoar com o *crer em si* com que Rocha Pombo fecha o seu artigo, reforçando e ampliando as propostas presentes no editorial da revista. Esses três textos criam um painel, que vai justificar muitas das posturas que, nos números seguintes de *Terra de Sol*, constituirão a perspectiva adotada por esse grupo que prega uma radical separação da Europa e do passado lusófono, em busca de um *outro* caminho para o país, marcadamente americano. A revista se constituiria, assim, para essa vertente, numa tentativa, como o afirmou Ronald de Carvalho, de realizar *na esfera do pensamento* a obra secular que, com os primeiros senhores de engenho, começou a ser engendrada: a de criação de uma civilização nova, distinta e distante da gerada pela *pérfida Europa*.

Estes textos, se conjugados com outros que de forma indireta acabam por com eles corroborar, como ocorre com a história do Brasil que Rocha Pombo, o principal colaborador da revista, vai publicando ao longo de vários números da mesma, acabam por se opor de forma frontal à proposta lusófona apresentada pela outra vertente que atrás analisamos. Assim, no interior de *Terra de Sol*, acaba por ser criada uma dicotomia sobre o possível destino do Brasil: caberia ao país optar entre uma maior aproximação com Portugal ou com os países hispano-americanos, sendo que cada uma das opções implicaria em negar a outra.

Devemos notar, porém, que essa aparente dicotomia acaba por esconder um dado bastante curioso. O *sonho americanista*, presente nos textos de Ronald de Carvalho e Rocha Pombo, em seus contornos gerais, não é novo, nem propriamente americano. Se possui componentes

específicos, como a visão de que os estrangeiros se transformam em outros nas terras americanas, ele acaba por incorporar muito do que, mais de uma década antes, havia aparecido nas páginas dos primeiros volumes da segunda série de *A Águia*, nos textos de Teixeira de Pascoaes, Fernando Pessoa, Jaime Cortesão e Augusto Casimiro. Se certamente seria necessário nuançar as semelhanças e diferenças presentes entre estas duas revistas tão intimamente vinculadas através da figura de Álvaro Pinto, um breve trecho do texto que abre a segunda série de *A Águia*, o “Renascença” de Teixeira de Pascoaes, poderá tornar mais claro o que aqui estamos querendo apontar:

Revelemo-la [a alma portuguesa] agora a todos os portugueses, na sua maior parte afastados dela, pelas más influências literárias, políticas e religiosas vindas do estrangeiro.

Revelemo-la a todos os portugueses, para que todos comunguem o seu próprio espírito, e possam cumprir o destino que por natureza, nascimento e sangue lhes pertence.

E então um novo Portugal, mas *português*, surgirá á luz do dia, e a civilização do mundo sentir-se-á mais dilatada.³⁹

Também nesse texto de Pascoaes, como no de Ronald de Carvalho, podemos perceber a preocupação de acentuar a *diferença* entre o pensamento nacional e o pensamento europeu, e a visão deste último como sendo extremamente pernicioso, pois não é adequado às características tipicamente nacionais. Também em “Renascença”, como nos textos que analisamos de *Terra de Sol*, o presente é problemático, e espera-se que seja reposta uma potencialidade passada para que a missão nacional possa se completar.

Estas sumárias inter-relações, que apenas fazem aflorar algumas semelhanças importantes entre *americanistas* e *saudosistas*, mostram que Rocha Pombo e Ronald de Carvalho, talvez sem o saber, acabam por reformular nos trópicos um sonho que, em suas linhas gerais, fora já um sonho lusíada. Estes dois autores acabam por esperar que seja criada uma civilização brasileira ou latino-americana, como os saudosistas haviam esperado que fosse criada uma civilização lusitana. Assim, curiosamente, é nesses textos, que tentam criar uma cisão entre o Brasil e a

Europa, que acabamos por encontrar relações com certa forma de analisar o país de longa tradição em Portugal.

O estudo que aqui fizemos mostra a necessidade de se tirar *Terra de Sol* do estado de esquecimento em que se encontra, já que, entre outros aspectos, essa revista caracteriza-se por ser um território fértil para o estudos das relações culturais, na década de 20 deste século, entre o Brasil, os demais países latino-americanos e Portugal.

BIBLIOGRAFIA

ÁLVARO Pinto. *A Águia*, 2ª série, Porto, v. 17, n. 99-100, p. 134, mar.-abr. 1920
ATLÂNTIDA. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, v.1, n.1-4, jan.-dez. 1915.

BARBOSA, Mário de Lima. Passos Manoel (Ensaio Biográfico). *Terra de Sol*, Rio de Janeiro, v.1, n.3, p.349-353, mar. 1924; v.2, n.5, p. 278-281, maio 1924; v.2, n.6, p. 404-411, jun. 1924; v.3, n.7, p. 104-112, jul. 1924.

CARVALHO, Ronald de. Bases da Nacionalidade Brasileira. *Terra de Sol*, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p. 13-26.

COELHO, Jacinto do Prado (org). *Dicionário de Literatura*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Publicações, 1969.

FERNANDES, Rogério (comp). *Cartas de António Sérgio a Álvaro Pinto (1911-1919)*. Separata de *Ocidente*, Lisboa, v. 83., jul.-dez. 1972.

INTRODUÇÃO aos *Trabalhos de Jesus*. *Terra de Sol*, Rio de Janeiro, v.1, n.2, p. 192, fev.1924

LISBOA, Eugénio (Coord.). *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses* v.3, Lisboa: Publicações Europa-América, 1994.

MARQUES, Oliveira. *História de Portugal*. v.3. 3. ed. Lisboa: Palas Editores, 1986.

O APARECIMENTO de *Terra de Sol*. *A Notícia*, Rio de Janeiro Apud *Terra de Sol*, Rio de Janeiro, v.1, n.2, fev.1924. p. 254.

O APARECIMENTO de *Terra de Sol*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro Apud *Terra de Sol*, Rio de Janeiro, v.1, n.2, fev.1924. p. 253-254.

PÁGINAS portuguesas. *Terra de Sol*, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p. 59-66, jan. 1924.

PASCOAES. "Renascença". *A Águia*, 2ª série, Porto, v.1, n.1, p. 1-3, jan. 1912.

PESSOA, Fernando. Vinte Cartas de Fernando Pessoa. *Ocidente*, Lisboa, v.24, n.80, p. 301-317, dez. 1944.

PINTO, Álvaro. "Anotações [sobre as 'Vinte Cartas de Fernando Pessoa']". *Ocidente*, Lisboa, v.24, n.80, p. 317-318, dez. 1944.

- PINTO, Álvaro. No 40º aniversário da fundação da *Renascença Portuguesa*: cartas abertas a Jaime Cortesão. *Ocidente*, Lisboa, v.42, n.170, p. 229-231, jun. 1952
- PINTO, Álvaro. Páginas de memórias Quadros das minhas aventuras editoriais no Brasil. *Ocidente*, Lisboa, v. 21, p. 363-368, dez. 1943.
- PINTO, Álvaro. Páginas de memórias: Apontamentos sobre a revista *A Águia*. *Ocidente*, Lisboa, v.15, n.44, p. 424-426, dez. 1941
- PINTO, Álvaro. Páginas de memórias: sobre um soneto e um auto-retrato de D. Miguel de Unamuno. *Ocidente*, Lisboa, v.24, n.79, p. 363-368, nov. 1944.
- PINTO, Álvaro. Para a História da *Águia* e da *Renascença Portuguesa*. *Ocidente*, Lisboa, v.1, n.2, p. 137-151, jun. 1938
- PINTO, Álvaro. Para a História da *Águia* e da *Renascença Portuguesa*. *Ocidente*, Lisboa, v.2, n.4, p. 90-106, ago. 1938
- PINTO, Álvaro. Para a História da *Águia* e da *Renascença Portuguesa*. *Ocidente*, Lisboa, v.2, n.6, p. 443-448, out. 1938
- PINTO, Álvaro. Para a história da *Renascença Portuguesa*. *Ocidente*, Lisboa, v.44, n.178, p. 48-52, fev. 1953
- PINTO, Álvaro. Portugal-Brasil. *Terra de Sol*, Rio de Janeiro, v.2, n.4, p.59-62, abr. 1924; v.2, n.5, p. 255-259, maio 1924; v.2, n.6, p. 413-418, ago. 1924; v.3, n.9, p. 513-521, set.-out. 1924; v.4, n.10, p. 82-87, nov. 1924.
- POMBO, Rocha. Terra Gloriosa. *Terra de Sol*, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.9-11, jan. 1924.
- SELVAGEM, Carlos. A *Terra de Sol* em Portugal. *Terra de Sol*, Rio de Janeiro, v.5, n.15-16, p. 349-352, jun. 1925.
- SELVAGEM, Carlos. Carta de Portugal. *Terra de Sol*, Rio de Janeiro, v.2, n.5, p. 249-254, maio 1924; *Terra de Sol*, Rio de Janeiro, v.3, n.7, p. 102-104, jul. 1924; *Terra de Sol*, Rio de Janeiro, v.3, n.8, p. 218-224, ago. 1924; *Terra de Sol*, Rio de Janeiro, v.3, n.9, p. 479-484, set.-out. 1924; *Terra de Sol*, Rio de Janeiro, v.4, n.11-12, p. 327-334, dez. 1924.
- TELO, António José. *Decadência e Queda da I República Portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- TERRA de Sol. *Terra de Sol*, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p. 7-8, jan. 1924.

NOTAS

¹ Um bom índice disto é o fato de que o seu nome aparece, no *Dicionário de Literatura* organizado por Jacinto do Prado Coelho, apenas no “Índice de autores citados”, sendo definido somente como “editor e publicista português”. (COELHO, 1969. p. 1323.) Já em outro dicionário literário, o *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, um dos mais completos publicados em Portugal, não existe nenhum verbete dedicado a Álvaro Pinto.

² Os números de *A Águia* foram, até o número triplo 52-54 de abril-junho de 1916, sempre mensais. Os números de um semestre, fossem eles simples, duplos ou triplos, compunham um volume.

³ A polêmica entre António Sérgio e Teixeira de Pascoas teve início no n. 22, de outubro de 1913, e se alongou até o n. 31, de julho de 1914

⁴ ÁLVARO ... mar.-abr. 1920, p. 134. Na folha de rosto do volume em que está esse texto, como que a confirmar o que nele vem dito, a indicação que aparecia após o nome da revista até o volume anterior, “ÓRGÃO da RENASCENÇA PORTUGUESA”, é transformada para “ÓRGÃO da RENASCENÇA PORTUGUESA e da LUSO-BRASILIANA”. Já no volume seguinte, o 18^o, volta a ser utilizada, até o fim dessa série, a primeira das indicações citadas.

⁵ PINTO, dez. 1943, p.363. Como sabemos, o ano de 1919 foi, dentro do quadro conturbado que sempre caracterizou a Primeira República, especialmente problemático. Para apenas citarmos dois acontecimentos fundamentais, devemos lembrar que em dezembro de 18 Sidônio Pais havia sido assassinado e que, com o fim do Sidonismo, houve uma verdadeira epidemia de greves visando a reposição dos salários que haviam ficados congelados; por outro lado, de 19 de janeiro a 13 de fevereiro o Porto — cidade em que Álvaro Pinto residia e trabalhava — foi a sede da Monarquia do Norte. (Cf. MARQUES, p. 241-249 e TELO, p. 143-154.)

⁶ A revista *A Águia*, após o fim da segunda série, voltou a ser editada em Portugal, já então em sua terceira série, que começou em julho de 1922 e durou até dezembro de 1927, dirigida por Leonardo Coimbra. Após essa série, a revista ainda teve mais duas, de menor duração: a quarta, que foi de janeiro de 1928 a dezembro de 1929, e a quinta, de janeiro a junho de 1932.

⁷ O APARECIMENTO... fev.1924. p. 253.

⁸ O APARECIMENTO... fev.1924. p. 254.

⁹ PÁGINAS... jan. 1924, p. 59.

¹⁰ Na introdução aos *Trabalhos de Jesus*, não assinada, temos o seguinte trecho, que comprova a existência do objetivo de publicar essa obra:

“Como S. Francisco de Sales e S. Inácio de Loyola, Fr. Tomás de Jesus é um asceta, sendo toda a sua vida uma lição constante das virtudes cristãs. E este seu livro

Tabalhos de Jesus, considerado um dos cinco ou seis maiores monumentos da prosa portuguesa, teve por fim levantar o espírito nacional depois do desastre de Alcácer. Poucas obras portuguesas têm tido tantas edições em outras línguas, estando há quase 50 anos sem edição nenhuma em Portugal. *Terra de Sol* dará aos seus leitores alguns capítulos da formosíssima obra, publicando-a depois em volume (...)" (INTRODUÇÃO... fev.1924, p.192)

¹¹ Devemos aqui notar que a apresentação da obra de Carlos Selvagem deveu-se a motivos internos da própria revista: a sua obra foi apresentada no número 4, e já no 5 esse autor passou a ser um dos colaboradores da revista, assinando a seção "Carta de Portugal".

¹² SELVAGEM, dez. 1924, p. 334.

¹³ PINTO, Álvaro. Portugal-Brasil. *Terra de Sol*, Rio de Janeiro, v.3, n.9, p. 520, set.-out. 1924.

¹⁴ Jaime Cortesão colaborou em quatro números da revista: o quinto, o nono, o décimo e o décimo primeiro.

¹⁵ Cf. SELVAGEM, Carlos. A *Terra de Sol* em Portugal. *Terra de Sol*, Rio de Janeiro, v. 5, n.15-16, p. 349, jun. 1925.

¹⁶ *Terra de Sol*, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p. 7-8, jan. 1924.

¹⁷ POMBO, jan. 1924, p.9.

¹⁸ POMBO, jan. 1924, p.10.

¹⁹ POMBO, jan. 1924, p.10.

²⁰ POMBO, jan. 1924, p.10.

²¹ POMBO, jan. 1924, p.11.

²² Entre o texto de Rocha Pombo e o de Ronald de Carvalho existe apenas um soneto, de Olavo Bilac. Assim o "Bases da Nacionalidade Brasileira" é o segundo artigo do número inaugural de *Terra de Sol*.

²³ CARVALHO, jan.1924, p. 13.

²⁴ CARVALHO, jan.1924, p. 15.

²⁵ CARVALHO, jan.1924, p. 16.

²⁶ CARVALHO, jan.1924, p. 16.

²⁷ CARVALHO, jan.1924, p. 16-17.

²⁸ CARVALHO, jan.1924, p. 17.

²⁹ CARVALHO, jan.1924, p. 18.

³⁰ CARVALHO, jan.1924, p. 18.

³¹ CARVALHO, jan.1924, p. 18.

- ³² CARVALHO, jan.1924, p. 19.
- ³³ CARVALHO, jan.1924, p. 20.
- ³⁴ CARVALHO, jan.1924, p. 20.
- ³⁵ CARVALHO, jan.1924, p. 22.
- ³⁶ CARVALHO, jan.1924, p. 26.
- ³⁷ CARVALHO, jan.1924, p. 26.
- ³⁸ CARVALHO, jan.1924, p. 26.
- ³⁹ PASCOAES. "Renascença". *A Águia*, 2ª série, Porto, v.1, n.1, p. 3, jan. 1912.

3 LUGARES DIFERENTES*

Mauricio Salles Vasconcelos

Autores diferentes entre si, José Vicente de Paula, Ana Cristina César e Alan Pauls travam, na prática de três diferentes gêneros de escrita (a teatral, a mescla de prosa poética com diário íntimo, o romance), um significativo diálogo com a conjuntura cultural das épocas em que conceberam seus textos: *À sombra do inferno*, peça escrita em 1975 (salvo engano, inédita); *Luvas de pelica*, pequeno livro editado na Inglaterra, em 1980, e *Wasabi*, narrativa produzida pelo jovem ficcionista e ensaísta argentino em 1992, publicada no Brasil em 1996.

Três décadas diferentes tornam próximos esses três autores, primeiramente pelo fato de produzirem ficções em torno de lugares diferentes de sua origem: Nova York, no caso de José Vicente; Essex e um conjunto de referências geográficas inglesas, caso de Ana Cristina, e Saint-Nazaire, no de Pauls.

O ponto de ligação entre autores, décadas e lugares diferentes, fica mais nítido quando se observa o caráter cultural das viagens ficcionalizadas — seja através de prêmio (o Molière, que possibilitou a José Vicente, por duas vezes como melhor dramaturgo do ano, duas viagens diferentes ao exterior), seja por meio de bolsa de estudo (Ana C.) ou de escrita (Alan Pauls).

O que vai marcar fundo, de fato, a cena e o tom confessional-romanesco dessas ficções latino-americanas, em sincronia com os eventos do mundo, é a emergência dos traços de definições culturais, traços constituidores de identidade, nos diferentes contextos e décadas. Um diferencial que os escritos desbravam, ao reelaborarem os últimos acontecimentos da Cultura e do Ocidente sob o prisma do deslocamento, ao sabor da anotação íntima, no jogo dialógico-monológico projetado sobre *À sombra do inferno*. Jogo entre o eu e os muitos/outros/eus.

* O título deste ensaio homenageia o disco homônimo do extinto grupo paulista Fellini, gravado em 1987.

Quando escreve *À sombra do inferno*, em 1975, o mineiro José Vicente encontrava-se já em um momento de retirada de sua tão reconhecida e premiada atividade dramatúrgica. É possível ler em sua biografia *Os reis da terra* (1984) o quanto a vivência nas grandes metrópoles brasileiras, onde se radicou, e nas cosmópolis européias onde viria a desfrutar seu reconhecimento como grande e jovem valor teatral, passa a representar uma etapa cumprida. Identificadas como *As cidades do mal*, Rio/São Paulo, Londres/Paris parecem se traduzir em uma única, enorme e demoníaca polis — Nova York —, à qual sua biografia não faz referência, mas que parece dominar de ponta a ponta sua experiência, tendo em mira o lugar que ocupa em *À sombra do inferno*.

Última incursão ao teatro, à teatralidade — para ser preciso —, com todo o realce dado, inclusive, ao caráter solene, hierático, da encenação e não, como se pensa, o espetáculo justamente intitulado *A última peça* (1972), escrito e montado pelo próprio teatrólogo. Há em *A sombra do inferno* algo de aberrantemente atual, considerando o modo como se alinha a debates culturais emergentes no tempo em que foi criada, com plena expansão na cena contemporânea do saber, da arte e do poder.

Como despontava no verdadeiro acontecimento filosófico representado por *Vigiar e Punir*, um clássico dos anos 70 no campo das ciências humanas, publicado por Foucault, também em 1975, a peça de Zé Vicente mostra-se investigadora da dimensão de poder contida nos discursos difundidos nas organizações da vida social, entendida pelo estudo foucaultiano como arquipélago carcerário das individualidades adaptadas aos espaços disciplinares, em uma extensão que vai dos cubículos do sistema penitenciário às cátedras escolares, que incide sobre corpos e bens simbólicos: o corpo-instituição com todos os equipamentos através dos quais obtém uma alma (como bem observa François Ewald — V. Bibliog.: 49 — a respeito de *Vigiar e punir*).

Ao projeto sempre premente de *anatomia política*, trabalhada nas redes transdisciplinares das ciências humanas durante e depois do estruturalismo, mostra-se inevitável o embate com a nova era, a do *poder*, tomada em suas microfigurações proliferantes, reprodutoras de espa-

ços e discursos. É bem a uma discussão sobre identidade e poder que se assiste na cena conjugal de *À sombra do inferno*. No mesmo momento em que deixa aflorar, em sintonia com os 70, as marcas identitárias da negritude e do homossexualismo, em acordo mesmo com a emergência dos discursos minoritários e sua plena propagação ao longo daquela década, depois do rastro deixado pela contracultura, José Vicente realiza um embate sobre corpos e bens culturais.

No campo de forças estabelecido pelo contrato de casamento com Inês, branca, aristocrata quatrocentona de São Paulo, cosmopolita, Gabriel, jornalista interiorano, negro, constrói, através de verdadeiros *crescendos* de fala, um intermitente processo identitário, que vai dos tons militantes do repúdio *black power* — “*Prestei respeito ao seu homem branco, para que ele pudesse se sentir homem!...Prestei respeito todo dia, e em todos os lugares da sua cidade, que eu construí! Eu e o meu povo negro!...Eu estava farto de prestar respeito a essa multidão de ratos querendo respeito!*” — até o contágio, sem determinação de culpa e de inocência, entre a revolta e o fascínio, pelo vírus do homem branco, um marinheiro americano a quem se entrega na noite novaiorquina pelas mãos do travesti carioca Lady Tropical Disease, estrela do *underground* em Manhattan (sem dúvida, um avatar de *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago, estudioso do teatrólogo).

... para ser a mulher de um branco essa noite em Nova York... tenho que ser mais perfeito que um branco.

E quem poderá dizer que sou?

... essa noite o vírus de Inês não pode me corromper, como me corrompeu desde que estamos juntos.

Essa noite eu quero meu perfume de Minas, minha legenda de ouro e diamantes, o sertão e de entre os verdes o mais verde!

LADY — *Você está um branco, Gabriel.*

GABRIEL — *Um branco?*

LADY — *Um branco!*

Teatro das entidades culturais, *À sombra do inferno* realiza um produtivo debate sobre as determinações identitárias. A partir do modelo do drama conjugal moderno, tudo o que soaria como psicológico

projeta-se como teatralidade nessa migração de discursos e de identidades, de um pólo ao outro dos lugares culturais configurados em tópicos disciplinares: gênero, etnia e território. José Vicente arma um circuito de falas nada apaziguante sobre a fronteira eu/outro, mostrando como intrínseco à prática da alteridade, o *tornar-se outro*. O outro de si, desdobrado, que se projeta em uma encenação de forças, como espetáculo agonístico a partir da célula da conjugalidade, descortina em seu horizonte a imagem do INFERNO. Surpreende que Gabriel expresse sua integridade com respeito à própria legenda de príncipe negro das Minas no instante em que se submete ao ritual de enbranquecimento e de homoerotização sob as ordens de Lady Doenças Tropicais.

Vírus. Travestimentos da individualidade. À sombra do inferno — O Ocidente à sombra do Trópico como tentativa de totalidade (New York City, não-lugar limite a que se recorre à sombra do domínio lógico ocidental, à sombra do conhecimento, lugar misto, por excelência, dos lugares e do desejo). As falas mais combativas, as mais íntimas, são ditas em *blackout* (indicam as rubricas). À sombra do que parece se esclarecer — sem inocência, no retorno à metrópole de origem — a maior sul-americana —, depois da passagem pela “cidade das cidades”, Gabriel vê se embaralharem os binarismos da oposição entre mulher e homem, branco e negro, contidos em suas últimas falas. *“Amanhã já estaremos em São Paulo! Vai ser tudo como antes, não vai?... Você negro e eu branco!”*

Haverá, de fato, *diferença* sem sua propulsão de *força* em jogo entre poderes, no irrefutável contato com o outro (contágio pelo outro)? Inferno incontornável do não-poder se fixar em um centro, sob o risco de perda da própria potência. A operação da outridade na CARTA rimbaudiana DO VIDENTE utiliza-se da imagem teatral — o cobre se torna clarim por força de um pensamento cuja eclosão é dada sobre uma cena. INFERNO DE NÃO PODER SER UM APENAS MAS INCESSANTEMENTE OUTRO e MEDIADO POR UM CAMPO DE REPRESENTAÇÕES. A sexualidade não pára, não se projeta em uma linha reta do desejo, e o lugar de destinação é movente, atravessado sempre por relações, pela convivialidade extrema. INFERNO — LUGAR ALTERNO (Como já apontavam Rimbaud e Sartre, um na direção da África, o outro sem sair do teatro, entre quatro paredes). *É preciso trabalhar-se, ser muitos, ser outros, não se deixando capturar pelos luga-*

res já acabados, desprovidos de teor interventivo, mesmo que em nome do Descentramento do Ocidente. Para que pulse a célula básica, diferencial, o batuque tribal, música dominante, espriada por toda a Terra.

WILD COLONIAL GIRL

“Lembra que eu abri um mapa e havia papos de viagem? Aflição de não poder retomar daquele ponto, com inocência de turista. Ai que pena. Dá para entender? Isso te dá susto? — Ana C. César, em Luvas de pelica (p. 15), demite o ponto-de-vista, lugar fixo a que o recuo oferecido pelo texto íntimo induziria, concentrando-se, sim, em um ponto de não-retorno. Seus textos intencionalmente menores, incondicionalmente subjetivados, apenas indiciam a não-interrupção de um fluxo descontínuo de notas, fotos e desenhos mencionados sobre lugares da Inglaterra e outros, desalojados de outros espaços e tempos — um deixar-em-estudo a linguagem e o acontecimento que fazem a escrita, entre a primeira pessoa e o feminino, entre o lugar de autor e a cotidianidade da troca no território em viagem.

O feminino é construção/Ponto-de-não-retorno contra a naturalidade da voz feminina/O diário como gênero mix de ensaio sobre a escrita íntima e poesia/Espaço de notas-Bloco de desenhos e Plano de erotização da escrita, (como empreende a vivaz ensaísta que ela foi), projeto de feminização da escrita pós-feminista. *“Em vez dos rasgos de Verdade (...) opto pelo olhar estetizante, com epígrafe de mulher moderna desconhecida (“Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?...” (op. cit: 22).*

O devir do sexo é feminino, de todo sexo, mesmo o feminino. Ana C. — como gostava de se assinar anônima, assassinando a autoria — parece ter captado da leitura de Deleuze-Guattari a outra ponta dos dispositivos do poder configurados na linguagem e no saber, descortinada por Foucault, presente em textos como o de José Vicente. São agenciamentos esses/essas figurações de entidades heterogêneas, personagens do dia-a-dia e do *grand monde* da cultura coletados em notas velozes — a vida não acaba em diário, abre-se como texto para o reconhecimento de suas muitas identidades e conexões com o que está fora-de-si.

O escrito em A. C. é potentemente tático, deixa penetrar em suas dobras íntimas o clamor real das forças do mundo — Inglaterra, como acontece em LUVAS DE PELICA — cruzadas com o que haveria de mais puro, de mais bruto, documento e depoimento de mulher. Está sempre aberta, no horizonte, a dimensão do acontecer, devir da cultura em notas mínimas, ínfimas, nesse módulo de escrita e atitude, de crítica dos eventos e dos comportamentos pela via de uma minorização em processo, menor que toda afirmação de minoria. SEM INOCÊNCIA DE TURISTA, sem a ciência do lugar constituído, sondado pelo caderno de notas do antropólogo.

Não conhecer-se mas *trabalhar-se* no corpo a corpo do território estrangeiro, nos domínios da alteridade, esse é o caminho, avesso à formação, à aquisição de um grau cultural obtido no exterior, em nome do acabamento da identidade. Nada acontece — *Nesse minuto vou passar para vocês vários cartões postais belos e brilhantes. Esta é a mala de couro que contém a famosa coleção de postais. Reparem nas minhas mãos, vazias (...) Meu chapéu também está vazio. Vejam (...) Como todos podem ver, não há nenhum truque, nenhum alçapão escondido, nem jogos de luz enganadores. A mala repousa nesta cadeira aqui.*” (César, 1980: 30). Tudo acontece. Aqui — neste pequeno teatro anti-familiar. Um desfile *postcard* do Mundo, com todos os emblemas enunciadores de Formação, Individuação, Conhecimento, de Cultura, enfim, assoma nas páginas do diário *fake* de Ana C. na Inglaterra. *Temos cartões para a noite inteira. Alexandria... Beirute... Praga (...) E outros de museu aqui:...* (idem.: 32).

INCONTÁVEIS SEXOS DIMINUTOS

Alan Pauls, em *Wasabi*, parece dar continuidade a esse projeto de minorização, de micromodulação dos discursos e dos espaços hegemônicos como Paris-Saint Nazaire (esse porto/ponto de trânsito dos mundos), Enclave-Europa da *World Culture*. Ensaísta como Ana, o autor argentino é estudioso do diário íntimo, já tendo realizado uma coletânea crítica da produção de grandes escritores no gênero (V. Bibliografia). Em *Wasabi*, Pauls estabelece um diálogo ainda mais acirrado com as forças-ambiente, cosmopolitas, densamente urbanas, que cruzam a

construção romanesca, sem que abdique do espaço de subjetivação possível à forma do diário.

Ele monta, na verdade, uma espécie de Diário-Mundo, significativo da dissolução das distâncias entre o periférico e o global, imprimindo em sua escrita os índices de novas identidades híbridas. Sua narrativa toma um compasso nada facilitador quanto ao enraizamento e sua permanência em torno da capital cultural do Ocidente, fascinante aos argentinos, como demonstrava *Rayuela*, de Cortázar, obra que Pauls de certo modo reencena, sob a lógica de um outro espaço-tempo. A doença de seu narrador, motor da ação, é *sem raiz*, como esclarece no início do romance.

O projeto de inventário cultural, esboçado por Ana C. no espaço estreito entre a ficção e a confissão, dilata-se no novo caderno antropológico urbano mundializado de Alan Pauls. Nele se assinala um tempo de transição, de não-lugares (como bem demarca o antropólogo urbano Marc Augé), em um andamento migratório, que se inicia com os primeiros traços relativos ao eu/sujeito da ação em sua estranheza nunca dissipada. E vai se estendendo por uma deambulação sem fim, que o lança para o desconcertante projeto de assassinar o singular, o aberrante Pierre Klossowski em Paris e também para uma entrega irreversível ao sexo-sem-órgãos efetivado no final da narrativa, da trajetória: sexo desordenado entre a doença, a estranheza e a dissolução em um não-corpo ou corpo-luz. Cicatriz do corpo na Cultura: Sacrifício de conhecer — da liberação do corpo e o corte crítico do poder e da organização de Eros (70/80) para o encontro dos limites entre o corpo viral e o corpo aural, bem próprios desse fim de década e época. *Só eu teria podido enumerar esse inventário secreto; eu, que tinha sido desterrado para sempre da nublada luminosidade daquela tarde em Saint-Nazaire...* (Pauls, 1996: 127)

O eu ainda se projeta no desterro que fundamenta esse corpo posto em migração contínua entre uma e outra distância, sem jamais fixar-se, mesmo dentro do palco da grande cidade das culturas. Mas sincronizam-se com uma época marcada por migrações reais e transportes imateriais pela velocidade da luz videoinformática. Sem que existam resoluções quanto ao corpo desterrado (ou desterritorializado, nos termos de Deleuze, pensador tão estudado por Alan Pauls), corpo freqüentado por mais de um lugar.

Como Ana C. — “*wild colonial girl*” — Pauls mostra que a formação não pára, a viagem não se conclui. Na verdade, com relação aos 3 autores aqui apresentados, ocorrem *formações* de signos e sentidos à altura da dinâmica dos corpos captados em passagens: encenações incessantes do eu e do mundo com seu teatro de poderes e saberes. Todos estes autores lidam com pontos de não-retorno, extraindo o máximo de relações a partir do mínimo espaço disposto à margem dos discursos, das identidades e das nações legitimadoras (com premiações e bolsas) de um arriscado ato ético-estético. Sob a ameaça do não-retorno à cena da arte (caso de um marginalizado José Vicente, paradoxalmente premiado de novo com o Molière, no ano passado, por *Santidade*, peça censurada pela Ditadura Militar há exatamente 3 décadas). Sob o risco da própria vida (como se deu com Ana C.). Ato que transparece em Pauls com a concretude de uma cópula ou de um vírus bem localizado no eixo-mundo, dentro de um contexto promotor de enlacs hiperdimensionados entre individualidades e culturas as mais diferentes.

Talvez nesse vórtice em que se lança a arte, em seu diálogo com “*os murmúrios novos (...) a multiplicidade de tons*” (Pauls, Prólogo, 1996: 13), através da forma íntima do diário (microprodução da subjetividade) ou da encenação selvagem/teatralidade ritualística-sacrificial, talvez aí, onde se respira *um ar estrangeiro* (como diz Pauls em seu estudo ao diário íntimo, 1996: 13), atmosfera rarefeita do *alterno*, resida a força da nova cultura, de um multiculturalismo *para valer, para acontecer*. Onde está mesmo o lugar da diferença? Está mesmo em *um* lugar? Em um lugar *mesmo*?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CÉSAR, Ana Cristina. *Luvas de pelica*. Essex: 1980.

EWALD, François. La question du pouvoir. *Magazine Littéraire Hors-Série, 1966-1996 — la passion des idées*, Paris, p. 48-51, 1996.

PAULS, Alan (seleção, prólogo e introduções) . *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.

_____. *Wasabi*. Trad. Maria Paula G. Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 1996.

RIMBAUD, Arthur. *Oeuvre-Vie* (org. Alain Borer e Andrée Montègre). Paris: Arléa, 1991.

VICENTE, José. *À sombra do inferno*. Cópia datilografada. 1975.

IMPRESSO SOBRE PAPEL OFFSET 75 G/M²
(MIOLO) E CARTÃO SUPREMO 250 G/M²
(CAPA) NA GRÁFICA PONTUAL PARA VIVEIROS
DE CASTRO EDITORA EM ABRIL DE 1999.
FOTOLITOS DE CAPA IMPRESSOS POR
MERGULHAR SERVIÇOS EDITORIAIS.

MARIA ESTHER MACIEL

Professora de Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da UFMG. Doutora em Literatura Comparada. Diretora do Núcleo de Estudos Latino-Americanos da mesma instituição. Autora dos livros *As vertigens da lucidez: poesia e crítica em Octavio Paz* (São Paulo: Experimento, 1995) e *Lição do fogo* (São Paulo: Memorial da América Latina, 1998). Co-organizadora de *Borges em dez textos* (Rio de Janeiro/BH: Sette Letras/Pós-Lit, 1998).

MYRIAM ÁVILA

Doutora em Literatura Comparada pela UFMG. Professora de Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da UFMG. Autora do livro *Rima e solução: a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear* (São Paulo: Anna Blume, 1996), além de vários artigos publicados em revistas nacionais. Exerce também a atividade de tradutora do inglês e do alemão, tendo traduzido sobretudo textos de viajantes, como James Wells, Barão Eschwege e Von Tschudi.

PAULO MOTTA OLIVEIRA

Doutor em Letras pela UNICAMP, professor de literatura portuguesa da Faculdade de Letras da UFMG, Diretor do Centro de Estudos Portugueses da UFMG, Primeiro Secretário da Associação Brasileira dos Professores de Literatura Portuguesa. Possui vários artigos publicados em periódicos brasileiros e estrangeiros, além de capítulos de livros.

ISBN 85-7388-124-



9 788573 881240