

Organizadores:
Georg Otte
Silvana Pessôa de Oliveira



mosaico crítico

*ensaios sobre literatura
contemporânea*

a.
Autêntica


nelam
núcleo de estudos
latino-americanos
FALE / UFMG

Se, em seu caráter fragmentário, os ensaios reunidos em *Mosaico crítico* revelam uma pluralidade de abordagens teóricas, o cruzamento de diversos territórios disciplinares, a aproximação de diferentes sistemas semióticos, postos em diálogo; se, paradoxalmente, o vetor força-valor de cada ensaio decorre das mediações que o distanciam de uma concepção básica, como sugere a epígrafe benjaminiana; — cabe explicitar, por conseguinte, o “solo comum” que os viabiliza e alimenta: o espaço universitário atravessado por diversas subjetividades com seus desejos e paixões intelectuais, reunidas em torno de um projeto comum: “América em movimento — a literatura latino-americana em suas relações interculturais no século XX”. Assim, este Mosaico traduz, em termos objetivos, um trabalho conjunto de construção dialógica e coletiva do conhecimento, em que se interceptam e se correspondem vários olhares, operando distintos recortes no espaço da nossa contemporaneidade cultural, literária.

Olhares e recortes que enfocam diversas literaturas, executando um gesto teórico-analítico marcado por um movimento ao mesmo tempo duplo e simultâneo. De um lado, um movimento centrípeto, para dentro dos textos, atento aos seus elementos intrínsecos; movimento perceptível, seja na atenção ao narrador, em suas configurações tanto clássicas quanto modernas e pós-modernas, seja no enfoque das personagens e das coordenadas

Mosaico crítico

Ensaio sobre literatura contemporânea

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 Paraízo
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 Pessoa 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

Av. Antônio Carlos, 6627
31270-901 - Belo Horizonte, MG
Tel. (031) 499-5133
e-mail: cel@letras.ufmg.br

Georg Otte
Silvana Pessoa de Oliveira
(organizadores)

Mosaico crítico

Ensaaios sobre literatura contemporânea



nelam

núcleo de estudos
latino-americanos
FALE / UFMG



Autêntica

Belo Horizonte
1999

Copyright © 1999 by Georg Otte e Silvana Pessôa de Oliveira

CAPA
Jairo Alvarenga Fonseca

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA
Clarice Maia Scotti

REVISÃO
Georg Otte
Silvana Pessôa de Oliveira
Roberto Arreguy Maia

COORDENAÇÃO
Maria Esther Maciel

M894 Mosaico crítico : ensaios sobre literatura contemporânea
/ Georg Otte e Silvana Pessôa de Oliveira (organizadores).
— Belo Horizonte : Autêntica, Núcleo de Estudos Latino-
americanos (NELAM - FALE/UFMG) 1999.
120p.
ISBN 85-86583-38-3

1. Literatura - História e crítica. 2. Teoria literária. I.
Otte, Georg. II. Oliveira, Silvana Pessôa de.

CDU: 82.09

1999

Todos os direitos desta edição reservados ao
Núcleo de Estudos Latino-americanos (NELAM - FALE/UFMG).
Av. Antônio Carlos, 6.627 - FALE/UFMG - Sala 4.015
Campus Pampulha - Belo Horizonte/MG - CEP 31270.901
Tel: (031) 499-5133 e-mail: cel@letras.ufmg.br

Autêntica Editora
Rua Tabelaão Ferreira de Carvalho, 584
31170-180 - Belo Horizonte - MG
PABX: (031) 481 4860 www.autenticaeditora.com.br

Sumário

09

*A obra de arte e a narrativa —
reflexões em torno do cânone em Walter Benjamin*

Georg Otte

17

*Autoficção e testemunho:
a interseção literatura/estudos culturais*

Graciela Ravetti

25

*O olho livre divaga —
dinâmicas narrativas na obra de Sérgio Sant'Anna*

Luis Alberto Brandão Santos

35

As margens de Minas
Eliana Lourenço de Lima Reis

43

Narrar? Não mais...
Silvana Maria Pessôa de Oliveira

47

Real e imaginário em Rosa e Yeats
Lúcia Helena de Azevedo Vilela

55

Resíduos utópicos
Maria Esther Maciel

65

*Ficções, traduções e deslocamentos culturais:
a metalinguagem de escritores latino-americanos
contemporâneos como teorização dos processos tradutórios*

Adriana S. Pagano

75

Héctor Libertella: um passeio pelos limites da cultura

Myriam Ávila

81

Mulheres e violência social no teatro latino-americano

Sara Rojo

91

Evas, Helenas de Tróia, Soldadinhos de chumbo

Gláucia Renate Gonçalves

99

Marcas de um encontro: Agustina revisita Florbela

Paulo Motta Oliveira

109

Sob as migrações enormes

Maurício Salles Vasconcelos

Apresentação

O valor desses fragmentos de pensamento é tanto maior quanto menor sua relação imediata com a concepção básica que lhes corresponde.

Walter Benjamin,
(Origem do drama barroco alemão)

Desdobramento das atividades que se congregaram em torno do projeto “*América em movimento* — relações interculturais da literatura latino-americana do século XX”, *Mosaico Crítico* reúne trabalhos de 13 pesquisadores vinculados ao Núcleo de Estudos Latino-Americanos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Diversas perspectivas e abordagens teóricas mostram a diversidade e o caráter plural que se constituem em característica da crítica literária contemporânea. Da mesma maneira, diversas literaturas são revisitadas: a brasileira (Guimarães Rosa, Sérgio Sant’Anna, Milton Hatoum, Consuelo de Castro); a portuguesa (Agustina Bessa-Luís e Lídia Jorge); a latino-americana (Arguedas; dramaturgas como a chilena Isidora Aguirre, a argentina Griselda Gambaro, a peruana Lucía Fox e a mexicana Sabina Berman; os ficcionistas Hector Bianciotti e Eduardo Lizalde). A relação entre a literatura e outros sistemas semióticos — como as artes plásticas e a fotografia — é abordada através do ensaio que articula Van Gogh, Andy Warhol, Sebastião Salgado e Haroldo de Campos. Também a interface entre a Literatura e a Filosofia faz-se presente através da discussão sobre o cânone em Walter Benjamin.

A epígrafe benjaminiana sobre o mosaico não tem como objetivo transformar, via citação, a ausência de uma “concepção básica” numa qualidade da presente coletânea. No entanto, temos certeza que os trabalhos aqui reunidos revelam uma série de afinidades e discrepâncias que só se identificam como tais quando nascem de um solo comum.

Georg Otte
Silvana Pessôa de Oliveira

*A obra de arte e a narrativa —
reflexões em torno do cânone em Walter Benjamin*

Falar em cânone costuma provocar reações adversas: por um lado, a apresentação de determinadas obras como canônicas vem ao encontro do desejo de muitas pessoas de ter pontos de referência no meio de uma oferta abundante de produtos culturais; principalmente para o 'iniciante cultural', atormentado pela total falta de orientação, saber o que há de 'sagrado' pode conferir uma certa segurança psicológica. Embora essa submissão voluntária ao cânone oficial possa ser questionada, ela se justifica, ao mesmo tempo, enquanto etapa necessária rumo à emancipação do indivíduo, pois não é o desconhecimento do cânone que garante a independência dele.

Por outro lado, o mesmo cânone pode provocar uma postura contrária, pois seu caráter autoritário encontra uma resistência natural nos meios mais esclarecidos. Na história recente, o movimento estudantil de 68 representa um dos momentos culminantes dessa resistência, pois, valendo-se de um anti-autoritarismo generalizado, questionava também os cânones estéticos existentes. Na Alemanha, onde o movimento procurava suas soluções emancipatórias nos autores da chamada Escola de Frankfurt, uma das principais referências no campo estético era a obra de Walter Benjamin, principalmente seu ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica",¹ de 1935. Uma vez que Benjamin postulava a destruição da "aura" das obras consagradas, ele se transformou facilmente numa figura de proa na luta contra os cânones tradicionais.

Transformar alguém em figura de proa, no entanto, equivale à sua canonização. Para os veteranos de 68, os velhos tempos acabaram, sobrou a lembrança nostálgica dos 'santos' dessa época, cuja auréola — ou aura, como diria Benjamin — dificulta às vezes um acesso descomprometido a seus textos. O exemplo de Benjamin mostra como os próprios destruidores de cânones acabam canonizados e que o desejo de se revoltar contra os cânones existentes muitas vezes leva à consagração dos próprios críticos da consagração.

¹ BENJAMIN, 1985.

Se o tema do presente ensaio é o cânone *em* Benjamin, a maneira de tratar este tema é ao mesmo tempo uma maneira de lidar com o Benjamin canonizado. Não tentaremos destruir a aura de Benjamin, nem cairmos no erro de aumentar essa aura através de uma veneração cega do nosso autor. Queremos deixar claro, porém, que existe um meio termo entre esses dois extremos, entre a destruição e o culto, e que há uma certa necessidade de questionar o culto existente. Pois, ao contrário da opinião defendida por Benjamin no referido ensaio, não achamos que a solução da questão da aura — e também do cânone — seja sua destruição, porém a conscientização de que ela é algo construído no passado que precisa ser reconstruído no presente.

Podemos diferenciar, portanto, entre um cânone autoritário e distante e um cânone que pelo menos oferece a possibilidade de uma aproximação com os leitores de um determinado presente. O cânone autoritário costuma ser considerado como ‘coisa do passado’ que se apresenta como algo estranho ao presente. É dessa estranheza que resultam as duas reações mencionadas: ou esse cânone possui autoridade suficiente para se impor ao presente, ou o presente, num esforço de auto-afirmação, o rejeita. O próprio Benjamin passa por uma mudança de posição durante os últimos cinco anos da sua vida quando substitui a rejeição do passado² pela chamada “imagem dialética”, onde presente e passado se unem e se confrontam numa espécie de diálogo. É nas teses “Sobre o conceito de história”, onde o nosso autor advoga a superação do abismo entre presente e passado.

Evidentemente, a questão do cânone ganha um acento peculiar num país como o Brasil, onde os agentes externos e internos do colonialismo impuseram um cânone alienador. A colonização tem um peso duplo, pois a cultura-alvo não é apenas colonizada geopoliticamente pelo imperialismo de uma determinada potência mundial, mas também pelo

² Cabe esclarecer que a famigerada ‘destruição da aura’ resulta, no ensaio da aura, numa rejeição sumária da arte tradicional. Contrariando as aparências, Benjamin não oferece nenhum método de como se aproximar da obra de arte tradicional e singular depois de ela ter sua aura destruída. Para ele, esta obra, devido à sua singularidade, sempre é aurática. Na verdade, o que Benjamin chama de “destruição” é a substituição das artes tradicionais pelas artes modernas que se baseiam na “reprodutibilidade técnica”.

Outra dificuldade para a compreensão do ensaio é o próprio conceito de reprodução que, no início do ensaio, diz respeito à reprodução técnica das obras de arte tradicionais (a fotografia de uma catedral, p.ex.) para depois se restringir à reprodutibilidade técnica enquanto aspecto inerente à fotografia ou ao cinema (a multiplicação infinita da mesma fotografia/do mesmo filme).

passado cultural desta potência. Aliás, a colonização do presente pelo passado começa no interior da própria metrópole; ela mesma pode ser vítima do seu passado. O próprio conceito do cânone aponta para o risco de o presente ser colonizado pelo passado.

Mesmo se a situação colonial torna a superação do abismo entre presente e passado ainda mais difícil, insistimos em discutir a questão do cânone acreditando na terceira opção benjaminiana, ou seja, num diálogo com o passado. Esta 'terceira via' é interessante por ir além da polarização entre a defesa conservadora de um cânone autoritário e sua destruição progressista que parte do pressuposto de que o progresso só é possível quando se nega o passado.

A dificuldade de lidar com o passado é a dificuldade de lidar com suas materializações concretas, ou seja, com suas obras. A conservação destes testemunhos do passado é tão ambígua quanto o próprio cânone, pois, ao invés de facilitar o acesso ao passado, a conservação aurática praticada por museus e bibliotecas dificulta esse acesso estabelecendo barreiras sociais e psicológicas. Cultivar a memória coletiva através de um culto ao passado é uma maneira de ocultar este passado.

O meio termo entre a conservação e a destruição é a construção, ou seja, a reconstrução da história a partir dos textos, ou, como Benjamin diria, dos fragmentos do passado. Cada obra, apesar do seu caráter acabado, é um fragmento que pede sua totalização a partir de um determinado presente. Com o avanço contínuo do tempo, essa totalização, ou seja, reconstrução também tem que ser permanentemente re-iniciada.

Em *Literatura européia e Idade Média latina*, que também já foi leitura canônica e obrigatória para os estudantes das Literaturas Românicas e cuja reedição recente no Brasil enquadra a obra entre os "Clássicos" da editora, Ernst Robert Curtius aponta para a origem histórica do termo 'cânone' e explica: "A santificação é precedida de um processo canônico [...]. Termina pela inclusão do processado na lista (cânon) dos santos (canonização)."³

Em sua origem, portanto, a canonização é um ato formal do Direito Canônico, consistindo na "inclusão do processado na lista". Evidentemente, a canonização é muito mais que um mero registro de santos, uma vez que ela significa normalmente a sanção de um culto já existente e a universalização de um fato particular: a fama alcançada por um determinado personagem histórico se converte num culto sancionado pela

³ CURTIUS, 1996, p.324.

Igreja. Sancionar, consagrar, canonizar — todos estes termos têm sua origem no âmbito clerical e apontam para uma das preocupações principais da Igreja, ou seja, a de subtrair determinados objetos e personagens do mundo profano para universalizá-los no espaço e eternizá-los no tempo, de torná-los *imortais*. As diversas Academias nacionais de Letras parecem ter se inspirado nos processos clericais de canonização.

Canonização, portanto, significa descontextualização, opondo-se assim a uma visão histórica da literatura, ou seja, a uma valoração do particular. É o mérito da teoria marxista, ou seja, do materialismo *histórico*, de ter promovido a contextualização do autor e da sua obra, de ter relacionado a “super-estrutura” literária com uma “base” sócio-econômica (sendo que “relacionar” não significa cair no simplismo da teoria do reflexo do Lukács tardio). O problema da contextualização histórica é que ela não pode se limitar a enquadrar seu objeto no contexto do passado, mas tem que considerar também o contexto do sujeito no seu presente, ou seja, ela lida, na verdade, com dois contextos ou dois “horizontes”, nos termos da Hermenêutica de Gadamer.⁴

O primeiro passo no processo da canonização é o isolamento do seu objeto. Canonizar um objeto significa isolá-lo do seu condicionamento histórico e social para afirmar, assim, sua singularidade fora dos limites espaciais e temporais. Como no caso dos santos da Igreja, a obra literária, como qualquer obra de arte, passa a ter, nas palavras de Curtius, um “nimbo misterioso”,⁵ ou, nas palavras de Benjamin, uma *aura*, que a torna inacessível. À auréola do santo corresponde um conjunto de barreiras sociais e psicológicas que dificultam, quando não impossibilitam, o acesso aos mortais comuns.

Se a canonização significa isolamento, a exigência de Benjamin de se integrar a obra de arte no seu contexto social para evitar uma atitude devota e submissa é mais que pertinente. O próprio título do ensaio, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, aponta para o caminho a ser tomado para se conseguir esta integração: uma vez que a singularidade da obra tradicional é responsável pelo seu isolamento, a solução do problema consiste basicamente em sua multiplicação, possibilitada pela reprodutibilidade técnica. Esta reprodutibilidade, no entanto, é restrita, na época de Benjamin, à fotografia e ao cinema, levando o autor a suspeitar de todas as obras de arte tradicionais que, devido à sua singularidade, se tornaram alvo de um culto quase religioso.

⁴ GADAMER, 1997, p.443-B.

⁵ CURTIUS, op. cit., p.317.

Cabe lembrar que Benjamin, quando fala da aura da obra de arte tradicional, fala das artes plásticas, tomando como exemplo a estátua grega.⁶ É importante chamar a atenção para esse subentendido, pois uma análise diferenciada destas obras por Benjamin teria trazido esclarecimentos importantes. Assim, a escultura grega, feita de “*um só bloco*”,⁷ se caracteriza por um alto grau de resistência às mudanças históricas. A durabilidade material destas obras, “*construídas para a eternidade*”,⁸ está na base de uma veneração e de um processo de consagração que se alimenta da oposição entre o caráter estático da obra e o dinamismo das mudanças que acontecem ao seu redor. As artes plásticas não exigem o trabalho de um artista-intérprete para sua atualização, como no caso da música e do teatro, mas se apresentam sempre iguais às gerações subseqüentes. Parece ser esta imobilidade inabalável das obras plásticas que infunde respeito ao seu observador, levando a um comportamento de culto.

É de se perguntar porque Benjamin excluiu a obra literária do ensaio da aura, uma vez que ela se tornou ‘tecnicamente reproduzível’ desde a invenção da tipografia por Gutenberg. É de se perguntar, também, porque ele, no seu ensaio *O Narrador*, escrito pouco depois do ensaio tratado, não retoma a questão da reproduzibilidade técnica, uma vez que nele opõe a narrativa oral ao romance impresso e uma vez que um dos assuntos deste outro ensaio também é a questão da reprodução:

Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da reprodução [Wiedergabe; grifo nosso].⁹

Se, no ensaio sobre a aura, o “interesse em conservar” ainda era algo suspeito, pois levava à formação de uma aura distanciadora, Benjamin defende a preservação de uma espécie de tesouro de narrativas no caso do *Narrador*. O “interesse em conservar o que foi narrado” partiria de um cânone sem culto e sem aura, pois falta à narrativa oral uma característica que parece ser indispensável para a formação da aura: sua concretização como obra materialmente fixada. A narrativa, por ser oral, tem que circular entre os membros de uma determinada comunidade;

⁶ BENJAMIN, 1985. p.176-5.

⁷ Op. cit., p.176.

⁸ Op. cit., p.175.

⁹ Op. cit., p.210.

parando de circular, ela pára de existir. Não é o caso do romance impresso que sobrevive ao esquecimento graças à sua base material, que garante sua conservação tal qual e que possibilita uma recepção solitária através da leitura. É portanto a própria oralidade que obriga narradores e ouvintes, que, por sua vez, se transformam em narradores, a se juntar para participar da “experiência” coletiva. Ao contrário do livro e da imprensa, onde acontece apenas uma transmissão unidimensional de informações, a narrativa se caracteriza por uma troca mútua entre seus participantes. O leitor de jornal não participa de uma experiência, mas apenas recebe informações, *faits divers*, que o divertem, porém não se enquadram mais num fundo coletivo. Tanto o romance quanto a informação de imprensa são formas de comunicação onde os papéis do emissor e o do receptor são irreversíveis, contribuindo ainda mais à desintegração denunciada por Benjamin.

A experiência coletiva, que forma a base da narrativa, sempre é uma experiência do passado. A atualização desta experiência através desta narrativa é uma reconstrução do passado na qual o narrador deixa seus vestígios: “Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.”¹⁰ Ao contrário do romance impresso, que se torna inalterável por ser graficamente fixado, a narrativa sofre um processo de readaptação cada vez que passa pelas “mãos” do narrador artesanal. É o “manuseio” permanente que garante a proximidade entre este narrador e seu objeto, ou seja, que impede a formação da distância que caracteriza a obra aurática. O *uso* artesanal faz com que a narrativa, como a argila do oleiro, seja constantemente modelada e remodelada conforme as particularidades de cada presente. A ininterrupta reconstrução da experiência pelas gerações sucessivas evita que ela caia em *des-uso* e que ela passe a fazer parte de um cânone autoritário, tornando-se um corpo estranho para uma determinada atualidade. A idéia de que o narrador-oleiro deixa os vestígios do uso no seu artefato e que estes vestígios impossibilitam a formação da aura surge também numa carta que Benjamin escreve a Adorno: “O conceito do vestígio encontra sua determinação filosófica em oposição ao conceitos da aura.”¹¹

Embora Benjamin não discuta explicitamente a questão da aura no *Narrador*, não há dúvida que atribuiria à narrativa oral um caráter não-aurático e que ela, por ser oral, se integra inevitavelmente na comunidade

¹⁰ Op. cit., p.205.

¹¹ BENJAMIN, 1978. Carta de 9/12/1938; nossa tradução.

“artesanal”, sem correr o risco de se isolar do seu contexto social. Ao contrário do mundo artístico moderno, que cria “obras” originais e intocáveis, o mundo artesanal, como no caso do oleiro, produz “vasos” sempre iguais, porém marcados pelas mãos dos seus fabricantes.

O ensaio sobre o narrador, escrito pouco tempo depois do ensaio sobre a aura, mostra o esforço de Benjamin de superar a relação antagônica entre um passado que, em suas obras materialmente fixas, se apresenta como imutável e um presente imerso num fluxo contínuo. É através da narrativa oral que o presente pode *citar* a experiência do passado, sendo que a noção de citação defendida por Benjamin¹² nada tem em comum com a imposição de um *cânone* de citações, sempre disponível para tornar uma determinada posição mais respeitável. A citação benjaminiana tem a função de *integrar* um con/texto do passado no con/texto do presente, ao contrário da citação aurática que é imposta autoritariamente. É através dessa citação que se integra também o *cânone* no contexto atual e que se impede seu isolamento “museal”. É citando o *cânone* que destruímos sua aura.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Briefe*, Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor Adorno. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1978.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Vol. 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996. (Clássicos, 2)
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada. Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. Tese de doutorado. Belo Horizonte, UFMG, 1994.

¹² Sobre a citação em Benjamin cf. o respectivo capítulo em OTTE, 1994.

*Autoficção e testemunho:
a interseção literatura/estudos culturais*

Eu não vou sobreviver ao livro. Agora que tenho certeza que minhas faculdades e armas de criador, professor, estudioso e incitador têm se debilitado até ficarem quase nulas e o que me resta só me relegaria à condição de espectador passivo e impotente da formidável luta que a humanidade está disputando no Peru e em todas partes, não me seria possível tolerar esse destino. Ou ator, como tenho sido desde que ingressei à escola secundária, quarenta e três anos atrás, ou nada.

*José María Arguedas,
Carta ao Editor*

Partindo da idéia de que a literatura é um discurso específico dentro do universo cultural, e se consideramos que sociedades em posição colonialista constroem discursivamente imagens das culturas em posição colonizada (colonização da linguagem e da memória¹), como as nossas, e se utilizam dessas imagens para estabelecer relações hegemônicas, não vejo como podemos separar em campos estanques alguma coisa que seriam os estudos literários fora e independentes dos estudos culturais. Tudo isso se reforça com a constatação de que foi o trânsito sem restrições das nações do chamado “primeiro mundo” em territórios “outros”, com o objetivo de conhecer para controlar as culturas locais, o que permitiu a produção de uma série de saberes compartimentalizados como literários, históricos, arqueológicos, sociológicos e etnológicos sobre os “outros” (“nós”).² Não só é imperativo o trabalho conjunto da literatura/cultura à luz de uma perspectiva *contra-disciplinária* “dura”, senão que é tarefa urgente e interminável refletir sobre as culturas nas quais estamos imersos, aguçar os ouvidos

¹ MIGNOLO, 1992.

² CASTRO GOMEZ, 1996, p.145.

para escutar nossa/s língua/s, teorizar nossos processos identificatórios, partindo da idéia de que essa reflexão serve para evidenciar o mapa cultural da *região* na qual interagimos, desconhecido em grande parte para nós mesmos, pelo menos em suas dimensões simbólico-culturais. Por outro lado, (re)colocar a questão numa perspectiva pós-colonial exige, como observa Castro Gómez, “uma observação de terceiro grau, na qual não somente se deixa em evidência a existência de observações que foram marginalizadas e condenadas ao silêncio, mas também da ordem epistemológica que fez possível a essas observações se observarem a si mesmas e se reconhecerem (à contra luz) como alteridade”.³ No cenário contemporâneo da pós-modernidade latino-americana, certos modos de escrita autobiográficos — testemunhos, autoficção, etnoficção — não se propõem como exemplos de representação transparente de experiências individuais, mas como mediações complexas entre essas experiências e projetos culturais e sociais que envolvem, certamente, programas literários.

Os exemplos que utilizo para esta reflexão são testemunhos, sim, mas de processos nas fronteiras dos sistemas onde ocorrem os contrabandos de línguas e de visões de mundo, de bilingüismos forçados ou escolhidos. Trata-se de relatos autorizados como autobiográficos que dizem da impossibilidade da vigência de uma razão ordenadora única e constituem, portanto, um obstáculo para o avanço sistemático e arrasador dos impulsos civilizatórios do Ocidente modernizador. Os textos⁴ em questão são o de Rigoberta Menchú, de “autoria” de Elizabeth Burgos *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*; e os *Diarios* que José María Arguedas inclui em seu último romance *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, nos quais o narrador caminha/escreve em direção ao suicídio, e a escrita é, ao mesmo tempo, performática, heurística e terapêutica, narrando o percurso de um escritor, como diz Gómez Mango,⁵ “que morre escrevendo, que talvez morre de escrever, que coloca como tema essencial, como a questão mesma de sua escrita póstuma, a íntima relação da literatura e da morte”, até que, em palavras de Cornejo Polar, “a morte do narrador não conduz só à desolação

³ CASTRO GOMEZ, 1996, p.170.

⁴ Todas as citações do testemunho de Rigoberta Menchú e de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María Arguedas, correspondem às edições citadas na Bibliografia deste trabalho. Os números das páginas aparecem entre parênteses no corpo do texto.

⁵ GOMEZ MANGO, 1996, p.360.

frente à terrível tragédia pessoal de Arguedas, mas também à interpretação desse fato atroz como um signo silencioso que permeia desde seu irreduzível mistério todo o discurso que a precede e a anuncia.”⁶ Procuo nesses textos os momentos performáticos nos quais a literatura é um modo de vida, em que a luta lingüística se faz letra ao mesmo tempo que se narram as batalhas das culturas em contato, as agonias na procura da/s língua/s. Escrita performática que, também, produz “o real latino-americano”, organizando e imprimindo um tipo de saber possível.

A estratégia de construir uma *experiência vivida*, esgrimida como legitimação do discurso, utilizada por Rigoberta, Arguedas e pela maioria dos testemunhos narrativos, recria uma prática antiga dos Estudos Culturais, se lembramos que tanto R. Hoggart como R. Williams, escreveram textos matizados pela “experiência em carne própria”, se inspirando em Gramsci, para quem a cultura era uma experiência fecunda e crítica através da qual o sujeito chega a tomar consciência de sua situação histórica real, agindo logo em conseqüência. Entretanto, mais do que de *experiência vivida* prefiro falar em *práticas e usos*, sobretudo no caso dos testemunhos narrativos de sujeitos subalternos, observando, com Jesús Martín-Barbero, que “o valor do popular não reside em sua autenticidade ou sua beleza, mas em sua representatividade sócio-cultural, em sua capacidade de materializar e de expressar o modo de viver e de pensar das classes subalternas, as maneiras como sobrevivem e os estratagemas através dos quais filtram, reorganizam o que provém da cultura hegemônica, e o integram e fundem com o que vem de sua memória histórica”.⁷ Falar de experiência, então, não é tratar de um simples registro de dados sensoriais, ou da relação puramente mental com objetos e acontecimentos, ou da aquisição de habilidades e competências por acumulação ou exposição repetida, mas de experiência como processo pelo qual se constrói a subjetividade.⁸

Afirma Mignolo que é possível “perceber uma enorme tensão nos sujeitos falantes (como Guaman Poma e Pachacuti Yamki, em fins do século XVI e começos do XVII ou em Rigoberta Menchú, no século XX)

⁶ CORNEJO POLAR, 1996, p.304.

⁷ MARTÍN-BARBERO, Jesús, 1997, p.85.

⁸ LAURETIS, Teresa de, 1992, p.252-3.

que têm que verbalizar um falar entre paisagens cognoscitivas e culturais muito diferentes entre si; do mesmo modo podemos imaginar enormes dificuldades e maus entendidos entre os letrados colonizadores que tentavam compreender a fala das pessoas que habitavam as zonas andinas e meso-americanas enquanto questionavam o que poderia significar ‘conhecer’ e ‘compreender’.”⁹

Rigoberta escreve, referindo-se à época na qual ela era líder da organização: “Eu viajava por diferentes lugares... o mais doloroso para mim era que não nos entendíamos. Eles não podiam falar castelhano e eu não podia falar a língua deles. ... Esse é um obstáculo que tem sido alimentado para que nós indígenas não nos uníssemos, para que nós indígenas não pudéssemos discutir nossa problemática. ... Aí eu comecei a aprender o *mam*, o *cakchiquel* e o *tzutuhil*. Três línguas que decidi aprender e além disso tinha que aprender o castelhano. Eu não falava bem...”¹⁰

Também Chimbote, o “cenário”, a cidade dos *Zorros*, é uma Babel pós-colonial na qual os sujeitos tem dificuldades de comunicação e de compreensão mútuas, caldo de cultura em que está se gerando uma língua nova. Se o caos lingüístico é o presente, o *falar em línguas* é a utopia da língua total e da comunicação. Essa figura, o falar em línguas, aparece como um intertexto — uma epístola de São Paulo na qual se faz referência ao dom que receberam os apóstolos quando pregam a vinda de Cristo em suas línguas e são entendidos pelos estrangeiros. O fragmento da epístola é lido, no final do romance, em espanhol, e recebe uma réplica em inglês. Essa imagem “parece assim se opor ao mito de Babel: o Pentecostes é a epifania da tradução; superando a confusão de Babel, o espírito de Pentecostes diz, numa só, todas as línguas.”¹¹ Arguedas coloca em representação tanto esse momento em que as línguas entram em curto circuito e, num caldeirão cultural, as memórias lingüísticas se desfazem e novos mecanismos começam a ser atualizados, assim como a sua própria auto-representação como o artífice fracassado, muito aquém — argumenta Arguedas — dos talentos que esse momento da cultura latino-americana requeria. Temos, então, representadas, observações de diferentes graus: o

⁹ MIGNOLO, 1995. p.17.

¹⁰ BURGOS, 1994. p.187-188.

¹¹ GOMEZ MANGO, op. cit., p.364.

que as personagens percebem, o que o narrador vê, e o que o autor-testemunha observa, de onde e com quais instrumentos teóricos.

É fácil ler o testemunho de Rigoberta e de Arguedas nos *zorros* como a contracapa de grande parte da literatura do *boom* latino-americano. É o caso de *Cien años de soledad*, de García Márquez, romance no qual¹² se representa um lugar, Macondo, onde tudo é produto de ações individuais e nada se realiza em comunidade, local onde as línguas são as mesmas para todos (não existe a diglossia, nem o plurilingüismo, nem a incompreensão, nem a luta pela língua) e onde a voz do narrador ocupa a parte majoritária do espaço textual, uma espécie de reza monológica. De Vargas Llosa/autor, a quem Arguedas se compara quando se refere a sua própria formação: “Como não ser diferente um homem (Arguedas se referindo a si mesmo) que começou sua educação formal e regular num idioma que *não amava*, que quase o *enfurecia*, e aos catorze anos, idade em que muitas crianças acabaram já ou estão prontas para sair da escola?” (p.178). Contudo, no último *Diario*, esclarece: “Eu terminei sendo feliz com minhas insuficiências porque sentia o Peru em *quíchua* e em *castelhano*.”

Percursos como os de Arguedas ou o de Rigoberta exigem dos críticos e teóricos um trabalho cujos pressupostos surjam das práticas culturais específicas que se estudam ou de outras que possam entrar em sintonia; e, sobretudo, a capacidade de definir os problemas mais urgentes para, em consequência, chegar a teorizações operatórias e produtivas que se mostrem adequadas ao objeto de estudo, estabelecendo para isso, obrigatoriamente, diálogos que detonam as fronteiras das disciplinas, já não com a perspectiva paternalista que olha a cultura popular para hierarquizá-la, mas que a focaliza com o intuito de aprender e participar desses fenômenos de contínua (re)estruturação cultural.

Os testemunhos narrativos latino-americanos contemporâneos podem ser definidos como narrativas de culturas em contato, como a representação de “momentos” em que as identificações de sujeitos, geralmente subalternos, se produzem no choque ou negociação, nos quais as identidades se percebem como “formadas e transformadas continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”.¹³ Diz Appiah,¹⁴ ao estudar

¹² MORETI, citado em Moreiras (inédito).

¹³ HALL, Stuart, 1987.

¹⁴ APPIAH, 1997, p.110.

as literaturas africanas pós-coloniais, que “o dado a ter em mente aqui não é que as ideologias, como as culturas, existam antagonicamente, mas que elas *só* existem antagonicamente; a dominação e a resistência são aquilo *para que* elas servem.” Em conseqüência, essas relações conflitivas são o tema privilegiado das literaturas pós-coloniais e, acredito, deveriam sê-lo, também, das teorias e críticas literárias correspondentes.

Quando pensamos em testemunhos, então, entramos numa problemática central das narrativas pós-coloniais, o da consideração dos sentimentos representados e expostos não como essências “naturais”, mas como práticas sociais organizadas pelas histórias nas quais se age, estruturados pelas diversas lógicas, pelas línguas em que são sentidos e sofridos. Se nos países industrializados e com passado colonialista (centrais, hegemônicos, ricos) a autobiografia só se justifica no caso da transformação radical na vida de um indivíduo, que sirva de alguma forma de exemplaridade ou para aplacar uma curiosidade humana, nos países com passado colonial (pobres, subalternos) a necessidade é de modelos de identificação e de percursos contínuos de integralização de identidades. É aí que um ponto pacífico referente à teorização sobre a autobiografia sofre uma mudança a partir das necessidades da cultura em países como os nossos: a primeira pessoa passa a ser passível de se transformar em primeira pessoa do plural, embora nunca totalizante, e o que chega a ficar mais em evidência são as articulações cognitivas da comunidade ou do grupo a que pertence o narrador porque remetem às lutas históricas e sugerem novos combates/negociações como possíveis e, ao mesmo tempo, obrigatórios.

Outra modificação quanto à autobiografia tradicional ocidental, é que os eventos mais importantes não são *só* aqueles sujeitos à verificação pública e que, em conseqüência, garantiriam os pactos de leitura e a verossimilhança dos processos de conhecimento, referendando o que já vem pronto. Pelo contrário, aqui adquirem especial importância os que, por serem de alguma forma recônditos, secretos, escondidos intencionalmente, postos a salvo, não podem ser comprovados publicamente, de modo que o pacto entre leitor e testemunha é de índole diversa e muito mais engajado: esse compromisso resulta da crença em outras racionalidades, outros sistemas de pensamento, outras línguas, ao mesmo tempo que configura a disposição de colocar essas racionalidades nos aparelhos culturais e mediáticos contemporâneos, como é o caso da inscrição desses textos-testemunhos no corpus e em alguns dos cânones correntes da literatura acadêmica.

Rigoberta testemunha: “Nós, os indígenas, temos ocultado nossa identidade, temos guardado nossos segredos, por isso somos discriminados. Para nós é bastante difícil muitas vezes dizer alguma coisa que se relaciona com a gente mesma, porque sabemos que é necessário ocultar isso até que se tenham garantias de que tudo vai continuar como cultura indígena, que ninguém vai tirar isso da gente.”¹⁵ Arguedas convida para dançar em seu romance os *Zorros* míticos, o de cima e o de baixo, e esses personagens transitam pelos *Diarios* e pelo corpo do romance, deixando aberta a porta do mistério: quem são esse *zorros*, o que representam? Diz Cornejo Polar: “os *zorros* cumprem com alegria sua tarefa de séculos de colocar os povos de cima e de baixo em comunicação, a serra e a costa, confiados em seu poder e certos de coincidir com a ordem primordial do mundo: o tempo, por isso, não tem mais do que um sentido aleatório e a realidade é apenas um dado contingente.”¹⁶ O que se escreve não procura ratificar o sonho da razão civilizadora ocidental mas a mutante fluidez de racionalidades que não pretendem redigir uma *escritura* (notarial) e sim representar temporalidades, espaços e formas de pensar diferenciais.

O que não podemos permitir, nós, pesquisadores institucionais, é que esses textos passem a engrossar, pela vampirização do outro, aquele “imenso e meticuloso aparato documentário (que) torna-se um componente essencial do crescimento do poder nas sociedades modernas”,¹⁷ que era a obsessão de Foucault. Podemos trabalhar, melhor, em prol da reconstituição da *região* — América Latina —, integrada no diálogo das diferenças que a conformam, comunicada extensamente com outras regiões do planeta, sem ter que passar obrigatoriamente pelo filtro do *centro*, ou seja, uma espécie de “regional por adição”, reescrevendo Roberto Schwartz.

¹⁵ BURGOS, op. cit., p.41.

¹⁶ CORNEJO POLAR, op. cit., p.300.

¹⁷ HALL, Stuart, 1997.

Referências bibliográficas

- ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica. Ève-Marie Fell, coord. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
- BURGOS, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1994. (1ª ed. 1985)
- CASTILLO DURANTE, Daniel. La noción de *cultural studies* a la de estudios de las prácticas culturales en lenguas romances. In: *Fin de un siglo: las fronteras de la cultura*. Rosario, Argentina, Homo Sapiens Ediciones, 1996.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *Crítica de la razón latinoamericana*. Barcelona, Pulvill Libros, S.A., 1996.
- CORNEJO POLAR, Antonio. Un ensayo sobre "Los Zorros" de Arguedas. In: ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica. Ève-Marie Fell, coord. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *El monolingüismo del otro* o la prótesis de origen. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires, Ediciones Manantial SRL, 1997.
- DÍAS RUIZ, Ignacio. *Literatura y biografía en José María Arguedas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- GÓMEZ MANGO, Edmundo. Todas las lenguas. Vida y muerte de la escritura en "Los Zorros" de Arguedas. In: ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica. Ève-Marie Fell, coord. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
- HALL, Stuart. *Minimal Selves*. In: *Identity: The Real Me*. ICA Document 6. Londres: Institute for Contemporary Arts, 1987.
- HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro. DP&A Ed.. 1997.
- LACLAU, Ernesto. *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires. Ariel, 1996.
- LAURETIS, Teresa de. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997.
- MIGNOLO, Walter. "La colonización del lenguaje y la memoria". *Discursos sobre la "Invención" de América*. ZAVALA, Iris (coord.) Amsterdam: Editorial Rodopi, 1992.
- _____. "Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción." *Revista latinoamericana de crítica literaria*. Lima/Berkeley, 41, 1995, pp. 9-31.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.
- MORETTI, Franco. *Modern epic. The world system from Goethe to García Márquez*. Citado in MOREIRAS, Alberto. *Global fragments: a second latinamericanism*. (inédito).

*O olho livre divaga —
dinâmicas narrativas na obra de Sérgio Sant'Anna*

Toda narrativa veicula um olhar: um certo modo de ver, conceber, transitar no espaço daquilo que é narrado. Assim, toda narrativa constitui a figura de um narrador: um narrador que a torna possível, que a cria e, simultaneamente, é criado por ela. O olhar do narrador é aquele que impulsiona, através dos seus movimentos, a narrativa. No entanto, há narrativas que se alimentam do desejo de ressaltar tais movimentos, de vasculhar suas nuances. Narrativas que exploram as possibilidades e limitações desse olhar, transformando-o em um importante objeto a ser minuciosamente narrado. É o caso da narrativa de Sérgio Sant'Anna.

Para abordar sua obra, é imprescindível, portanto, abordar o olhar do narrador que nela cintila. É necessário olhar o seu olho, lançando *nosso* olhar no fluxo desse desejo, na direção desses movimentos. Descaradamente, flertar com esse olho na tentativa de delineá-lo. Como se caracteriza o olhar do narrador que circula pelos textos de Sérgio Sant'Anna? Tal questão deve ser desenvolvida a partir da certeza de que não faria sentido tentar reduzir a uma homogeneidade as múltiplas diferenças de delineamento da figura do narrador presentes em cada livro, em cada conto, em cada pequena cena. Sobretudo numa obra que elege essas diferenças como possantes estímulos para um trabalho de investigação ficcional. Entretanto, é possível detectar aspectos comuns exatamente no modo como as diferenças se elaboram no interior das narrativas e no diálogo entre elas. Procuraríamos, assim, não apenas retratar o narrador em suas distintas poses (o que nos daria figuras estáticas), mas depreender das poses a dinâmica que as interliga. Colocar na mira não o repouso do olhar, mas o modo como ele circula.

Um interessante ponto de partida está no diálogo que alguns aspectos da obra de Sant'Anna estabelecem com a literatura brasileira produzida nas décadas de setenta e oitenta. No rastro das trilhas dessa literatura, Flora Sussekind observa a recorrência da utilização do elemento *vidro*, através de janelas, vitrines, binóculos, câmeras, etc. O vidro marcaria uma importante característica de tais textos, a "transparência irônica", que atua da seguinte maneira: "Seja no sentido de duplicar as instâncias narrativas,

ora subjetivas, ora anônimas; seja na reavaliação tanto da idéia de privacidade, do narrar como revelação da própria experiência vital, convertidos em impossibilidades; quanto das linguagens públicas que se exibem, mas são vistas de fora, sem endosso. Com uma parede de vidro no meio".¹

A noção de transparência irônica cria um lugar específico para o narrador: um lugar paradoxal no qual se mesclam o distanciamento da ironia e o envolvimento do narrador no âmbito do narrado. A transparência do vidro estabelece para o narrador uma continuidade de visão que o inclui na cena narrada e, no entanto, delimita para ele um espaço de exclusão e isolamento. Segundo Flora Sussekind, "é neste lugar especial entre o segredo e a exposição, é nesta vitrine que parece se mover a prosa literária brasileira nesta década de 80".²

Um narrador com um olho de vidro. Um olho de vidro que exerce a dupla função de ligação e interposição, de aproximação e distanciamento. Um olho de vidro que é simultaneamente via de passagem e barreira entre espaço público e privado, entre superexposição e intimidade. Um olho de vidro focalizando corpos e imagens de corpos. Ao mesmo tempo dentro e fora.

Encontramos, em Roland Barthes, uma boa explicação para o funcionamento do mecanismo paradoxal do vidro na sua relação com o olhar: "se eu viajar de automóvel e olhar a paisagem através do vidro poderei acomodar à vontade a vista à paisagem ou ao vidro: tão depressa apreenderei a presença do vidro e a distância da paisagem como, pelo contrário, a transparência do vidro e a profundidade da paisagem; mas o resultado desta alternância será constante: o vidro será para mim simultaneamente presença e vazio, a paisagem será para mim igualmente irreal e plena".³

Se é de vidro o olho do narrador, também é através dessa fusão de presença e ausência, de plenitude e irrealidade que o texto se oferece ao olhar do leitor.

O narrador testemunha

A relação dentro-fora enquanto relação paradoxal que instaura o espaço do narrador está presente em toda e qualquer narrativa. Isso ocorre porque sempre há um desdobramento entre sujeito da enunciação e

¹ SUSSEKIND, 1986. p.84.

² Ibidem, p.86.

³ BARTHES, s.d. p.193.

sujeito do enunciado, há sempre alguma distância entre o ato de dizer e o ato relatado naquilo que é dito. Ao narrar, o narrador lança um olhar em direção ao fato narrado. Ao mesmo tempo, o narrador se posiciona enquanto objeto da narrativa, ou seja, a narrativa constrói um narrador como um dos elementos do seu próprio desenvolvimento. No caso de narrativas em que o narrador aparece figurado, identificando-se enquanto personagem, tal relação é ainda mais nítida. Nesses casos, a figura do narrador sofre um desdobramento explícito, uma duplicação: o narrador, abertamente, se narra. Está dentro e fora das ações.

No entanto, certas narrativas, como as de Sérgio Sant'Anna, trabalham no sentido de tensionar esse paradoxo na medida em que dotam o narrador de uma vontade irrefreável de especular sobre os lugares de onde ecoa a sua própria voz. Através da experimentação de tais lugares, delinea-se para o narrador o papel de testemunha. No conto "A mulher cobra", o narrador diz: "Porém, como sabem, ser testemunha é para mim uma questão de sobrevivência. Esta coisa que me fascina nos acontecimentos, fazendo com que eu, narrando-os, possa sentir-me existente, ao menos por algumas horas, antes que novas formas informes voltem a debater-se dentro de mim (é horrível)."⁴

Testemunhar é estar, por um lado, fora da cena que se desenrola. A testemunha não se confunde com aquele que age, que protagoniza a ação. Seu ângulo de visão é, a princípio, externo em relação àquilo que é narrado. Por outro lado, testemunhar é estar presente, ali, no espaço dos atos que se praticam. A testemunha move-se dentro do círculo das ações narradas. Seu olhar é participante, interno e ativo em relação à ação. Nesse limite em que se indissociam o estar fora e o estar dentro, em que são simultâneos o olhar interno e o externo, se situa o narrador. Tornar possível um tal lugar surpreendente constitui, certamente, uma das fontes de fascínio de que lança mão a narrativa. Fascínio ao qual se rende o editor, no conto "O duelo", quando comenta: "Faz-me lembrar o teu começo, no *Ifigênia*. Um ótimo começo, diga-se. Só o viaduto. O sol da manhã a bater sobre o viaduto e o edifício, enquanto você e sua mulher dormem atrás de uma daquelas cortinas, imersos em fragmentos incomunicáveis de sonhos. E é você, no entanto, quem está ali por trás da descrição do viaduto. Simultaneamente fora e dentro, é essa magia que me impressiona. Como pode?"⁵

Lugar fascinante, porém terrível, pois aniquila qualquer pretensão que o narrador possa ter no sentido de se reconhecer como um sujeito uno

⁴ SANT'ANNA., 1989. p.70.

⁵ *Ibidem*, p.20-1.

e pleno. É o que ressalta Berta Waldman ao comentar que “dividido, esgarçado, esse sujeito projeta uma cena onde ele se situa simultaneamente dentro e fora, como nos quadros de geometrias impossíveis de Vasarély”.⁶ Se parece inevitável, para o sujeito narrador, o horror de debater-se com “formas informes”, resta a ele a opção de se construir através de sua própria oscilação, fazer da rarefação uma marca da sua presença.

O olhar de um observador

Uma das formas através das quais o narrador conjuga seu esgarçamento e sua necessidade de testemunhar é colocar-se – ou colocar personagens – em posição de observação. Como o narrador do conto “O recorde”, autodenominado “Espectador”, que se define como “um desses tipos que parecem ter vindo ao mundo para *ver*, testemunhar”.⁷ Nessa posição, o papel que assume é, exatamente, o do *voyeur*, de alguém que tem a própria ação de olhar como principal objetivo.

Em *A tragédia brasileira*, a complexa configuração de olhares é exemplar: para se assistir à cena do atropelamento de Jacira, criam-se três focos de observação: o do motorista do carro, o do Negro que misteriosamente se esconde em um terreno baldio, e o de Roberto, postado na janela entreaberta de seu quarto. Além disso, está continuamente presente o olhar do Autor-Diretor, responsável pela concepção e direção da cena. O olhar do leitor também é investido da função de *voyeur*: diante dos seus olhos, a cena da morte de Jacira é inúmeras vezes recomposta e reapresentada de vários ângulos diferentes.

A ação de observar que caracteriza o *voyeur* gera um efeito narrativo ambíguo. Por um lado, são acentuados o impacto e a densidade da cena observada, já que os olhares, nela se concentrando, para ela convergindo, funcionam como holofotes que a destacam do conjunto de outras cenas. Por outro lado, no entanto, a significação da cena passa a se desdobrar em um outro nível de significação: o do olhar que a acompanha. Assim, ao se mostrar enfaticamente a cena, dirigindo-se o olhar do leitor através dos olhares que agem dentro do texto, deixam-se expostos tais olhares, fica a descoberto o modo como atuam. Note-se, por exemplo, o enquadramento cinematográfico fragmentário presente na seguinte cena de *Amazona*: “Com a porta do banheiro entreaberta, era como olhar pelo buraco da fechadura uma desconhecida que, movimentando-se, oferecia ora um ora outro

⁶ WALDMAN, 1989.

⁷ SANT’ANNA, 1982, p.49.

detalhe do corpo. Como uma câmara fria, o olhar do marido enquadrava sucessivamente um seio, um rosto, uma bunda, uma coxa..."⁸

Narrador e personagem, ao assumirem o papel de *voyeur*, já apontam, pois, para a problematização da relação narrador/narrativa, problematização que se evidencia ainda mais através da criação de um outro tipo de observador: o observador hipotético. Encontramos, em vários textos de Sérgio Sant'Anna, passagens do tipo: "*Para os observadores mais atentos, portanto, não havia dúvidas, o objetivo de Kramer era a Presidência da República.*"⁹ Ou, ainda: "*Um bom observador apontaria que eu coxeava um pouco.*"¹⁰ Passagens como essas constituem breves, porém significativas, erupções de um outro olhar, quase um olhar alheio. A partir do ponto de vista do narrador, desdobra-se um foco distinto de observação. Não há dúvida de que tal olhar surge da própria fala do narrador. Pode, inclusive, passar despercebido, como sendo apenas um "modo de falar", uma "força de expressão". No entanto, tal olhar se projeta, enquanto hipótese, para fora da fala. É como se, a partir de um prolongamento do olhar, um outro olhar, externo e autônomo, se constituísse. Como se o olho de vidro, arrancado pelo narrador da sua própria face, escapasse do domínio de suas mãos.

Esse gesto narrativo apresenta um triplo funcionamento. Em primeiro lugar, atua como discussão da credibilidade da voz do narrador. No conto "Breve história do espírito", temos um bom exemplo:

– *Acho que você é muito fresco, isso sim.*

*Não era verdade. Qualquer observador neutro e onisciente daquela cena bizarra, envolvendo uma mulher semi-nua de gravata e um homem deitado de cuecas, constataria que, para além da razão pura, uma reação instintiva se produzia nos nervos inferiores.*¹¹

A criação da figura hipotética de um observador neutro e onisciente opera, a princípio, no sentido de corroborar a opinião do narrador. Não é por acaso que tais observadores possuem, em geral, características que dão autoridade a seus pontos de vista: são atentos, neutros, bons observadores. No entanto, a vontade de afirmação gera, simultânea e ironicamente, sua contrapartida: por necessitar apoiar-se em uma confirmação externa, o narrador acaba cercado de dúvida sua palavra.

⁸ SANT'ANNA., 1986, p.19.

⁹ SANT'ANNA, 1973, p.179. Grifo meu.

¹⁰ SANT'ANNA, 1989, p.9. Grifo meu.

¹¹ SANT'ANNA., 1991, p.56. Grifo meu.

Procurando tornar insuspeita sua visão, gera também as condições que minam sua própria credibilidade.

Em segundo lugar, verificamos a criação do observador hipotético como um mecanismo que torna incertos os lugares ocupados tanto pelo narrador quanto pelo leitor. Vejamos o seguinte trecho: “Ferdinando e Marieta sorriem um para o outro e neste momento são gentis e quase idênticos. *Se houvesse um terceiro observador* no quarto, poderia julgar que os dois são do mesmo sexo, embora difícil precisar qual sexo.”¹² O comentário “Se houvesse um terceiro observador” pode ser lido de duas maneiras. Temos a opção de imaginar que as duas personagens, Marieta e Ferdinando, são os dois observadores já presentes no quarto. A criação de um terceiro observador acarreta o surgimento de um outro ponto de observação: o de um narrador. Como só é mencionado esse terceiro ponto, o olhar do leitor fica forçosamente a ele atrelado. Entretanto, o caráter hipotético pode também sugerir que tal lugar não existe: não há, na cena, espaço para o olhar de um narrador e/ou leitor. Assim sendo, quem narra/lê essa cena?

Uma outra leitura possível exclui da contagem as duas personagens: Ferdinando e Marieta não são observadores, apenas observados. Nesse caso, teremos três espaços de observação para a cena. Podemos, sem muita dificuldade, preencher um deles com o narrador. No outro espaço, podemos pressupor a presença do próprio leitor. E o terceiro espaço? Que terceiro olhar é esse? Com um breve comentário, arma-se um complexo jogo de olhares, que se apagam, se desdobram, se imbricam, se indeterminam. Da mera narração de uma cena, constrói-se uma intrincada rede que problematiza os espaços narrativos possíveis em um texto. Sem esperar respostas, ecoam as perguntas: de onde *vêm* essas imagens? Esses olhares, de onde *vêm*?

Finalmente, o observador hipotético também problematiza os limites do olhar do narrador ao dotá-lo do poder de deslizar pelas margens da narrativa. Isso significa permitir ao narrador o uso de uma prerrogativa sua: exercer plenamente a liberdade de olhar, lançar para o alto um olho que salta dos compromissos com a coerência linear do desenvolvimento narrativo para percorrer tempos e espaços diversos. Como em *Amazona*, em que o narrador, na cena da entrevista coletiva de Dionísia, subitamente arremessa para longe um olhar, mergulhando em direção ao mar e a um outro tempo: “Aprumando a vista até ao longe, *um observador* podia mergulhar junto com uma gaivota no azul infinito dos nossos mares. A mesma paisagem em que portugueses atônitos haviam

¹² SANT'ANNA, 1973, p.88. Grifo meu.

mergulhado seus olhos, quando aqui aportaram e toda esta história começou.”¹³ Ou como o pintor que, em *A tragédia brasileira*, “faz penetrar no branco da sua tela uma ave de rapina. E, com ela, pode mergulhar os olhos na amplidão do espaço à sua frente.”¹⁴

Escorregando para as margens da narrativa, o olhar assume sua amplitude de ficcionista. Deslumbrado com suas possibilidades ilimitadas de deslocamento, o olho livre divaga.

O olho de vidro do leitor

Se a narrativa de Sérgio Sant’Anna propõe um deslocamento para fora de si mesma, é previsível que ela também proponha uma discussão sobre o papel do leitor. Se o olhar do narrador é frequentemente transfigurado no olhar de um observador, é de se esperar que ele procure circular numa órbita próxima à órbita na qual circula o olhar do leitor. Tal movimento narrativo parece não estar restrito à obra de Sant’Anna, mas constituir uma característica do narrador pós-moderno. Esse é o ponto de vista de Silviano Santiago, para quem “o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador.”¹⁵ Assumindo a atitude de espectador, “o narrador identifica-se com um segundo observador — o leitor.”¹⁶

Identificando-se com o leitor, o narrador caminha no sentido de se despojar do papel de centralizador da narrativa, ou seja, do próprio papel de narrador. No entanto, o desejo de despojamento esbarra em um obstáculo: o fato de que, sem o olhar do narrador, a narrativa não existiria. Assim sendo, efetuar a aproximação entre os olhares do narrador e do leitor só é possível admitindo-se que ela gera um paradoxo. O paradoxo consiste no olhar do leitor ser e, simultaneamente, não ser conduzido pelo olhar do narrador. Equipa-se o leitor com um olho de vidro. Através da transparência que o vidro proporciona, o olho do leitor pode circular livremente pelas imagens. Através da barreira que o vidro impõe, o olho do leitor acompanha as imagens selecionadas pelo narrador.

Na obra de Sérgio Sant’Anna, esse paradoxo se manifesta explicitamente nas diversas vezes em que a narrativa busca trazer o olhar do leitor para dentro de si mesma. A maneira mais simples como isso se dá é através

¹³ SANT’ANNA, 1986, p.181. Grifo meu.

¹⁴ SANT’ANNA, 1987, p.145.

¹⁵ SANTIAGO, 1989, p.39.

¹⁶ *Ibidem*, p.44.

da interlocução direta do narrador com o leitor. Em determinado momento de *Confissões de Ralfo*, Ralfo conta um episódio no qual um suicida está estendido sobre a marquise de um prédio. Assobiando, Ralfo simplesmente vai embora. Ele então pergunta: “Vocês não estavam vendo eu ali assobiando?”¹⁷ Além de deixar patente que a narrativa subentende a presença dos leitores, Ralfo vai mais longe: como o episódio ocorre num outro tempo (“Certa vez”), anterior ao presente do narrador, ele está pressupondo que mesmo suas ações fora da narrativa são testemunhadas pelos leitores. Ralfo, na sua prepotência cínica, maliciosamente sugere que, já que o olhar do leitor arrasta-se atrás de suas peripécias, talvez esse olhar deva mesmo existir com a exclusiva finalidade de testemunhá-las.

Adotar o pronome “nós” também é uma estratégia para incorporar o leitor ao texto. Em *A tragédia brasileira*, tal estratégia visa a situar o olhar do leitor na posição do olhar de Roberto, uma das personagens-*voyeurs*: “E seremos acometidos pela sensação de que a única perspectiva para se ver e ouvir o que se passa em cena é aquela dos olhos e ouvidos de Roberto, enquanto sentimos, com ele, um leve aroma de jasmim. Mais ainda do que isso, nos assaltará a sensação de ‘sermos Roberto’; de que o nosso coração, acelerado na taquicardia, é o coração dele...”¹⁸ Induzido a se identificar integralmente com a figura de Roberto, o leitor pode acreditar-se penetrando dentro do texto. Isso efetivamente ocorre se considerarmos que Roberto e o leitor são preparados para contemplar a mesma cena. No entanto, de onde vem a preparação? De onde vem essa voz tão macia e aliciante que nos leva até a fresta da janela? Quem projeta, para os nossos olhos, as imagens do atropelamento de Jacira? Para “sermos Roberto”, para nos tornarmos cúmplices na paixão desse olhar, devemos nos deixar conduzir. Nessa condução, entretanto, é impossível não observar a delicadeza e o calor dessa mão que nos guia.

O mais completo mergulho nos interstícios da narrativa representa, paradoxalmente, estar atento ao modo como ela vai se tecendo. Estar maximamente envolvido não exclui um distanciamento que permite acompanhar e desfrutar do envolvimento. Eis a dissolução da dicotomia entre a noção de um olhar passivo, receptivo, instrumento que apenas acolhe a visão, e a de um olhar ativo, determinante, fundador, que projeta a visão. Nos textos de Sérgio Sant’Anna, ao olhar receptivo do leitor que se deixa conduzir pelo narrador, corresponde um olhar ativo que acompanha a condução. O olhar do leitor que a narrativa instiga pode ignorar o vidro,

¹⁷ SANT’ANNA, 1975, p.163.

¹⁸ SANT’ANNA, 1987, p.20-1.

incluindo-se no reino das imagens e, simultaneamente, observá-lo, reparando no modo como as imagens são pelo vidro emolduradas. No amálgama onde se indissociam ilusionismo e anti-ilusionismo, a linguagem-vidro se apaga e se erige, é mero veículo e, também, objeto de contemplação.

Essa indissociação foi detectada por alguns críticos. Note-se, como José Castello afirma, ao mesmo tempo, que Sérgio Sant'Anna ilude e não ilude o leitor: "Sant'Anna é desses escritores que, ao contrário dos retratistas de época, fazem literatura para enganar descaradamente o leitor. Que não se entenda errado: é ludibriando o leitor que ele fabrica a solidez e a possante beleza de sua ficção. Mestre da representação, Sérgio Sant'Anna é desses mágicos que preferem mostrar o truque a iludir sua platéia."¹⁹ Também Ítalo Moriconi chama a atenção para a simultaneidade entre envolvimento e distanciamento, produzida por uma "união alquímica, juntando as seduções da literatura de enredo e de identificação catártica entre leitor e narrador às sofisticações da literatura de distanciamento crítico e de auto-ironia."²⁰

Tal característica da obra de Sérgio Sant'Anna parece colocá-la em consonância com a ficção de seu tempo, já que, na opinião de John Barth, esse "duplo jogo de ilusionismo e anti-ilusionismo" é "legitimamente pós-moderno".²¹ O jogo inclui, certamente, a aliança entre a reflexão e o deleite, a crítica e a fruição que constituem o olhar que fulgura nos textos de Sérgio Sant'Anna.

¹⁹ CASTELLO, 1987, p.86.

²⁰ MORICONI, 1989, p.10.

²¹ BARTH, 1990, p.96.

Referências bibliográficas

- BARTH, John. Postmodernismo revisado. *El paseante*, Madrid, n.14, p.92-7, jan. 1990.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. José Augusto Seabra. Lisboa: Edições 70, [s.d.].
- CASTELLO, José. No olho do furacão. *Isto É*, São Paulo, n.547, p.86-7, 17 junho 1987.
- _____. *Notas de Manfredo Rangel, repórter* (a respeito de Kramer). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- _____. *Confissões de Ralfo; uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- _____. *Amazona*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- _____. *A tragédia brasileira*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- _____. *A senhorita Simpson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Breve história do espírito*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. São Paulo: Ática, 1982.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas das letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SUSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, n.5, p.82-9, 1986.
- MORICONI, Italo. Um filho esperto do "boom". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 março 1989. Caderno Idéias, p.10.
- WALDMAN, Berta. Farsa, ironia e pastiche enformam contos de Sérgio Sant'Anna. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 março 1989. Caderno Ilustrada.

As margens de Minas

Nomear o sofrimento, exaltá-lo, dissecá-lo em seus menores componentes, é, sem dúvida, um meio de absorver o luto. Às vezes, de nele se deleitar, mas também de ultrapassá-lo, de passar para um outro, menos ardente, cada vez mais indiferente...

Julia Kristeva, Sol negro

Em entrevista concedida por ocasião do lançamento de seu romance *Uma história de família*, Silviano Santiago observou 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 o mapeamento da Minas do imigrante. Eu quis dar uma visão de grupos não integrados.”¹ Desta forma, Silviano Santiago afasta-se da tradição da escrita autobiográfica modernista mineira, centrada na história de um clã e associada a um determinado espaço geográfico (os poemas memorialistas de Carlos Drummond de Andrade, por exemplo), para se voltar para grupos sociais que constituem camadas pouco visíveis na geologia da região: por um lado, os recém-chegados, em seu penoso processo de radicação em terra estranha; por outro, os grupos marginalizados, em sua luta permanente pela integração e aceitação social.

Uma história de família inscreve-se, assim, na tradição memorialista mineira como uma história familiar que, em lugar de basear-se na “identidade de sangue” e no “saber patriarcal e aristocratizante”,² traz à tona o “sangue ruim” do patriarca italiano, “carcamano” rude e violento,³ e da matriarca adúltera e ressentida, decidida a todo custo a se livrar do filho deficiente mental, revertendo assim a injustiça divina representada pela morte da filha durante o parto. A árvore genealógica da família migrante provém de semente européia; porém, trata-se de uma Europa marginal, não hegemônica, cujo ideal é atingir uma “invisibilidade” que assegure sua integração na vida da pequena cidade mineira. Desta forma, reverte-se o

¹ SANTIAGO, 1992.

² SANTIAGO, 1991, p.47.

³ SANTIAGO, 1993, p.77, 104.

significado do fluxo migratório da Europa para o Brasil: é o “terceiro mundo” europeu, a família marcada pela doença e pela culpa, que procura encontrar seu lugar na fechada comunidade interiorana, buscando esquecer as tradições européias.⁴ Em lugar da memória das elites mineiras, escrita pelos modernistas, Silviano Santiago escreve uma história “a contrapelo”, no sentido benjaminiano do termo, ao narrar a história dos vencidos, os discursos silenciados da loucura e da transgressão.

Ao discutir a escrita autobiográfica produzida em Minas,⁵ Silviano Santiago chama a atenção para o olhar lançado para a região, que seria marcado, por um lado, pelo “gosto pelas muralhas que lhe são desenhadas no horizonte” e, por outro, pela “voluptuosa disponibilidade para o potencial das fronteiras, para as viagens reais ou imaginárias que derrubam os limites e reconstróem a fraternidade universal pelo respeito ao que é diferente”. Deste modo, “Minas só é legitimamente ela própria quando é outra. A literatura em Minas sempre sabe ser outra quando é ela própria”. Como conseqüência, os autores que compõem o “triângulo equilátero dos nossos maiores modernistas” — Murilo Mendes, Guimarães Rosa e Carlos Drummond — fariam de Minas um espaço que “comporta o conhecimento memorioso do local que lhe é próprio e a infinita curiosidade intelectual pelo incomensurável espaço do mundo que lhe escapa”. Conforme os versos de Carlos Drummond, citados por Silviano, “Uma rua começa em Itabira, que vai dar em qualquer ponto da terra. / Nessa rua passam chineses, índios, negros, mexicanos, turcos, uruguaios”. Ou ainda, na voz de Guimarães Rosa, “O sertão é do tamanho do mundo”.

As mesmas forças que Silviano Santiago aponta em seus precursores literários manifestam-se no duplo movimento encenado por sua escrita. Em *Uma história de família*, a força centrípeta leva o narrador à reconstrução de seu “romance familiar” através da montagem dos fragmentos (“cacos”) da memória; o resultado, no entanto, afasta-se do “irresistível romance”, que Doris Sommers⁶ aponta como base das ficções de fundação da América Latina, já que existe uma recusa do uso da “retórica da sexualidade produtiva” como modelo da consolidação não-violenta da nação. Em lugar da integração harmoniosa do elemento estrangeiro ao ambiente americano, este “irresistível romance familiar” acaba por se mostrar como uma história de dor, inadaptação e incapacidade de comunicação.

⁴ Ibidem, p. 78.

⁵ SANTIAGO, 1998, p.1.

⁶ SOMMERS, 1990.

Se o olhar centrípeto lançado por Silviano Santiago volta-se para dentro de Minas, em busca da origem pessoal e familiar, a força centrífuga deixa sua marca na qualidade deste olhar, pois a abertura para os espaços situados além do “perfil imóvel das montanhas no horizonte” torna possível uma escrita que narra o local a partir de uma perspectiva global.

É essa perspectiva que torna o texto de *Uma história de família* um intrincado trabalho de montagem feito da justaposição de fragmentos díspares, de alusões intertextuais (algumas claras, outras habilmente disfarçadas), de personagens que se refletem em abismo. O romance constitui, em primeira instância, uma anamnese, uma história de si através das histórias de outros; porém, constitui também uma história de “afinidades eletivas”, uma genealogia literária que se liga tanto ao nacional quanto ao internacional. Isto faz com que traços que, à primeira vista, parecem se relacionar apenas ao local, acabem por se ligar indiretamente ao global. Ou, nos termos de Silviano Santiago, “a lucidez poética na reflexão sobre a área geográfica reconhecida como Minas e a sociedade local apelidada de mineira”⁷ baseia-se não apenas na consciência das montanhas que circunscrevem seu espaço como também no desejo de ultrapassá-las.

Isto pode ser observado na presença de um certo espírito barroco que marca *Uma história de família*. Embora não haja no texto uma abordagem direta da Minas da arte barroca (Ouro Preto, Congonhas), não se pode deixar de observar o uso de traços barrocos ou mesmo uma maneira barroca de encarar a vida. O livro não constitui, entretanto, um pastiche deste estilo; na verdade, existe a evocação de uma “razão barroca”,⁸ apreendida, primeiro, através de seus vestígios na tradição local, e, em segundo lugar, por meio de uma inserção na tradição crítica do barroco, tanto em sua vertente européia quanto latino-americana. O barroco emerge, assim, não só como parte de uma cultura mineira, na qual se inserem o narrador e o autor do romance, mas também mediado pela obra de Walter Benjamin e pelas releituras do estilo feitas por autores latino-americanos na modernidade — os modernistas brasileiros, por exemplo — e na pós-modernidade — Severo Sarduy, Lezama Lima e os irmãos Campos. Como observa Irlemar Chiampi, é a retomada do barroco por esses autores, em forma de neobarroco, que irá conferir “legibilidade estética” e “legitimação histórica” a um estilo anteriormente considerado uma “excentricidade histórica e geográfica”, tornando possível “repensar o barroco na perspectiva de uma arqueologia do nosso “moderno”: uma origem, um salto

⁷ SANTIAGO, 1998, p.1.

⁸ CHIAMPI, 1998, p.25.

para o incompleto e inacabado, que permite reinterpretar a experiência latino-americana como uma modernidade dissonante”.⁹ No caso de *Uma história de família*, os vestígios do barroco contribuem para tornar o romance não apenas uma arqueologia pessoal mas também cultural, em que se destacam justamente os elementos dissonantes, marginais.

O barroco ressurgiu na pós-modernidade como o retorno do recalcado, argumenta Irleamar Chiampi, como o sintoma de um mal-estar da cultura pós-moderna — um pessimismo ou “desengano decorrente do fim das utopias e da descrença no poder da racionalidade”. Esse mal-estar se manifesta, por um lado, na recusa das totalidades e totalizações e, por outro, na “obsessão epistemológica pelos fragmentos e fraturas com seu equivalente no terreno político, o compromisso ideológico com as minorias.”¹⁰ São justamente esses elementos que recebem destaque especial em *Uma história de família*, um romance que se constrói como montagem de fragmentos ou ruínas — a organização dos “cacos” da memória —, subvertendo a temporalidade narrativa. Esta se faz em círculos, ou mesmo em espiral; na verdade, em lugar de uma temporalidade linear, observa-se apenas uma ilusão de movimento nestas memórias escatológicas em que começo e fim se tocam, assim como a vida e a morte. Quanto à face política do interesse pelo fragmentário, o enfoque preferencial das minorias, este constitui um dos elementos nodais dessa narrativa que se faz pela voz de alguém situado no limiar entre a vida e a morte e que não só constitui um emblema dessas minorias mas também narra uma história feita de marginalizados sociais — doentes, idosos, deficientes mentais, imigrantes.

Uma história de família transpõe para o romance o drama barroco (*Trauerspiel*) como descrito por Walter Benjamin, isto é, como a encenação ou espetáculo (*Spiel*) do luto (*Trauer*), em que o narrador, como o “príncipe melancólico”, torna visível seu “luto cultural” a partir de seu “palco barroco”,¹¹ seu quarto de doente, de onde narra sua vida-morte como a história da dor e do sofrimento. Sua arqueologia pessoal acaba por constituir uma escatologia, dada a onipresença da morte desde o primeiro capítulo — uma encenação imaginária do enterro do tio Mário — até o final do livro, passando trechos intermediários em que a morte do tio (e, indiretamente, a do narrador), volta como *leitmotiv*, quase como refrão: “Todos querem a sua morte, tio Mário. / Os mais próximos e os que mais te amam.”¹²

⁹ *Ibidem*, p.3-4.

¹⁰ *Ibidem*, p.25.

¹¹ Cf. BENJAMIN, 1984, p.161-177.

¹² SANTIAGO, 1993, p.7, 16.

O romance se organiza, assim, nos moldes da meditação barroca por excelência, a reflexão sobre a fugacidade do tempo e a mortalidade humana, tão bem captadas por Quevedo em sua analogia entre o berço e a sepultura. Assim, “la cuna empieça a ser sepultura, y la sepultura cuna a la postrera vida”: “Empieça el hombre a nacer y a morir; por esto, quando muere, acaba a un tiempo de vivir y de morir.”¹³

Em *Uma história de família*, o narrador registra a experiência da orfandade, já que sua mãe morreu ao dar à luz o irmão mais novo — fato que a avó jamais irá aceitar: que desígnios divinos teriam determinado a morte da filha sadia em lugar do filho deficiente mental? Esta pergunta ecoa ao longo desta narrativa e mesmo fora dela: em sua carta imaginária a Mário de Andrade, Silviano Santiago observa que

*O enigma maior que tentei dramatizar nos meus livros é o mistério da dor inútil, a dor que advém quando a mulher grávida morre das “dores do parto”, para retomar a expressão de Nietzsche, ou seja, quando ela não consegue dar um duplo sim à vida. Tudo o que escrevo tem sido uma tentativa de compreender a dor não como sacrifício (...); tento compreender a dor da minha mãe na hora do parto como uma dor inútil, para me valer de novo e finalmente de uma expressão sua, Mário, dor inútil que é o fundamento da morte.*¹⁴

Uma história de família justapõe o berço e a sepultura sem, no entanto, apontar para a transcendência da morte através do amor: “*Sempre dependi da bondade de estranhos*”¹⁵ (e não das pessoas amadas), constata o narrador, evocando Blanche DuBois, de *Um bonde chamado desejo*.¹⁶ A vida é, assim, habitada pela morte, que constitui a prova da impotência e do desamparo da criatura, que não poderá ao menos ansiar pelo repouso, já que vida e morte se seguem em um ciclo interminável. Assim, tudo começa e termina em pó: a poeira vermelha das estradas e do cemitério, o pó a que tudo vai retornar — os torrões a serem separados do feijão, os beijus e impurezas peneirados do fubá, como sugere a alegoria final do romance. Em lugar do tempo linear, o romance encena o tempo como eterno retorno, como o tempo circular da natureza, nos moldes não só de Nietzsche mas também do Benjamin de *O drama barroco alemão*, que chama a atenção para “a exposição barroca, mundana, da história como história mundana do sofrimento”,¹⁷

¹³ QUEVEDO, 1969, p.16.

¹⁴ SANTIAGO, 1997, p.131.

¹⁵ SANTIAGO, 1993, p.17. (Grifos do autor)

¹⁶ WILLIAMS, 1996, p.225.

¹⁷ BENJAMIN, op. cit., p.188.

alegorizada pela caveira e pela ruína: “Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio”.¹⁸

É justamente a observação minuciosa do declínio, da decadência e da degeneração física que é responsável pela presença da violência verbal, própria do barroco, neste romance dominado por uma forma de pulsão escópica, que acaba por trazer à luz crua os detalhes físicos da doença e da morte para então confrontá-los. O resultado é um realismo muitas vezes excessivo ou mórbido, que faz com que o narrador se veja de uma maneira que evoca o Narciso decadente de Caravaggio ou os vários auto-retratos de Rembrandt, que acompanham seu envelhecimento, ou mesmo o Narciso a que se refere Mário de Andrade, a partir de Oscar Wilde — um Narciso “de péssimos instintos e envelhecendo até se tornar um corpo torpe e vil”.¹⁹

A justaposição entre morte e vida é levada a extremos em *Uma história de família* através da descrição minuciosa, em tom distanciado, de detalhes ligados à putrefação, aos dejetos e aos fluidos corporais: as tosses e catarros, a poeira e os insetos mortos, o contraste entre “o cheiro adstringente e encardido da bosta dos animais” e o perfume das flores — “sol e vida, noite e silêncio”; a visão do corpo morto exposto na mesa da sala de jantar e a cena do enterro, lado a lado de detalhes triviais, como “o inesperado e longo e cansativo piquenique matinal” e a “algazarra feliz a desembestada das crianças”.²⁰ Pode-se perceber até mesmo uma certa estetização do feio e do macabro, como na descrição do “globo de opalina manchado de titica de mosquito e aveludado pelo tapete de asas de mariposas afoitas e mortas” e do corpo do tio, “resplandecente, contornado por lírios e vestido de terno branco”.²¹ Como o homem barroco descrito por W. Benjamin, o narrador trava um diálogo com a morte e a decomposição, em que estas são investidas de erotismo, já que representam o corpo, mesmo que destituído de vida.

De certa forma, Silviano Santiago encena neste romance a “grafia porosa” que ele observa em João Gilberto Noll e que define como “a representação mais audaciosa de um corpo que é excremento, esperma e palavra, que é vida e celebração da vida, que é busca e entrega sem limite.”²² Essa “política do corpo” estaria ligada à emergência das minorias sexuais e a uma visão nietzscheana de alegria dionisíaca através do

¹⁸ BENJAMIN, 1984, p.199-200.

¹⁹ ANDRADE, 1990, p.14.

²⁰ SANTIAGO, 1993, p.7-9.

²¹ *Ibidem*, p.8-9.

²² SANTIAGO, 1989, p.66.

corpo desreprimido,²³ questão que, em última análise, não pode ser dissociada das reflexões de Julia Kristeva sobre “o abjeto”.

Em *Pouvoirs de l'horreur*, Julia Kristeva define “o abjeto” como aquilo que “perturba a identidade, o sistema, a ordem”,²⁴ sem respeitar fronteiras, posições ou regras (o limpo e o sujo, a ordem e a desordem) e que, no entanto, suscita a um só tempo fascínio e repulsa. Dentro desta categoria estariam incluídos, de um lado, a sujeira, os dejetos, os fluidos corporais, e, acima de tudo, o cadáver; de outro, elementos análogos na sociedade: os doentes, os loucos, os criminosos, aqueles que transgridem as normas, sobretudo o amoral, isto é, aquele que, de modo dissimulado e imprevisível, parece viver de acordo com os princípios morais, porém os contraria. Em suma, o abjeto consiste naquilo que a vida humana e a cultura excluem a fim de se sustentar; constitui, assim, o lado negro do narcisismo, aquele que Narciso não gostaria de ver em seu reflexo.²⁵

Em *Uma história de família*, o leitor percebe o eco dos textos do escritor francês Céline, analisados por Julia Kristeva em *Pouvoirs de l'horreur*. Entre os vários pontos comuns a esses textos, pode-se ressaltar o caráter abjeto do parto e o tom distanciado da narrativa. Segundo Julia Kristeva, para Céline o interesse central da literatura consiste em lidar com o acontecimento que constituiria o grau mais alto de abjeção na vida humana: o parto, visto como “a cena das cenas”, a verdadeira “cena primária” da teoria psicanalítica, “o ponto mais alto de derramamento de sangue e de vida, um momento doloroso de hesitação (entre o dentro e o fora, o eu e o outro, a vida e a morte), horror e beleza, sexualidade e a negação direta do sexual”.²⁶ Os comentários sobre Céline mostram-se pertinentes não só para este romance de Silviano Santiago mas também para outros de seus escritos, como fica evidente no trecho da carta imaginária dirigida a Mário de Andrade, citado anteriormente. Também se poderia usar as palavras de Julia Kristeva para descrever como o narrador de *Uma história de família* aborda o abjeto: como na escrita de Céline, a escatologia “se torna lugar comum” através do “tom neutro, aparentemente natural” com que se narram o sofrimento, a doença e a morte, fazendo surgir uma “alegria fria” diante do ato de “domar a abjeção”.²⁷

Pode-se entender esta alegria como o gozo advindo da experiência de se encarar de frente o abjeto e o horror. Assim, para o escritor contemporâneo,

²³ *Ibidem*, p.100.

²⁴ KRISTEVA, 1982. p.4.

²⁵ *Ibidem*, p.15.

²⁶ *Ibidem*, p.155.

²⁷ *Ibidem*, p.148.

bem como para o autor barroco, a escrita funciona como uma tentativa de lidar com a consciência da mortalidade e dos aspectos que ela envolve: a materialidade corporal, a animalidade, a morte. Ao articular o objeto, a arte assume uma função terapêutica análoga àquela cumprida pelos rituais de purificação e de catarse. Como observa Julia Kristeva, a narrativa emerge como o relato do sofrimento: ao serem expostos, o medo, o nojo e a abjeção se acalmam, concatenados em forma de uma história”.²⁸ Ou, nas palavras de Silviano Santiago em “O narrador pós-moderno”, “em termos apocalípticos, olha-se [e escreve-se] para dar razão e finalidade à vida”.²⁹

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Querida Henriqueta*. Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. Org. Abigail de Oliveira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. e notas Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of horror*. Trad. Leon Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.
- QUEVEDO, Francisco de. *La cuna y la sepultura*. Org. Luisa López Grigera. Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1969.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. O narrador pós-moderno, p. 38-52; O Evangelho segundo João, p.62-67; A permanência do discurso da tradição no modernismo, p.94-123.
- _____. Modernidade e tradição popular. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v.1. Niterói: Abralic, 1991. p. 41-51.
- _____. Santiago enfrenta vergonha e culpa em novo romance. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 de maio de 1992, cad. 6, p.8.
- _____. *Uma história de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- _____. 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 geração dos anos dourados. *Estado de Minas, Pensar*, p. 1 e 5, 21 de março de 1998.
- SOMMERS, Doris. Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America. In: BHABHA, Homi (Ed.). *Nation and narration*. London e New York: Routledge, 1990. p.71-98.
- WILLIAMS, Tennessee. *Sweet bird of youth, a streetcar named desire, the glass menagerie*. Harmondsworth: Penguin, 1966.

²⁸ KRISTEVA, 1982. p. 145.

²⁹ SANTIAGO, 1989. p.49.

Narrar? Não mais...

E pergunto teu segredo.
Não respondes. Não o tinhas.
Realmente não o tinhas, me enganavas?

Carlos Drummond de Andrade, Como um presente

“Mas, por afeto mesmo, de respeito, sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu bom procedimento, eu falava: ‘Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim’; o que não era o certo, exato, mas, que era mentira por verdade.’

Essas palavras do narrador de *A terceira margem do rio* ilustram a hipótese que pretendo desenvolver neste trabalho: a de que esse conto tematiza, por um lado, o declínio da experiência, concebida na sua dimensão de partilha comunitária da memória, palavra e práticas sociais e, por outro, concebe a experiência como algo pertencente à esfera individual, o que impossibilitaria qualquer tentativa de transmissão eficaz, plena ou satisfatória.

O enredo atesta ambas as situações. Um pai abandona família e fazenda e passa a vagar numa pequena canoa. Em vão, mulher, filhos, amigos protestam para que ele abandone o propósito de não mais voltar a viver no meio familiar. O narrador, que é um dos filhos, não arreda pé da beira do rio. Já desejava acompanhar o pai quando este iniciara sua inexplicável permanência na canoa; depois, rouba comida, que esconde na margem do rio para o pai vir apanhar. Ainda que toda a família acabe por abandonar o lugar, o narrador insiste em manter-se próximo ao pai, zelando por ele, preservando a propriedade da família e o nome paterno. Continuar à beira do rio, à espera de um possível regresso do pai é manter-se preso a este: espera-se que o pai retorne; ou, quem sabe, dê explicações acerca de seu procedimento estranho. É exatamente o esforço de interpretar a atitude paterna, que provoca a imobilização do filho. “Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida.”¹

¹ ROSA, 1996, p.35.

A figura paterna — que pode ser associada à incapacidade de ensinar, de transmitir a experiência — recorta-se a partir de uma série de negações e recusas. O pai não é o chefe da família, deixando para a mãe a tarefa de administrar a casa: “Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente.”² Ele se recusa a falar, tampouco responde às interpelações da família. Ao escolher viver na errância, sobre as águas, o pai apenas confirma a desistência de exercer o pátrio poder. Ele abdica da autoridade, preferindo o silêncio. Demite-se, pois, da função simbólica, cujo aspecto mais importante é a fala. O mais intrigante, no entanto, é que o pai permanece na terceira margem, sem coragem de ir-se definitivamente. Como uma sombra, ele está e não está presente, pois encontra-se *perto e longe de sua família dele*. Mas é uma presença muda e terrificante, uma monstruosidade: “Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além.”³

Esse pai atesta que a única experiência passível de ser transmitida é a da impossibilidade de se narrar a experiência, da interdição da partilha, da ausência de uma memória que possa ser compartilhada. O silêncio que lhe é característico ensina que a significação do ato de viver é dada pelo próprio indivíduo.

Apesar de não ter aceito a responsabilidade de ocupar o lugar do pai, o filho deseja apossar-se — nem que seja no *artigo da morte* — de determinados atributos paternos como o silêncio e a *vagação* pelo rio. Se o pai é aquele que escolhe o silêncio, portanto, aquele que se recusa a transmitir o legado da experiência, o filho deverá entender que o silêncio paterno torna-se, paradoxalmente, uma forma de ensinamento, o qual repousa no caráter pessoal e intransferível da experiência. Contrariamente ao pai distante e silencioso, que, ao deixar a família, de forma calculada, acredita estar rompendo com as normas e convenções sociais, o filho é o único dentre os irmãos que não abandona o pai, aceitando o encargo de transmitir a história paterna por intermédio do ato narrativo.

Executar essa narração, obviamente, acarreta um ônus pesado: o filho torna-se incapaz de viver sua própria vida, não se casa, não tem descendência, não consegue romper os vínculos que o prendem à casa

² Ibidem, p.32.

³ Ibidem, p.37.

paterna. Após ter cumprido a missão de narrar, com tristes palavras, a insólita história do pai, só lhe resta aguardar, de forma passiva, o desfecho inevitável: “Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio.”⁴

O narrador, ao narrar, expõe o esforço em construir uma escrita que funcione como instrumento de interpretação do passado. Para ele, a sensação de um passado único, irrecuperável, e o terror são identificados como sendo essencialmente a mesma coisa. A idéia de responsabilidade por algo que não se sabe o que é lhe foi inculcada: “De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? (...) Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro.”⁵ O filho passa a agir segundo uma “mentalidade de devedor”, a qual pressupõe uma obrigação “jurídica” para com os ancestrais. Dessa maneira, a preservação da memória e do patrimônio paternos evoca a relação devedor-credor, que se imagina existir entre as gerações, entre os homens vivos e seus antepassados. É essa cadeia que o filho deveria romper.

A relação entre pai e filho metaforiza a situação conflituosa e tensa resultante da contradição entre a impossibilidade de se interpretar a totalidade da experiência e o desejo de conservar, resguardar e salvar o passado do esquecimento. Resgate que é, em última instância, a empresa do filho. O que se opõe à tarefa de retomada salvadora do passado não é somente o fim de uma tradição e de uma experiência compartilhadas; é, antes, a realidade do sofrimento, de um sofrimento tal que não pode exprimir-se em experiências facilmente comunicáveis. A narrativa mostra a dificuldade de o sofrimento vir a ser realmente dito, e a exigência de trabalhar essa narração árdua, de desfazer o nó da dor na multiplicidade das palavras. Tal dor só poderia ser neutralizada através do esquecimento, que significaria a resposta ativa ao apelo do presente e à promessa do futuro. Contudo, o filho não esquece: “E esquecer não posso, do dia em que a canoa ficou pronta.”⁶

A incapacidade de esquecer paralisa o filho, mantém-no acorrentado ao pai. Ao final do conto, sentindo-se fracassado, apesar de ter executado

⁴ Idem.

⁵ Ibidem, p.36.

⁶ Ibidem, p.32.

a tarefa de narrar a história do pai, o filho questiona-se: “Sou homem, depois desse falimento?” Na seqüência, o narrador, exausto por tamanho esforço, expressa o desejo de não mais narrar: “Sou o que não foi, o que vai ficar calado.” No entanto, se o pai e o rio caracterizam-se pelo silêncio, para o filho, narrar é tentar organizar o caos da experiência vivida. Ao afirmar: “Sou o que não foi, o que vai ficar calado,” enquanto narrador, o filho se contradiz, já que quem narra, por definição, é aquele que fala. É o impulso de dotar de sentido o sem-sentido que funda o ato de narrar, executado pelo filho. Essa boca que se quer silenciosa não apenas fala, ela fala ininterruptamente acerca do silêncio do pai. E pode-se indagar: não seria esse discurso sobre o silêncio uma defesa da experiência, uma tentativa de dar sentido às coisas? Como um minotauro aprisionado na linguagem, o filho sabe que é impossível calar-se.

Contrariamente à postura do filho, o pai, ao livrar-se do peso morto do passado aponta para a morte de um tipo de experiência baseada em trocas culturais coletivas. Esse gesto do pai — denotativo de um saber que privilegia a experiência individual — patenteia a impossibilidade de narrar segundo os esquemas das grandes narrativas épicas, que pretendiam transmitir verdades universais. Demonstra, ainda, a impossibilidade de qualquer tentativa de ancoragem na tranqüilidade de um porto. Não por acaso a última palavra do conto é *rio*, sugerindo movimento incessante, fluxo contínuo.

A imagem da canoinha vagando no rio perpetuamente em movimento confronta-se com uma outra bastante conhecida no universo rosiano: a da travessia. Curiosamente, a terceira margem não é atravessável, devido a sua natureza não-fixa, fluida. Por ocorrer em um ponto móvel, deslocável, o encontro pai-filho está, de antemão, condenado ao fracasso. Não seria a essa impossibilidade que Guimarães Rosa se referia, quando, ao apresentar *Grande Sertão: Veredas* a seu primeiro editor, escreve que o tema do livro é o amor, sendo o impossível?

Referências bibliográficas

- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- PARAÍZO, Mariângela de Andrade. Com quantos paus se faz uma canoa? *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG. Vol.4, out. 1996, p. 147.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

Real e imaginário em Rosa e Yeats

A literatura, a criação literária, é fenômeno do imaginário, produto da força imaginativa do homem, mais acentuada no artista. A imaginação organiza a multiplicidade, compõe a unidade, resultando daí a obra: estrutura-se num fluxo contínuo com a percepção, sendo mais fundamental que esta.

*Eduardo Portella.*¹

Os fatos passados obedecem à gente; os em vir, também. Só o poder do presente é que é furiável? Não. Esse obedece igual — e é o que é (...) Então, onde é que está a verdadeira lâmpada de Deus, a lisa e real verdade?

*Riobaldo*²

O produto da força imaginativa do homem detém-se em suas próprias mãos ou seria algo fugidio, inalcançável? A visão de Eduardo Portella e a do jagunço letrado Riobaldo, narrador de Guimarães Rosa, parecem convergir para a afirmativa final do Grande Sertão: “o que existe é o homem humano. Travessia.”³

Examinando as duas citações em epígrafe, constata-se a reafirmação da possibilidade de criação humana através do fluxo contínuo da imaginação. Rosemary Arrojo e Kanavilil Rajagopalan, comentando a citação do *Grande sertão* em epígrafe, observam que, para o narrador de Rosa, a origem dos significados está no próprio homem. A partir da fala de Riobaldo, Arrojo e Rajagopalan analisam a questão da origem dos significados em uma teoria de leitura:

Segundo a perspectiva de Riobaldo, narrador do Grande sertão, essa origem (dos significados) somente poderia se alojar no próprio homem, produtor de

¹ PORTELLA, 1983, p.199.

² ROSA, 1986, p.301.

³ Op. cit., p.538.

todos os significados, a quem todos os “fatos” — passados, presentes e futuros necessariamente “obedecem” e se amoldam. Segundo a outra perspectiva, o significado absolutamente correto e neutro, “a verdadeira lâmpada de Deus”, estaria fora do homem, fora do alcance do seu desejo, de seu contexto e de sua perspectiva.⁴

Por constituir uma das esferas em que se evidencia o poder do homem enquanto produtor de significados, a criação literária permite abarcar, em convivência igualitária, as diversas facetas da experiência humana, seja dentro do que chamamos de real, seja do chamado imaginário.

Nos universos da criação literária de João Guimarães Rosa e William Butler Yeats, o real e o imaginário convivem em um fluxo constante, como parte das respectivas visões de mundo, ambas contrárias a uma armadura imposta por uma perspectiva mimética, em seu sentido mais estreito. É sabido que o significado de mimese pode ser variável. Entende-se aqui por mimese uma perspectiva da arte enquanto reprodução da realidade, à qual os dois autores aqui focalizados parecem se opor, como veremos ao longo deste texto. Ao situar-se a origem dos significados no próprio homem, tem-se uma visão do escritor enquanto produtor de significados e a quem os fatos obedecem.

A palavra mágica

Yeats cria um país que não se espelha na Irlanda “real”: “ele se identificava com aquela Irlanda oculta.”⁵ Como lembra Donoghue, Yeats “inventou um país, chamando-o Irlanda. Um entusiasta da experiência visionária, ele conspirava com magos, meditando sobre o “pensamento desconhecido.”⁶

Assim como Yeats, Guimarães Rosa, é um autor que não se enquadra em um esquema binário derivado da noção de mimese. Ele prefere a

⁴ ARROJO, 1992, p.87.

⁵ Tradução minha de: “He identified himself with that hidden Ireland” (DONOGHUE, 1989. p.15).

⁶ Tradução minha de: “He invented a country, calling it Ireland. An enthusiast of vision, he conspired with mages, meditating upon “unknown thought” (DONOGHUE, 1989. p.3).

dimensão de um mundo multidimensional, como o sintetizado no conto “A terceira margem do rio.” Este apresenta além de um local de instabilidade da significação, também uma terceira dimensão da realidade, algo vindo “da parte de além:”

*E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto — o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir da parte de além. E estou pedindo, pedindo, pedindo pedão.*⁷

Na terceira margem, buscada pelo pai de forma solitária, situa-se algo de inefável, entre o real e o irreal. Trata-se do espaço móvel, atemporal, que uma vez assumido pelo pai é também desejado pelo filho:

*Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também na canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio.*⁸

Nesse mundo mágico, sede do universo literário semelhante nos dois autores, a palavra é carregada de uma força particular pela magia oculta nos signos, pela sua ressonância e por seu poder latente. Rosa deixa clara a sua posição: “considero a língua o meu elemento metafísico.” explica a Günter Lorenz.⁹

Utilizando-a dessa forma, Rosa tem em mente um princípio filosófico de libertação do homem, através da palavra. Ela pode devolver-lhe a vida, libertá-lo da temporalidade: “queria libertar o homem desse peso, (temporalidade) devolver-lhe a vida em sua forma original. Legítima literatura deve ser vida.”¹⁰

Yeats também sente-se atraído pela magia contida nas histórias e lendas contadas pela mãe sobre a romântica região de Sligo, terra natal dela. Como lembra Richard Ellmann, o que Susan Pollexfen Yeats mais apreciava “era trocar histórias de fantasmas e de fadas com a mulher

⁷ ROSA, 1988, p.37.

⁸ Ibidem, p.37.

⁹ LORENZ, 1983, p.80.

¹⁰ Ibidem, p.84.

de algum pescador na cozinha.”¹¹ Repelindo o ceticismo do pai, Yeats busca aquilo que mais o fascina durante toda a sua existência e que marca radicalmente sua obra: o mistério de mundo mágico e oculto, paralelo ao “real.”

Yeats se vê como mago e poeta, o que se harmoniza com o toque encantatório de sua obra e com o valor mágico nela assumido pelas palavras. Esclarece Ellmann: “Yeats sugere que as palavras não são meramente os signos das coisas, mas são as próprias coisas, a matéria da qual é composto o universo.”¹²

Transformar a experiência vivida em experiência narrada é tarefa repleta de dúvidas e incertezas, reveladas pelo jagunço letrado Riobaldo: “Esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas.”¹³ Se o narrar revela-se, como ele próprio confessa “difícil-toso”,¹⁴ a complexidade aumenta se à narrativa se junta a expressão de um algo inefável, não-mimético, “diverso” do “real”:

*Eu não converso com ninguém de fora, quase. Não sei contar direito. Aprendi um pouco foi com o compadre meu Quelemém; mas ele quer saber tudo diverso: quer não é caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa.*¹⁵

*“De repente o diabo me cavalga”:
arte como criação de realidade*

É o interesse por essa “sobre-coisa,” por um mundo paralelo ao “real,” interno ou externo, refletido em sua obra, que estimula Yeats a se tornar membro da “Order of the Golden Dawn”, entre outras sociedades secretas. O objetivo era explorar um universo mágico que o fascina, pois, “a vida mística é o centro de tudo que faço e de tudo o que eu penso e de tudo o que eu escrevo.”¹⁶

¹¹ Tradução minha de: “Susan Pollexfen Yeats, the mother, is difficult to describe. She had few opinions about anything, but she liked best of all to exchange ghost and fairy stories with some fisherman’s wife in the kitchen” (ELLMANN, 1960. p.24).

¹² Tradução minha de: “Yeats suggests that words are not merely signs of things, but things themselves, the stuff from which the universe is made” (ELLMANN, 1960. p.40).

¹³ ROSA, 1986, p.13.

¹⁴ Op.cit., p.159.

¹⁵ Op.cit., p.171.

¹⁶ Tradução minha de: “The mystical life is the centre of all that I do and all that I think and all that I write” (ELLMANN, 1960. p.97).

Seu nome dentro da Ordem — *Demon est Deus Inversus* — reflete a forma como vê o processo de transmutação do ser humano, realizando uma união entre opostos — Deus e demônio. A preocupação com os dois pólos aparece também na fala de Riobaldo ao senhor em *Grande sertão: Veredas*: “Senhor sabe: Deus é definitivamente; o demo é o contrário dele.”¹⁷

Guimarães Rosa não possui o misticismo explícito de Yeats. Repele a imposição de um credo.¹⁸ Entretanto, permite-se citar obras da filosofia oriental como referencial para compreensão de sua visão de mundo: “Quero ficar com o *Tao*, com os *Vedas* e *Upanixades*.”¹⁹

Para o autor mineiro, a descoberta de um novo pedaço do infinito subjaz, contudo, ao ato de escrever. Rosa considera o seu processo criativo algo inevitável: “Não preciso inventar contos, eles vêm a mim, me obrigam a escrevê-los. Acontece-me algo assim como vocês dizem em alemão: *Mich reitet auf einmal der Teufel*, que neste caso se chama precisamente inspiração.”²⁰

Voltemos ao demônio, figura obrigatória do imaginário popular da Irlanda e do Brasil. Ele aparece como personagem na obra de Yeats na peça *The Countess Cathleen*. Nela dois demônios surgem em uma aldeia disfarçados de mercadores e a condessa lhes vende a sua alma como forma de ajudar camponeses famintos. Na obra de Rosa a figura do demônio, freqüente nas lendas populares, faz-se presente como uma possibilidade.

As diversas denominações a ele dadas e as considerações acerca da possibilidade de sua existência tornam a presença/ausência do demônio uma personagem de relevância considerável em *Grande sertão: Veredas*: “o figura, o morceirão, o tunes, o cramulhão, o debo, o carochão, do pé-de-pato, o mal-encarado, aquele — o-que-não-existe!”²¹

¹⁷ ROSA, op. cit., 32.

¹⁸ Na entrevista a Lorenz ele diz, “Agora, além de tudo, quer me exigir um credo. Mas eu lhe digo uma coisa: apenas alguém para quem o momento nada significa, para quem, como eu, se sente no infinito como se estivesse em casa, o crocodilo com as duas vidas até agora, somente assim pode encontrar a felicidade e, o que é ainda mais importante, conservar para si a felicidade” (LORENZ, 1983. p.73).

¹⁹ Na correspondência com seu tradutor italiano, Rosa revela: “Quero ficar com o *Tao*, com os *Vedas* e *Upanixades*, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff — com Cristo, principalmente” (QUEIROZ, 1981. p.58).

²⁰ Citado por Guimarães Rosa em alemão em sua entrevista a Lorenz e traduzido em nota de pé de página: “De repente o diabo me cavalga” (LORENZ, 1983. p.71).

²¹ ROSA, op. cit., p.263.

A possibilidade de se vender a alma ao demônio transtextualiza o drama de Riobaldo com o da Condessa Cathleen de Yeats e, evidentemente, com o Fausto de Goethe. O pactário criado por Goethe pode ser vislumbrado na menção feita por Riobaldo a um caso de alma vendida, cujas personagens são Davidão e Faustino: “chegasse primeiro o destino do Davidão morrer em combate, então era o Faustino quem morria.”²²

Em “A menina de lá”, por exemplo, Rosa descreve uma criança que não vive dentro da realidade comum dos mortais e sobre a qual, por isso mesmo, ninguém consegue exercer qualquer controle: “Não se importava com os acontecimentos. Tranqüila, mas viçosa em saúde. Ninguém tinha real poder sobre ela, não se sabiam suas preferências. Como puni-la?”²³

Ao dar a essa “menina de lá” a possibilidade de existir no meio da diferença, com seu vocabulário próprio, Rosa nega o caráter mimético da arte. Mostra-se esclarecedora a reflexão de Eduardo Portella sobre esse aspecto da teoria da arte subjacente à obra rosiana:

*a arte parte da realidade para criar a realidade. Mas esse vínculo não pode converter-se nunca em um cerceamento, por imposições de correspondência à realidade, aqui entendida no seu sentido físico, fotográfico, fechado.*²⁴

Essa visão da arte como criação de realidade na obra de Rosa da forma exposta por Portella poderia ser endossada por Yeats. Referindo-se ao naturalismo ou realismo, como ele chamava à tendência literária predominante em seu tempo, desabafa em carta a Olívia Shakespeare: “Eu odeio as pálidas vítimas da ficção moderna que aceitam *que elas devam ter mentes como celulóides fotográficos.*”²⁵

Não sem razão Rosa cria uma personagem como essa “menina de lá,” a qual bastava dizer: “eu queria o sapo vir aqui”²⁶ para que aos pulinhos uma “rã verdíssima” se instalasse a seus pés e fizesse com que os outros se pasmassem. Rompe-se assim o cerceamento imposto

²² ROSA, 1986, p.69.

²³ ROSA, 1988, p.23.

²⁴ PORTELLA, 1983, p.199.

²⁵ Tradução minha de: “I hate the pale victims of modern fiction that suffer that they may have minds like photographic plates” (ZWERDLING, 1965. p.20).

²⁶ ROSA, op. cit., p.24.

pela noção de mimese, “A menina de lá” traz à mente a pureza da menina-fada (fairy child) que sai da floresta diante de um grupo de interlocutores em *The Land of Heart’s Desire*, de Yeats, e que grita e cobre os olhos ao ver um crucifixo na parede perguntando: “O que é aquela coisa feia na cruz preta?” Esta indagação da menina provoca a imediata reação de um padre presente, que dá uma explicação contundente: “Esta é a imagem do filho de Deus.”²⁷

Segue-se o pedido da menina para que se esconda aquele objeto que ela qualifica de horroroso. Vê-se aqui, como no conto de Rosa, a manifestação de um mundo mágico, no qual um ser saído de um mundo paralelo ao real interage com os seres comuns.

Tanto na obra de Rosa como na de Yeats evidencia-se a busca do lado transcendental do ser representado pela arte. Em Yeats, a procura do lado oculto das coisas expressa-se através do conteúdo mágico dos contos e lendas populares. Em Rosa o aspecto mágico desponta na linguagem, na presença/ausência do demônio e outros personagens ou episódios mágicos e na exteriorização das dúvidas de personagens como Riobaldo diante do incognoscível. Face à possibilidade de encontrar-se com o demo, Riobaldo chama por Lúcifer e ele mesmo responde: “não-nada”²⁸ — eco da palavra com que se inicia a obra: “Nonada.”

Existe espaço para o ser e para o não ser, para o real e para o imaginário, para tudo que leve o homem a se encontrar consigo mesmo e se libertar das armadilhas impostas pelo já-visto, palpável, real, penetrando-se no fenômeno do imaginário que é a criação literária. Rosa revela sua preferência pela via da imaginação e da intuição na correspondência com seu tradutor italiano:

*Como eu, os meus livros, em essência são “anti-intelectuais” — defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana.*²⁹

Rosa explícita, assim, sua concepção da criação como independente, sem filiações a uma lógica válida para o chamado mundo “real.” No

²⁷ Tradução minha de: The child: “What is that ugly thing on the black cross? (...) Father Hart: “That is the image of the Son of God” (YEATS, 1953. p.65-6).

²⁸ ROSA, 1986, p.371.

²⁹ QUEIROZ, 1981, p.58.

universo da criação literária o autor é o produtor de significados, como analisam Arrojo e Rajagopalan.

A declaração de Rosa em favor do aspecto intuitivo da criação é um dado a mais para a compreensão de sua obra como produto de uma poética de não-subserviência à lógica cartesiana ou a qualquer outra que ate a criação à noção de mimese. Essa poética libera o texto criativo permitindo-lhe percorrer os caminhos do imaginário.

A independência da obra em relação ao real, libertando-a de seu aspecto mimético, freqüenta igualmente a obra de Rosa e Yeats, ambos “tradutores” de mundos lendários de suas respectivas culturas.

Referências bibliográficas

- ARROJO, Rosemary (org.) *O signo desconstruído*. Campinas: Pontes, 1992.
_____. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- DONOGHUE, Denis. *William Butler Yeats*. New York: The Ecco Press, 1989.
- ELLMANN, Richard. *Yeats: the man and the masks*. London: Faber and Faber, 1960.
- LORENZ, Günther. Diálogo com Guimarães Rosa. In: *Guimarães Rosa*. Eduardo Coutinho (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1967.
- PORTELLA, Eduardo. A estória cont(r)a a história. In: *Guimarães Rosa*. Eduardo Coutinho (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Don Riobaldo do Urucua, cavaleiro dos campos das Gerais. In: *Guimarães Rosa*. Eduardo Coutinho (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- QUEIROZ, T. A. (ed.) *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981.
- ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 6.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
_____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
_____. *Primeiras estórias*. 26.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- UTÉZA, Francis. *JGR: metafísica do Grande sertão*. Trad. José Carlos Garbuglio. São Paulo: Edusp, 1994.
- YEATS, William Butler. *Selected poems and three plays*. New York: Collier, 1986.
_____. *The collected plays of W. B. Yeats*. London: Macmillan, 1953.
- ZWERDLING, Alex. *Yeats and the heroic ideal*. London: Peter Owen, 1965.

Resíduos utópicos

Os pés caminham lado a lado,
calçados. Sapatos são calçados.
Porque são e porque são usados.
Palavras são pedaços. Os pés
descalços caminham calados.

Arnaldo Antunes

1

O famoso quadro de Van Gogh, intitulado “Um par de sapatos” (também conhecido como “os sapatos do camponês”), que, em uma de suas versões de 1887, apresenta um prosaico par de botas transfigurado pela força de um colorido terroso e azulado, recebeu de Fredric Jameson, no livro *Pós-Modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*, um *topos* especial. Isso, quase 40 anos depois de Heidegger ter tomado a mesma tela como referência para a discussão do que, segundo ele, seria a “essência”, a *alétheia* (verdade) de uma obra artística, mesmo quando esta privilegia figurativamente objetos triviais, de cunho utilitário, como é o caso dos sapatos em questão.¹

Tomando o trabalho de Van Gogh como um paradigma estético do chamado “alto modernismo” internacional e, como tal, depositário dos traços que constituíram a arte moderna, como a vocação utópica e a subversão crítica da realidade, Jameson observa que o pintor holandês, escolhendo como matéria prima inicial “um mundo reduzido a seu estado mais brutal e ameaçado, mais primitivo e marginalizado”, redime esteticamente essa realidade através de “um gesto utópico, um ato de compensação que acaba por produzir um domínio utópico dos sentidos totalmente novo”.² Ou seja, sua modernidade estaria aí nesse domínio, nisso que o próprio Jameson chamou de “fiat nietzschiano”,³ metaforizado na explosão luminosa das cores e cujo poder de transformação do

¹ Cf. HEIDEGGER, 1992, p.41-67.

² JAMESON, 1996, p.32-33.

³ *Ibidem*, 1996, p.37.

“mundo ferido”, da realidade miserável, acaba por também provocar uma espécie de estado epifânico no espectador.

Se hoje a obra de Van Gogh, convertida em modelo canônico da tradição moderna, foi institucionalizada enquanto mercadoria cultural (o que não deixa de ser irônico, se considerarmos a marginalidade e as condições precárias de existência do pintor até o fim de sua vida), a concepção de arte nela implícita acabou por destoar radicalmente do campo geral das artes desta segunda metade do século XX. Tudo isso, em decorrência da grande mudança de parâmetros, demandas e expectativas provocada pelo triunfo do chamado capitalismo de mercado que, além de promover uma estetização da vida cotidiana, através da “criação artificial de novas necessidades mediante a penetração e a quase onipresença dos novos veículos de comunicação” no dia a dia das pessoas, como explica Rodrigo Duarte,⁴ passou a medir e a controlar a maioria das atividades culturais através do consumo.

Com o propósito de investigar, não sem uma certa apreensão, essa nova ordem mundial, Jameson traz à tona, no mesmo texto, outros sapatos, só que agora completamente subtraídos de qualquer conteúdo utópico ou humanista e apresentados como uma espécie de ícone da sociedade contemporânea de consumo: os “Diamond dust shoes”, de Andy Warhol. Desvitalizados, pastichizados, “dependurados na tela como se fossem nabos”, esses sapatos se configurariam, segundo Jameson, como fetiches, reduzidos à condição de simulacros de si mesmos, estando, assim, em consonância com a vida mercantilizada e artificial que define o cenário cultural do nosso tempo e, portanto, em contraste radical com as botas de Van Gogh. Nas palavras do autor:

Somos mesmo tentados a levantar aqui, mas muito prematuramente, uma das questões centrais do próprio pós-modernismo e de suas possíveis dimensões políticas: a obra de Andy Warhol é realmente centrada em torno da mercantilização, e as grandes imagens de outdoors da garrafa de Coca-Cola ou da lata de sopa Campbell, que explicitamente enfatizam o fetichismo das mercadorias na transição para o capitalismo tardio, deveriam constituir forte crítica política. Se não o são, então é claro que queremos saber por que e podemos começar a nos interrogar sobre as efetivas possibilidades de uma arte política, ou crítica, no período pós-moderno do capitalismo tardio.⁵

⁴ DUARTE, 1998, p.5.

⁵ JAMESON, op. cit., p.35.

Mesmo que possamos discordar da ótica binária de Jameson no contraponto que faz das telas de Van Gogh e Andy Warhol e, conseqüentemente, de modernidade e pós-modernidade, creio que suas indagações nos incitam a uma reflexão necessária sobre a possibilidade ou não da existência, neste final de século, de uma arte crítica, sem que esta esteja necessariamente comprometida com o conjunto de valores que constituiu a chamada arte moderna, mas que se apresente como contrapartida criativa de aferição e questionamento do modelo econômico que passou a monopolizar todos os setores da vida contemporânea e a determinar, com isso, as diretrizes do cenário cultural e político do nosso tempo.

Dentro disso, a primeira questão que se impõe não poderia deixar de ser a seguinte: a crítica realmente foi abolida das artes contemporâneas, como parece acreditar Jameson e muitos outros estudiosos da pós-modernidade, ou foi simplesmente *minimizada* enquanto *valor* pelas forças culturais predominantes?

Quando Marjorie Perloff questiona a comparação que Jameson faz dos sapatos de Van Gogh e de Andy Warhol, ela aponta a discrepância radical entre os dois artistas (enquanto o “pintor do século XIX foi um dos menos apreciados e mais cruelmente marginalizados artistas do seu próprio tempo”, o “artista americano tornou-se o ícone da auto-promoção, da publicidade e do sucesso comercial”)⁶ e pergunta se um artista como Jasper Johns não seria um contraponto mais compatível para Van Gogh. Isso, pelo fato de Johns, nome medular da pop art norte-americana e um dos artistas mais sintonizados com as demandas da época contemporânea, não abdicar do viés experimental, inovador, ainda quando incorpora elementos da cultura de massa em seu trabalho.⁷ Percebe-se que nas observações de Perloff está implícita uma crítica à abordagem feita por Jameson da pós-modernidade (uma “sinedótica falácia”, segundo ela), na medida em que este a coloca quase que exclusivamente sob o signo dos artistas que reforçam a ideologia do consumo.

Creio que 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 crítico-criativa que marcou artistas de todos os séculos e

⁶ PERLOFF, 1993, p.10

⁷ *Ibidem*, p.11.

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 a 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”.

É, portanto, por acreditar que a crítica não foi completamente banida das esferas artísticas do presente, que eu responderia a Jameson que há, sim, possibilidades de uma arte política no espaço mundial do capitalismo multinacional, de uma arte que ultrapasse os limites bem comportados do “politicamente correto” e que se dê o exercício crítico de desestabilizar, pela linguagem, os lugares-comuns instituídos e produzir sentidos à deriva. Como já foi dito, um artista pode perfeitamente se valer da matéria-prima que as tecnologias contemporâneas, a cultura de massa, enfim, o próprio mercado oferecem (fazê-lo é uma forma de ser contemporâneo ao seu próprio tempo), e, simultaneamente, minar, através de estratégias estéticas, a ideologia que subjaz a essa mesma matéria. Como pode também exercitar essa habilidade em um tema explicitamente político ou social. A eficácia, em um ou outro caso, dependerá da forma como o artista conduzirá, em termos estéticos, o seu processo de aferição das ambigüidades e contradições do contexto social, cultural e político em que se insere.

É a partir dessas colocações e tentando investigar as efetivas possibilidades de uma arte política hoje (político aqui em um sentido mais específico de crítica das estruturas contextuais de poder), que eu me desloco agora para o contexto cultural do Brasil neste fim de século, para avaliar, num primeiro momento, uma foto de Sebastião Salgado que apresenta elementos que a colocariam em diálogo com os sapatos de Van Gogh, e depois, um poema de Haroldo de Campos, que por sua vez apresenta afinidades temáticas com a referida foto, visto que ambos os artistas brasileiros tratam do problema social dos trabalhadores rurais no Brasil, e, mais especificamente, do chamado Movimento dos Sem-Terra (MST) que, surgido no final da década de 70, a partir das lutas que os trabalhadores rurais foram desenvolvendo de forma isolada, na região Sul, pela conquista da terra, acabou por se tornar o mais importante movimento social do país deste fim de século e a grande “pedra no sapato” do governo brasileiro nesta sua fase neoliberal.

A foto de Sebastião Salgado, que integra a série fotográfica do livro *Terra*, publicado junto com um CD de Chico Buarque e prefaciado pelo português José Saramago, apresenta três pés de trabalhadores, calçados com sandálias de dedo tipo “Havaianas”.⁹ Num primeiro relance, a cena parece conter obviamente um pé de um homem e dois de outro, mas logo essa obviedade é abalada pela assimetria de dedos entre os pés que comporiam o suposto par. Se o óbvio se converte em absurdo (onde estaria então o pé correspondente ao do meio?), logo um olhar mais atento descobre que o pé da extremidade direita é realmente o correspondente ao do meio, o que reforça a proposição inicial, visto que a ilusão de não ser se deve ao simples fato de a perna do homem estar cruzada (ainda que isso não esteja explícito), confundindo assim o espectador. Através desse jogo de enganos, habilmente construído pelo olhar do fotógrafo no flagrar e recortar a cena viva, uma outra realidade se instaura: a da miséria, da exploração, da penúria física. Não é necessário ir às legendas no final do livro para depreender desses pés o seu contexto: este se dá a ver nas crostas ressecadas que impregnam a pele e as unhas feridas. E se explica pela foto da página ao lado, onde aparece a imagem desoladora de uma região calcinada, devastada pela seca. A legenda dá os detalhes:

Na construção de um açude para a retenção das águas da chuva durante a grande seca de 1982-3, no sertão do Ceará, os trabalhadores eram as populações pobres que recebiam como remuneração a alimentação necessária à subsistência.¹⁰

Contrariando o diagnóstico de Jameson segundo o qual “a fotografia, e sua versão contemporânea” vem renunciando “à referência a fim de elaborar uma visão autônoma que não tem nenhum equivalente externo”, a foto de Salgado traz consigo, ainda que transfigurando-o através do trabalho estético, seu referente. Mesmo porque ela faz parte de um trabalho que o próprio autor definiu como “ensaio fotográfico”, visto que é uma mistura de reportagem (daí seu caráter realista) e análise crítica, mas sem deixar de ser também um artefato estético (o que o desvia de sua função convencional de registrar um acontecimento, para recarregá-lo com outros sentidos à medida que o recria enquanto imagem). Dessa combinação advém sua força política, sua recusa à imediatividade, à catequese e ao panfleto.

⁹ SALGADO, 1997, p.59.

¹⁰ *Ibidem*, 1997, p.139.

Se, comparadas com as botas puídas do camponês de Van Gogh, as sandálias dos trabalhadores carregam a imagem do que Jameson chamou de “mundo objeto da miséria agrícola, da desolada da pobreza rural, (...) o mundo reduzido a seu estado mais brutal e ameaçado, mais primitivo e marginalizado”,¹¹ por outro lado não trazem o mesmo gesto utópico, o ato de compensação e de transcendência inerentes ao quadro do artista holandês. Ambos fazem a crítica de uma realidade específica, recriam essa realidade, mas no caso do fotógrafo brasileiro, isso é conseguido através de mecanismos de construção oriundos da própria cultura de massa. Através de sofisticadas técnicas fotográficas, efeitos gráficos e visuais, mostra o Brasil que existe nas dobras do Brasil transparente, exhibe o contraponto social do neo-liberalismo político e econômico, ou seja, a miséria, o descalabro, a injustiça, o desrespeito humano, valendo-se para isso de recursos midiáticos. A eficácia política de um trabalho como este está não apenas naquilo que ele veicula enquanto mensagem, no seu conteúdo, mas também e principalmente na *maneira* como esses recursos de composição se articulam e na potencialidade dessa articulação em provocar atos internos no “consumidor”.

Salgado não utiliza recursos experimentais, oriundos das vanguardas, mas consegue provocar esses atos através de pequenos efeitos estéticos, como a cruzada de pernas que não se explicita na superfície. Não bastasse escolher (fotografar), como diria Barthes, no meio da imensa desordem dos objetos do mundo, “tal objeto, tal instante, em vez de tal outro”, o que já implica um olhar político do artista sobre o contexto, esse caráter, diríamos, cultural, é ao mesmo tempo, deslocado para um corte metonímico (os pés) que, por sua vez, são iluminados por um pequeno detalhe desestabilizante: o quase invisível jogo de pernas que confunde a lógica do espectador. Esse detalhe poderia ser tomado como uma variação do *punctum* barthesiano.¹² o elemento de desvio, a pequena picada que vem escandir e fustigar o *studium*, ou seja, o campo meramente cultural.¹³

Mesmo nas cenas mais violentas fotografadas por Sebastião Salgado, como as que se referem ao massacre dos sem-terra no Pará, ocorrido em 17 de abril de 1996, quando uma operação da Polícia Militar do Estado, com o propósito de desobstruir a rodovia PA-150, ocupada por trabalhadores

¹¹ JAMESON, op. cit., p.32.

¹² BARTHES, 1984, p.46.

¹³ Ibidem, p.45-49.

sem terra em Eldorado dos Carajás, resultou no assassinato de 19 sem-terra, esse elemento aparece como desencadeador de sentidos não previsíveis. É o caso do pequeno e casual reflexo de luz (como se fosse uma mancha branca) que se vê no lado esquerdo do peito de uma das mulheres que circundam uma mãe que teve seu filho assassinado durante o confronto e que está sendo consolada por alguns rapazes (presumivelmente sem-terra), dentre eles um que usa uma camisa com o nome da Benetton. Essa mancha branca, que pode adquirir um caráter metafórico dentro desse contexto, é o que me pune na cena, pela sua conotação de vazio, de coração escandido pela violência do acontecimento.

3

Uma outra perspectiva crítica diante do mesmo fato, ou seja, do massacre de Carajás, nos é oferecida pelo belo poema de Haroldo de Campos, intitulado “O Anjo esquerdo da história” e publicado em um número especial do suplemento *Mais!* da *Folha de São Paulo*.¹⁴ Valendo-se uma linguagem fraturada, movida por jogos e quebras de palavras, em meio a um ritmo percutivo e uma dicção aparentemente narrativa, o poeta aborda o problema social da terra no Brasil, a violência do massacre e a sua própria indignação ética diante de tal violência. Constrói, portanto, um “poema engajado”, mas não dentro daquela linha realista de engajamento político que marcou as artes brasileiras nas décadas de setenta e oitenta, pois que, no caso do poema em questão, o que é dito é *encenado* na própria materialidade da linguagem, no jogo de sonoridades, repetições e paronomásias, no deslocamento nômade dos sentidos, conseguido graças a não fixidez das palavras. Ou seja, a referencialidade não se sobrepõe à poeticidade, e o conteúdo, ao invés de sacrificar a forma, revela-se por vias oblíquas, em estado de transfiguração.

A palavra *terra* é uma referência pontual e recorrente do poema, não só pelos seus sucessivos deslocamentos semânticos dentro de outras (*enterrados, desterrados, terrorizados, terratenentes*) ou pela força dos prefixos “sem” e “com” (que a humanizam, na medida em que a levam a designar não apenas a coisa terra, mas o sujeito que desta depende para sobreviver e que está ou não em “pleniposse” dela), como também em decorrência de seus desdobramentos em outras palavras derivadas do mesmo campo semântico ou sonoro, que, por sua vez, se desdobram

¹⁴ CAMPOS, 1996, p.17.

em outras (como é o caso de “lavradores”, “sem-lavra”, “larvas”, “lavrados”, “agrária”, “agra”, “gregária”, “agrossicários” etc). A aspereza da linguagem é explícita e reveste-se, em vários momentos, de uma agressividade corrosiva, de uma contundência calcária, como na penúltima estrofe:

enver-
gonhada a-
goniada
avexada
— envergoncorroída de
imo-abrasivo re-
morso —
a pátria
(como ufanar-se da?)
apátrida
pranteia os seus des-
possuídos pátrias —
pátria parricida:

Se, como diz Barthes, “tática ou psicanalítica, toda violência implica uma linguagem da violência”,¹⁵ pode-se dizer que Haroldo de Campos rebate criticamente essa *linguagem da violência*, implícita no ato dos militares contra os sem-terra e na impunidade oficial, com a *violência da linguagem*. Uma violência que, neste caso, se faz ver no próprio corpo do poema, na sua sonoridade agressiva e indignada. Através desses recursos, o texto se furta à pedagogia e ao catecismo políticos, ao mesmo tempo que faz uma crítica laminar ao perverso processo de exclusão social promovido pelas instâncias de poder contra os trabalhadores do campo.

Dialogando simultaneamente com o João Cabral de *Morte e vida severina* — sobretudo quando vê no enterro dos corpos assassinados um “assentamento” final no pedaço de terra que lhes cabe do “latifúndio” —, com Walter Benjamin, quando evoca o “Anjo da História”, e com Carlos Drummond via Chico Buarque, ao caracterizar esse anjo como “tor-to” e “esquerdo”, Haroldo de Campos busca exercitar também, nesse poema, o que chamou de “poética da presentidade”. “Ao princípio-esperança, voltado para o futuro — diz ele em ensaio — sucede o princípio-realidade,

¹⁵ BARTHES, 1988, p.170.

fundamento ancorado no presente".¹⁶ Daí o "Anjo" de Haroldo, ao invés de prefigurar um horizonte utópico, nos moldes do que alimentou a imaginação dos artistas e poetas modernos, imprime no poema apenas um resíduo utópico: "a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia".¹⁷ Ainda que um futuro "ajuste de contas" seja anunciado, de forma irônica, no final do poema.

Esse "resíduo utópico", lavrado e reinventado pelo trabalho estético, é o que confere ao poema de Haroldo de Campos, bem como às fotos de Sebastião Salgado, a sua força crítica. É também o que nos possibilita a tomar esses trabalhos como uma espécie de *topos* metafórico para a errância dos sem-terra. Poderíamos dizer, no rastro do que Raduan Nassar disse a propósito da música "Assentamento" de Chico Buarque,¹⁸ que esses artistas "assentam" os sem-terra no aqui/agora do texto/imagem, instalam-nos no espaço em movimento das linguagens *possíveis* do nosso tempo. Uma maneira transversa de afirmar a temporalidade cada vez mais espacializada do agora, visto que neste o resíduo da utopia se dá a ver menos como projeto do que como desejo.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *A escrita do acontecimento. O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CAMPOS, Haroldo de. O anjo esquerdo da história. In: *Mais! Folha de São Paulo*, 28 de abril de 1996.

_____. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p.243-269.

DUARTE, Rodrigo. Globalização e estetização da vida. (texto avulso, em xerox).

HEIDEGGER, Martin. El origen de la obra de arte. *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. México: FCE, 1992.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

¹⁶ CAMPOS, 1997, p.268.

¹⁷ *Ibidem*, p.269.

¹⁸ Nassar fez a seguinte observação a Chico Buarque a respeito da música: "Os sem-terra, como costumam ser designados, não têm nome próprio. Com essa música você os assentou na fazendona onomástica da língua." Cf. MASSI, 1997, p.8.

MASSI, Augusto. Chico Buarque canta os sem-terra. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 06/06/97. (Caderno especial intitulado "Terra")

PERLOFF, Marjorie. Postmodernism/Fin de siècle: The prospects for openness in a decade of closure. In: *Criticism*, n. 35, March 1993, p. 161-192.

SALGADO, Sebastião. *Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WALTHER, Ingo F. e METZGER, Rainer. *Vincent van Gogh — the complete paintings*. Cologne: Taschen, vol. I, 1993.

*Ficções, traduções e deslocamentos culturais:
a metalinguagem de escritores
latino-americanos contemporâneos como
teorização dos processos tradutórios*

Estas reflexões sobre literatura e tradução à véspera de um novo século e milênio surgem a partir da investigação do pensamento sobre a tarefa do tradutor latino-americano, mais especificamente, da investigação da metalinguagem dos tradutores latino-americanos enquanto discurso que revela aspectos da construção da identidade cultural. A pesquisa está inserida num trabalho maior, que teve sua origem num estudo da relação nação-tradução em dois países latino-americanos, Brasil e Argentina, examinando-se as reflexões dos tradutores brasileiros e argentinos em prólogos, prefácios, notas de rodapé e ensaios sobre a tarefa tradutória e a conseqüente recriação de um novo texto no âmbito da literatura e cultura nacionais.¹

Esse estudo revelou a existência de uma metalinguagem tradutória, um discurso pouco considerado por críticos e investigadores, devido, em parte, ao caráter secundário tradicionalmente atribuído à tradução no cenário da crítica literária. O estudo também revelou a especificidade do discurso de alguns tradutores e escritores latino-americanos contemporâneos, que estabelecem uma filiação com uma tradição de imigração nos seus países de origem e com certas minorias culturais. A metalinguagem desses escritores/tradutores aponta para considerações do ato tradutório como travessia cultural, deslocamento espaço-temporal que problematiza conceitos monolíticos tais como os de língua materna, nação e gênero. A metalinguagem desses escritores/tradutores chama especialmente a atenção, uma vez que emerge no contexto de romances e outras obras de ficção, que possuem, por sua vez, um tom memorialista. O meio privilegiado através do qual teoriza-se sobre a tradução é, neste caso, o romance autobiográfico, gênero textual híbrido que estabelece um vínculo entre vida, ficção e tradução.

¹ PAGANO, 1996.

A linguagem da ficção é também metalinguagem ou discurso que o tradutor tece para exprimir sua visão sobre o processo tradutório e refletir sobre sua função enquanto agente de produção de um novo texto num novo contexto histórico, geográfico e lingüístico.

A tradução, mais especificamente a tradução literária, é aqui entendida enquanto processo de recriação cultural. A metalinguagem do tradutor é abordada como forma discursiva através da qual este verbaliza sua condição de “ser-entre-línguas”, intermediário entre dois textos, “progenitor e parteiro”² de um texto diferente, que propõe, contudo, um vínculo ou uma identidade com um outro texto anterior. Essa visão do tradutor transcende visões tradicionais, tal como a do tradutor como produtor de equivalências, simples reproduzidor ou imitador, figura menor no contexto da criação literária. Essas representações, ainda presentes, estão baseadas em teorias e considerações do ato tradutório como atividade descontextualizada, transposição de palavras de uma língua para outra ou tentativa de recuperar um significado estável e fixo. No contexto dos estudos culturais e críticos atuais, tem havido uma série de mudanças no pensamento sobre a tradução, tarefa que tem se tornado um eixo de reflexões sobre processos de transferência cultural e reescrita de textos.

Tomando como pressuposto teórico a tradução como processo de transferência cultural, atividade que tem lugar num contexto histórico específico e que analisa não só itens lexicais, mas amplia suas unidades operacionais, abrangendo construtos como cultura, poética, história e nação, podemos redimensionar a figura do tradutor e percebê-lo como agente de intercâmbios culturais. O estudo do “sujeito tradutor” nos permite ter acesso a uma percepção dos processos inerentes aos contatos interculturais.

O estudo da metalinguagem tradutória, em especial a registrada pela ficção, é proposto por Else Vieira³ como um terceiro momento nos Estudos da Tradução. Vieira focaliza, em particular, as imagens e metáforas utilizadas pelos tradutores brasileiros e hispano-americanos, especialmente aqueles que conferem à tradução o estatuto de recriação e criação, transcendendo a relação binária original-cópia e concebendo o texto traduzido como um terceiro, um terceiro espaço que “permite a continuidade e a transformação de um passado.”⁴

² WARD JOUVE, 1991.

³ VIEIRA, 1995; 1996.

⁴ VIEIRA, 1992, *et seq.*

A continuidade e transformação do passado constituem o paradoxo de toda tradução e de todo deslocamento cultural. Ser o mesmo no outro e ser outro no mesmo. Esse paradoxo está presente nos escritos e romances autobiográficos do escritor e tradutor argentino Hector Bianciotti, nos ensaios e romances do escritor brasileiro Milton Hatoum e no que poderíamos chamar de poesia autobiográfica do escritor e tradutor mexicano Eduardo Lizalde.

Vários argumentos motivam uma leitura conjunta de Bianciotti, Hatoum e Lizalde. Em primeiro lugar, temos a dupla função de escritores e tradutores que eles exercem. Os três refletem sobre a tradução como metáfora do processo de construção da identidade própria baseado na percepção do estrangeiro. A tradução é também tema de suas ficções ou poesias. Bianciotti, Hatoum e Lizalde compartilham, ainda, a problematização dos conceitos de língua materna, idioma nacional e tradição, com base em suas próprias experiências em meio a imigrações, deslocamentos e vivências de lugares culturais fronteiriços ou híbridos, seja do ponto de vista geográfico, social, étnico ou sexual.

A análise desses três escritores/tradutores permite focalizar o conceito de deslocamento como elemento inerente à América Latina, ao processo tradutório e, portanto, à transformação que tem lugar em todo ato de reescrita de textos. A metalinguagem desses escritores evidencia, dentre outras coisas, reflexões sobre a língua materna, que não é mais considerada um conhecimento estável e permanente, mas apenas um dos códigos lingüísticos que formam parte dessa travessia intercultural contínua que é a do escritor multicultural e do tradutor. Ao entrar em contato com a língua materna — como acontece na tradução —, a língua estrangeira seduz o tradutor e o transporta a um espaço prazeroso de múltiplos significantes.

A travessia cultural é para Hector Bianciotti, escritor e tradutor argentino residente na França, um movimento que ocorre a partir de seu nascimento, momento marcado por diferentes culturas e línguas, numa colônia no interior da Argentina. A tradução começa no espaço escolar, quando a língua italiana do lar é deslocada pelo espanhol, isto é, a língua nacional. Reflexões sobre esse processo estão registradas em seu romance *La busca del jardín*.⁵ O discurso ficcional desse romance retrata o mundo feminino de sua infância, sua avó italiana e as revistas que chegam de outro lugar, despertando o desejo de transportar-se a esse outro espaço. O deslocamento espacial se dá juntamente com um deslocamento temporal

⁵ BIANCIOTTI, 1978.

e lingüístico. O movimento interlingüístico entre a língua italiana, mais especificamente o dialeto piemontês de seus pais, e o espanhol é relembrado posteriormente, já na idade adulta, quando começa a utilizar a língua francesa, em seu exílio em Paris.

As reflexões presentes no discurso do romance encontram eco nas declarações de Bianciotti, sobretudo naquelas relacionadas com a mudança de língua utilizada por esse autor em sua consolidação profissional como escritor, isto é, a mudança da língua espanhola para a francesa. Para Bianciotti, a tradução precede a escrita e, mesmo quando a língua estrangeira é apropriada, persiste o deslocamento de significantes.⁶ O contato com uma língua “outra”, afirma Bianciotti, desperta outras línguas da memória. O lugar do tradutor, assim como o do escritor bilíngüe e do exilado, está aberto para significantes plurais, pouco sujeitos a uma organização em termos de equivalências.

É através do contato com outra língua, a língua francesa, que Bianciotti rememora seu dialeto natal, o piemontês. E é através da tradução que se dá o movimento de imersão na memória pessoal. A tradução está presente na constituição do Eu desde o início: no falar espanhol sobre o fundo de uma outra língua, o piemontês, e, posteriormente, no falar francês sobre o fundo plural do espanhol e do piemontês.

O francês é a língua que, por ser estrangeira e por ser uma língua de opção, isto é, não imposta familiar ou socialmente, vai sendo incorporada com um movimento prazeroso, que Bianciotti descreve com as características da colônia e do cultivo:

Não sei ainda se o francês me aceitou; tenho certeza, contudo, de que o espanhol tem me abandonado pouco a pouco. Isso depois do dia em que a sintaxe francesa sulcou o solo da língua materna — no meu caso, mais geográfico do que materno — e surpreendo-me percebendo a beleza ou a feiúra de uma palavra em espanhol quando nunca antes o tinha percebido. É sinal de que a língua se tornou estrangeira.⁷

Da mera condição de língua estrangeira, o francês vai expandindo-se até ocupar uma função performativa. É quando a língua estrangeira

⁶ BIANCIOTTI, 1985.

⁷ Ibidem, p.10; grifo meu; minha tradução de: “Je ne sais pas encore si le français m’a accepté; je suis certain, en revanche, que l’espagnol m’a peu à peu quitté, et cela depuis le jour où la syntaxe française a crevé le sol de la langue maternelle — dans mon cas, plutôt géographique que maternelle — et il m’arrive de saisir la beauté ou la laideur d’un mot espagnol dont je ne m’étais jamais aperçu. C’est le signe même que la langue devient étrangère”.

torna-se “natural” e o espanhol, língua materna, adquire traços de estrangeiridade. Há, na experiência de Hector Bianciotti, um movimento simultâneo: de interiorização do francês, que sulca o solo do território lingüístico espanhol, e de exteriorização do Eu com relação à língua espanhola, a partir do momento em que o autor começa a perceber nela qualidades que envolvem um distanciamento dos significantes, isto é, quando percebe a beleza e a fruição dos signos. Há também um outro movimento que resgata da memória aquele projeto de língua suspenso na infância. De fato, o francês permite recuperar um som vocálico daquela língua “interditada”, o *ü* piemontês, possibilitando ao escritor reencenar o gozo infantil, perpetuado no fluir de uma língua para outra.

Nessa passagem de uma língua para outra, o conceito de língua materna, juntamente com as noções de identidade e idioma nacional, tornam-se instáveis. A esse respeito afirma Bianciotti:

*A língua é algo que se aprende. Que se aprende quando somos crianças, mas o corpo é uma estrutura molecular que escolhe suas afinidades com uma língua que não necessariamente é a da infância.*⁸

A desestabilização da língua materna problematiza a idéia de um processo linear de decodificação e a tradução passa a ser vivenciada como um processo multidirecional e multilingüístico, uma vez que a escolha de uma palavra envolve um movimento de passagem por várias línguas. Todavia, o prazer de uma nova língua não carregada de conotações históricas, sociais ou sexuais, está unido ao medo, medo de que a língua estrangeira traia o desempenho lingüístico do falante.

Um exemplo análogo ao de Bianciotti é o do escritor e tradutor brasileiro Milton Hatoum, que retoma em sua escrita suas vivências na infância pluricultural de Manaus na década de 50. A tradução também envolve para Hatoum uma travessia, um deslocamento para o passado e para outros espaços. A ficção é o espaço através do qual Hatoum teoriza sobre a problemática da identidade cultural, o deslocamento da memória e a tradução, processo que envolve todo tipo de relação de alteridade.

Em um de seus contos, “Reflexão sobre uma viagem sem fim”,⁹ o escritor elabora a noção de estrangeiridade como sedução. O narrador

⁸ BIANCIOTTI, 1995, p.102; minha tradução de: “La langue, c’est quelque chose qu’on apprend. Qu’on apprend quand on est petit, mais le corps est une structure moléculaire qui trouve des affinités avec une langue qui n’est pas nécessairement celle de la première enfance”.

⁹ HATOUM, 1992.

do conto relembra sua infância no coração da Amazônia e a força sedutora que a língua francesa exercia sobre ele através das orações e cantigas de sua mãe em seu lar libanês. Sedução pelo som antes que pelo sentido, o francês, língua de um colonizador distante (a França no Líbano), impõe-se sobre a língua árabe do lar. No entanto, é através de um outro francês — seu professor de língua, que viera a Manaus para “descobrir a América” — que o narrador entra em contato com o mundo europeu. Entra em contato, também, com uma versão diferente da conquista da América, revelada pelo seu mestre. A tradução violenta da América realizada pelo conquistador europeu cinco séculos atrás é substituída por uma proposta, encarnada pelo professor, de traduzir o Outro em sua diferença e de deixar-se seduzir por ele.

“Nunca se consegue dominar de todo uma língua estrangeira”, diz o professor a seu discípulo, “pois não se pode ser totalmente Outro”. Trata-se apenas de “captar uma melodia”, procurar para o Outro uma outra voz, traduzi-lo em sua diferença. Trata-se também de olhar para o Outro sem analisá-lo, sem congelá-lo em categorias fixas: “O silêncio do olhar constrói uma imagem que a memória pode, com o passar do tempo, evocar, perder ou reinventar”.¹⁰

A tradução, Hatoum afirma em outro de seus escritos, o romance *Relato de um certo oriente*,¹¹ é um lugar de atração entre línguas e entre culturas, uma atração inerente a lugares híbridos como Manaus. O movimento e a sedução implícitos no ato de traduzir são caracterizados por Hatoum através da imagem de um cometa:

É uma imagem possível para evocar uma tradução: a cauda do cometa seguindo de perto o cometa, e num ponto impreciso da cauda, esta parece querer gravitar sozinha, desmembrar-se para ser atraída por outro astro, mas sempre imantada ao corpo a que pertence; a cauda e o cometa, o original e a tradução, a extremidade que toca a cabeça do corpo, início e fim de um mesmo percurso...¹²

Se para Bianciotti e Hatoum a tradução está localizada no movimento de deslocamento e sedução, próprio dos contatos interculturais como o exílio e a imigração, para o poeta e tradutor mexicano Eduardo Lizalde, a tarefa tradutória está caracterizada por uma força instintiva carnívora, que se movimenta em direção ao passado literário, aos precursores que precisam ser devorados e reescritos.

¹⁰ HATOUM, 1985. p.151.

¹¹ HATOUM, 1994.

¹² HATOUM, 1994. p.133.

A obra poética e tradutória de Lizalde está centralizada na imagem do tigre, imagem através da qual constrói uma filiação explícita com determinados poetas e tradutores que reconhece como seus precursores. Dentre eles, contam-se William Blake, Rainer Maria Rilke, Paul Valéry, Lautréamont, Emilio Salgari e Jorge Luis Borges. O tigre é a figura mítica que representa o ato de criação como devoração carnal, instinto sexual irreprimível, ritual de sacrifício e renovação.

A obra literária de Lizalde compõe-se dos volumes de poemas *El tigre en la casa*,¹³ *Caza mayor*,¹⁴ *Nueva memoria del tigre*¹⁵ e *Otros tigres*,¹⁶ todos eles sinalizando uma clara focalização do tigre e da caça como elementos inerentes a sua poética. Em seus poemas e nas traduções de poemas que Lizalde inclui em seus volumes, percebemos uma preocupação constante com o estatuto da criação poética e a tradução. Lizalde traduz seus precursores “felinos” Rilke, Blake, Valéry, Lautréamont, bem como Dante, Boccaccio, Shakespeare, Leopardi, James Joyce, Gottfried Benn, Fernando Pessoa/Ricardo Reis.

Lizalde elabora o tigre de William Blake, imagem da perfeição e da beleza divina filiada a uma trajetória instintiva de crueldade e morte. A busca da saciedade da fome, a descarnadura da presa e a devoração da carne são atos que definem o tigre/poeta/tradutor. A ambigüidade do tigre está no seu prazer e gozo diante da potencial presa, no cálculo perfeito que garante a satisfação do apetite. Assim como o tigre, o poeta e o tradutor espreitam uma presa imaginária, “a saboreiam de longe, a inventam”, “concebem um crime de polpas deliciosas”.¹⁷

Lizalde constrói um paralelo entre o tradutor e o tigre, revelado pelas percepções de seu próprio comportamento:

*Eu fico, tigre, a sós, satisfeito,
faminto às vezes.*¹⁸

*Sempre à sombra do bar O Paraíso
que será arrasado pelas obras de resgate do Grande Templo Maior,
indígena revanche,*

¹³ LIZALDE, 1970.

¹⁴ LIZALDE, 1979.

¹⁵ LIZALDE, 1993.

¹⁶ LIZALDE, 1995.

¹⁷ LIZALDE, op. cit., p.229.

¹⁸ Ibidem, p.232.

*devorávamos codornas ensopadas,
as melhores da Grande Tenochtitlan.
E comíamos Hegel,
Kant e seus avós empiristas,
com chá metafísico a la Kant,
a la Hölderlin,
a la Lenin, a la Novalis.¹⁹*

Quanto ao uso da figura do tigre, declara Lizalde:

Devo essa obsessão tanto a minhas leituras infantis de Salgari e Kipling, como às estórias em quadrinhos e aos filmes de Tarzan, mas essa afeição tomou nova força nas páginas de muitos “tigrófilos”, dentre eles, os latino-americanos Horacio Quiroga e Jorge Luis Borges, a quem tenho prestado [...] diversas homenagens, devido a essa influência, que ignoro se é benéfica..²⁰

O tigre é o elo que vincula Lizalde a seus precursores latino-americanos e ocidentais, *tradutores devoradores*. Traduzir, um ato de criação, é um ato de devoração:

*Traduzo de que língua e em que língua
quando escrevo estas linhas:
são palavras de um tigre
cujo rugido articulado
chega ao ouvido do poeta como língua materna
Keats, perplexo, lê um anjo?
A tradução, bestas, polígrafos, poetas,
dessa fala ignota e rude é esta:
‘mato, bebo, canto,
sofro mais do que minhas vítimas.’²¹*

¹⁹ Ibidem, p.238; minha tradução de: “Me quedo, tigre, solo, satisfecho,/hambriento a veces” e “Siempre a la sombra del bar El Paraíso/que arrasarán las obras de rescate del Gran Templo Mayor/— indígena revancha —,/devorábamos pichones en su jugo, /los mejores de la Gran Tenochtitlan./Y nos comíamos a Hegel,/a Kant y a sus abuelos empiristas, /con epazote metafísico a la Marx,/a la Hölderlin,/la Lenin, la Novalis”.

²⁰ LIZALDE, 1995, p.9; minha tradução de: “ Debo esa obsesión tanto a mis lecturas infantiles de Salgari y de Kipling, como a las historietas y las películas de Tarzán, pero la afición fue reforzada más tarde en las páginas de muchos otros tigrómanos, entre ellos, los latinoamericanos Horacio Quiroga y Jorge Luis Borges, a quienes he rendido [...] distintos homenajes, gracias a esa influencia ignoro si benéfica.”

²¹ LIZALDE, 1993, p.48; minha tradução de: “Traduzco de qué idioma y en qué lengua /cuando escribo estas líneas: /son palabras de un tigre/cuyo rugido articulado/ llega al oído del poeta / como lengua materna/— ¿Keats, azorado, lee a un ángel?/La traducción, bestias, polígrafos, poetas,/de esa habla ignota y ruda es esta:/‘mato, bebo, canto,/sufro más que mis víctimas.”

Exemplo de seu gesto devorador, em seu livro de poemas *Otros tigres*, Lizalde traduz/devora poemas que revelam a obsessão de outros poetas, outros devoradores de tigres. A tradução é uma ponte que comunica Lizalde com uma constelação de criadores, para os quais o tigre é a figura que melhor representa o paradoxo de criar e traduzir. Nesse sentido, as palavras de Lizalde ecoam reflexões sobre a tradução como ato antropofágico, elaboradas, dentre outros, pelos poetas e tradutores brasileiros Augusto e Haroldo de Campos.

Se existe um elemento que inter-relaciona as reflexões sobre a tradução dos três poetas/tradutores enfocados neste trabalho, este é o vínculo que os mesmos estabelecem entre o ato tradutório e o prazer. Para Bianciotti, Hatoum e Lizalde, a sedução de uma língua estrangeira, de um espaço imantado, de uma presa prestes a ser caçada, desestabiliza a permanência de uma língua materna, que chega a tornar-se estrangeira e adquirir qualidades passíveis de serem percebidas através do distanciamento, tais como a beleza, o sabor ou a sonoridade. A tradução opera no meio de forças de atração múltipla e produz uma sensação prazerosa. Traduzir está relacionado com a química dos corpos e dos sons para Bianciotti, com o desejo de continuidade e afastamento para Hatoum, e com a fome e o deleite de um tigre, o tigre/tradutor Eduardo Lizalde, que devora sua presa.

Referências bibliográficas

- BIANCIOTTI, H. Hector Bianciotti, les années européennes. *Magazine littéraire*, 335, p.98-103, sept. 1995.
- _____. Changer de langue changer de façon d'être. *La Quinzaine littéraire*, v.436, n.16-31, p.10, 1985.
- _____. *La busca del jardín*. Barcelona: Tusquets, 1978.
- HATOUM, M. *Literatura e memória; notas sobre Relato de um certo oriente*. Publicação da PUC-SP, 1996.
- _____. Passagem para um certo oriente. *Remate de males*, v.13, p.165-168, 1993.
- _____. Réflexion sur un voyage sans fin. *Europe*. L'invention de l'Amérique, n.756, p.148-152, avr. 1992.
- _____. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- LIZALDE, E. *Nueva memoria del tigre; poesía 1949-1991*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

- _____. *Otros tigres*. México: Heliópolis, 1995.
- 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).
- VIEIRA, E. R. P. *Por uma teoria pós-moderna da tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1992. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada). (Inédito).
- _____. A postmodern translational aesthetics in Brazil. In: SNELL-HORNBY, M., POCHHACKER, F., KAINDL, K. (Ed.) *Translation studies: an interdisciplinary*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 1994. p.65-72.
- _____. (In)visibilidades na tradução: troca de olhares da ficção, semiótica e pós-estruturalismo. *Com Textos*, 6, p.50-68, 1995/1996.
- WARD JOUVE, N. *White woman speaks with forked tongue; criticism as autobiography*. London, New York: Routledge, 1991.

*Héctor Libertella:
um passeio pelos limites da cultura*

Para se discutir a questão dos estudos culturais e a especificidade de seus embricamentos com a literatura é preciso partir de uma definição minimamente operacional de cultura e de uma delimitação ao menos provisória do que constituiria o fenômeno literário. Neste texto, entender-se-á por cultura o conjunto de bens de identificação de um grupo dado, podendo esse grupo variar enormemente em amplitude, indo desde uma pequena comunidade geograficamente determinada até todo um gênero, como as mulheres. No que diz respeito à literatura, no entanto, sinto-me inclinada a operar simultaneamente com duas noções irreconciliáveis. De um lado, a literatura como discurso passível de uso institucional e transmissão controlada, que se resolveria, em termos práticos, na criação e manutenção de um cânone.¹ De outro lado, porém, teríamos textos que, trabalhando inevitavelmente com os bens de identificação que constituem a cultura, distinguem-se dos demais textos em circulação por viver de forma conflituosa essas significações identitárias que intentam implodir — mas cuja implosão só se pode dar por meio de sua própria desintegração.

Nesta segunda acepção, pode-se falar da literatura como uma prática perversa, uma prática, enfim, que passeia *pelo verso* da cultura. Percorre as costuras, as emendas e a trama da cultura em lugar da superfície mais coesa e inteiriça de sua face mais patente. Esse percurso é o que se encontra na novela de Héctor Libertella, *El paseo internacional del perverso*, de 1989. É significativo que a perspectiva do perverso se dê a partir da América Latina, espaço privilegiado para a observação das identidades culturais indecidas, que sofreu o violento apagamento e a rasura das culturas nativas e que confere um estatuto ambíguo ao repertório simbólico transplantado da Europa. A América Latina, contudo, não é,

¹ Enquanto cânone, a literatura não passa de mais um bem de identificação da cultura, por colocar “as obras de arte expostas lado a lado num panteão constituído arbitrariamente e descompromissadamente, degradadas a bens culturais”, como diz T. Adorno em “Literatura engajada” (apud “Pólos de resistência”, artigo inédito de Newton Ramos de Oliveira)

na novela, uma plataforma fixa de onde o perverso divisa a questão cultural, ou as emergentes paisagens pós-moderna e pós-colonial. É, muito mais, um não-lugar de onde é preciso partir sem que se o tenha ainda constituído. Não passa, no texto de Libertella, de um porto assaz inseguro de onde o perverso ganha o mundo, comissionado com o cargo de “Embaixador do que não fui”.

El paseo internacional del perverso abre-se com uma receita alquímica do século XVI para fabricação de um homem. Nessa fabricação concorre unicamente o elemento masculino — o sêmen que é mantido em um frasco ao calor de um ventre de cavalo durante 35 anos. Para que o processo se complete, resultando em uma criança perfeita, apenas cem vezes menor que o natural, é preciso esperar mais 35 anos, durante os quais a criatura é alimentada, *secretamente*, com sangue humano. A partir dessa receita desenvolve-se a narrativa em torno da família Baleani, fundeada no porto de Engenheiro White, ao sul de Buenos Aires. O patriarca, Ezio Baleani, que se orgulha de sua origem etrusca, desembarcara ali em 1926 para construir uma família no país de imigração, com o que pretendia “prolongar sua vida”. Seu neto deverá ser a culminância desse processo: “um varão puro e perfeito”, a quem caberá escrever a crônica da família.

Esse representante perfeito de uma linhagem que aguarda apenas o registro de sua história para fincar pé em terra firme — pois permanece ainda dentro de um barco ancorado no porto, entre o mar e a cidade — passa a vida entregue ao jogo e à intoxicação alcóolica, atormentado com a perspectiva de ter de escrever o relato familiar. Tendo conseguido, sob pressão do avô, um diploma universitário, viaja pela Europa e pelos Estados Unidos sem nunca sair de sua prisão de vidro, o frasco de perfume vazio no qual foi cultivado pelo velho Baleani. Como cronista da família, sofre de uma deficiência básica: não consegue se imbuir da noção de tempo, nem ao menos constituir um lugar de fala. O sangue que corre em suas veias é o sangue do avô, de quem se vê como um xifópago sem movimentos próprios. Circula pelo texto um possível pai, que faria a passagem entre a geração atávica e a do neto, mas essas três pessoas, como as do mistério cristão, estão consubstanciadas. Passado e futuro são também meras projeções oníricas de um eterno presente uterino; o barco é o berço daquele “bebé mui viejo”, a mamadeira é a garrafa de champanhe, vinho ou álcool puro de hospital, tanto faz. Presso ao cais, a falta de um barco livre se compensa com sua transformação em barco *ivre*. O neto de Ezio torna-se assim em um bêbado que se encontra ele mesmo no interior de uma garrafa.

O indeciso lugar de enunciação e a impossibilidade de se estabelecer em terra firme compõem o motivo que dá unidade à novela/novelo de Libertella que prescinde de enredo. No espaço inconstante do mar, as raízes são substituídas pela âncora (muito mais provisória) e em lugar de uma identidade que custa a se constituir, obtém-se um diploma e um título. A par do solapamento da noção de autenticidade e de enraizamento em uma origem, o cenário é ainda o de uma estruturação psíquica perversa, em que os desejos são substituídos pelas injunções atávicas. O indivíduo vive o paradoxo perverso de só poder reconhecer como seu o que é do outro, a ponto de sentir o próprio sangue como coisa emprestada. Tudo lhe é posição e, entretanto, foi nomeado representante e porta-voz de uma cultura e uma nação que ainda não pôde ao menos adentrar.

Ressaltam nessa narrativa — que eu chamaria de pré-narrativa, porque a narrativa ainda está por se fazer, já que exige um improvável momento de lucidez — duas dificuldades fundamentais: uma, a de estabelecimento do espaço da cultura, que permanece incerto e indecído, outra, a da inserção do indivíduo nessa cultura. Enquanto a primeira dessas dificuldades tem sido alvo de numerosas especulações no campo dos estudos culturais, a segunda é freqüentemente desconsiderada. No entanto, é a partir da oposição indivíduo x coletivo que a noção de cultura como lugar de significações identitárias escapa de toda abordagem simplificadora e totalizante. É também na fronteira com o individual, e não apenas na fronteira com outra cultura, que uma cultura dada tem que negociar a veiculação de seus valores.

A novela de Héctor Libertella representa esses embates fronteiriços do ponto de vista daqueles que se ocupam, a partir do próprio desejo ou da injunção do meio, de compor os textos da cultura — o relato familiar —, daqueles de quem se espera que sejam porta-vozes de uma tradição. Representa a recusa impossível desse papel pelo escritor que, quando não se deixa guiar por significados previamente negociados, passa a traçar apenas garatujas sem sentido, cai em pleno território do nonsense. Esse território sem terra firme, embora com terra à vista, é figurado pelo mar, metáfora por excelência do nonsense. O estudo de textos nonsênicos, como os de Lewis Carroll e Edward Lear, mostra uma predominância muito evidente de imagens marítimas, sempre acompanhadas por uma sensação de pânico diante do risco de perda total de referências. Carroll chega a tentar afastar racionalmente esse pânico quando argumenta, em um dos seus poemas, que existe sempre uma outra margem do lado de lá da água.

Em *El paseo internacional* o mar parece igualmente ameaçador, mas a terra não é uma alternativa muito alvissareira, pois não passa de um lugar onde se pode ser *enterrado*. Na passagem que cito agora, o verbo *aterrar* sugere que o mar seja talvez apenas o avesso do solo firme:

lo que más me aterra en el mundo: el temible Océano, boca de viejos lobos de mar. El lado de atrás del espíritu de mi raza y el culo del mundo civilizado. Allá, del otro lado del agua, me espera América. Imagino el sepulcro que mereció Magallanes por haber cruzado este charco. (p.47)

E em outro ponto:

Y el mar, un mar impresionante que da tristeza. (p.85)

Essa tristeza advém da suspeita de que aquele vasto oceano não é tampouco um espaço pré-sígnico, mas apenas um “esgoto internacional” de signos descartados, de aparas da cultura.

Nem tanto ao mar, nem tanto à terra, o explorador que não partiu do porto perscruta paisagens pós-utópicas, fazendo de luneta o seu “canudo” universitário. Sua busca sem propósito acaba sempre na localização de mais uma garrafa por esvaziar. Da contabilidade das garrafas esvaziadas e do teor alcóolico consumido, além dos números das apostas que faz diariamente no cassino vai se fazendo o seu relato/roleta, o único que se permite escrever a partir da borda, ou de bordo.

O texto permanece, assim, preso a uma terra que despreza e embaçado por um mar que lhe inspira temor. Não é, entretanto, para a falência do escritor diante das exigências de um pré-texto cultural que quero apontar aqui, e sim para a oportunidade que o texto literário apresenta de se pensar a cultura também de forma negativa, como um constrangimento à identificação. Oportunidade de pensar a cultura como objeto de uma crítica que se faça de uma posição simultaneamente interior e exterior a ela, crítica essa que detecta a passagem da cultura à indústria cultural. Sem o drama do indivíduo que abdica de sua existência para prolongar a existência do coletivo, não se pode ter a dimensão das significações identitárias, senão apenas mapeá-las.

O mapa, por outro lado, é a representação exemplar do olhar crítico, que decide quais acidentes e em que proporção representar, julgando da relevância de uns com relação a outros. Conhecemos, da obra de Lewis Carroll, as duas possibilidades opostas de absolutização do mapa: uma é o mapa que corresponde ponto por ponto ao representado (no

romance *Sylvie and Bruno*) e que se cola de tal forma à realidade que perde toda função. Outra (no poema *The hunting of the Snark*) é o mapa que, reconhecendo em qualquer tipo de coordenada convenções criadas a partir de um “meta-relato”, acaba por configurar um imenso espaço vazio, em que toda arbitrariedade foi abolida.

Sem a perspectiva crítica oferecida pelos textos fronteiriços, guiá-nos-emos apenas pelos textos identitários da cultura, que, mesmo minoritária ou subalterna, acabará por erigi-los em novo cânone. O testemunho agônico do literário não suspira pelas glórias perdidas da “grande arte”, mas aponta para a cultura como uma construção conflituosa e contraditória, alertando para o erro, aparentemente banal, porém dificilmente evitável, de tomá-la como lugar de afirmação e consenso de uma coletividade.

O narrador de *Libertella* não se recusa a escrever o relato de sua raça: pergunta-se na verdade, sobre o sentido dessa escrita que é fatalmente reescrita, ventriloquia e psicografia e tenta, através de sua rasura, torná-la menos clara, menos nítida, menos igual a si própria. Registra a sua passagem perversa pelo passeio que é simultaneamente circunscrito a Buenos Aires e internacional, talvez até transnacional e mesmo transidentitário. Ao encenar o embate do indivíduo com o coletivo, fala do pertencimento ambíguo da literatura à cultura, que faz daquela um corpus de extrema relevância para os estudos culturais.

*Mulheres e violência social no
teatro latino-americano*

Nesta época de crescente conscientização feminina, sinto que devo deixar minhas afirmações absolutamente claras com relação ao domínio masculino no teatro. Os ritos dos quais o teatro deriva são agressivos como a caça, por exemplo. Quando as mulheres caçarem, os ritos continuarão a ser sobre a caça, mas os caçadores incluirão as mulheres.

*Richard Schechner*¹

A citação de Richard Schechner com que inicio meu trabalho provoca pelo menos duas indagações: São somente os ritos agressivos os que dão início ao teatro? A questão é tão simples quanto a mera inclusão das mulheres em estruturas masculinas? Não posso fornecer uma resposta “definitiva”, mas o que farei será convidá-los a uma reflexão conjunta a respeito do tratamento dado por algumas escritoras a uma temática constante na literatura latino-americana: a violência social. Observei que de modo geral os textos dramáticos criados por mulheres abordam este tópico a partir de um lugar que incorpora, de algum modo, o espaço privado. Neste trabalho, valendo-me da semiótica teatral, dos Estudos Culturais e do feminismo, pretendo analisar essa possível particularidade da enunciação feminina.

Creio que a incorporação do âmbito do privado na problemática pública enuncia uma nova forma de dialogar com a história e seus agentes, e esta é a razão pela qual vinculo a crítica feminista a este tema. Em relação a este aspecto, concordo com Kolodny quando diz que “se o feminismo põe algo em questão, tem de ser este mito marcado da neutralidade intelectual”,² e com Vera Queiroz ao afirmar que “a vida vivida está destinada a ser uma das condições de existência do projeto feminista, e uma de suas aporias”.³ O feminismo não é neutro e tampouco o é

* Tradução de Gláucia Renate Gonçalves

¹ SCHECHNER, 1988, p.145.

² Citado em QUEIROZ, 1997, p.43.

³ Op. cit., p.43.

minha análise de como as mulheres abordam a violência social. Leio os textos buscando palavras e dêiticos que ajudem a construir uma nova maneira de entender a história e a nós mesmos como algo mais que meros espectadores dela.

Trabalharei especificamente com textos dramáticos que apresentam, por meio de diversas estéticas, situações de violência social durante o século XX: Isidora Aguirre (chilena), Griselda Gambaro (argentina), Consuelo de Castro (brasileira), Lucía Fox (peruana), Sabina Berman (mexicana) e minha colega Graciela Ravetti (argentina). Certamente não desconheço que esta problemática não é exclusiva deste período, nem tampouco nego a importância, dentro de uma leitura como a que estou realizando, de obras como a de Patricia Ariza (colombiana) que problematizam o enfoque com o qual se tratou da chegada dos espanhóis à América. Entretanto, neste trabalho procuro analisar o caráter perlocutório e dialógico que estas peças assumem em relação a seus possíveis leitores-espectadores contextuais sincrônicos. Em alguns casos poderei inclusive analisar especificamente o que se passou com a recepção de uma determinada montagem teatral.

Isidora Aguirre publica *Los papeleros* em 1964 para “mostrar a condição deteriorada dos ‘recuperadores de lixo’, como eles próprios ironicamente se denominam...”⁴ O importante, para nosso objetivo, é que, paralelamente às formas empregadas de distanciamento épico-reflexivo brechtiano (por exemplo, as canções), ela constrói a peça através de situações dramáticas “vivas-representadas” por personagens concretos. O Povo como coletivo não é o protagonista da história, porém sim Romilia, Mocha, el Tigre, e é este o aspecto que determina seu modo particular de apresentar a violência. Chega-se a um enunciado globalizante por meio de subconflitos determinados pelas práticas cotidianas e individuais que os geram. Esta situação permite que o receptor, inserido contextualmente nos anos 60 do Chile, estabeleça um diálogo “pré-interpretativo” ligado às emoções básicas que lhe produzem situações cognitivamente próximas. Parece-me fundamental neste momento atentarmos para as teorizações de Demarinis:

a qualidade da emoção está determinada sempre, em grande parte, cognitivamente. Na verdade, muito mais incerto continua sendo o problema da influência que os fatores cognitivos exercem sobre os aspectos quantitativos (comensuráveis) da emoção e mais especificamente — com relação ao teatro — sobre as primeiras e

⁴ LETELIER, 1989, p.7-8.

*mais imediatas experiências do espectador, reações que foram chamadas de “pre-interpretativas” e correlacionadas com o nível pré-expressivo da performance atoral postulada por Barba.*⁵

Viveu-se os anos 60 no Chile em uma “atmosfera” de tensão social. Esta situação estabelecia um determinado diálogo com *Los papeleros*, que por sua vez também o estabelecia com o público. Os aspectos cognitivos-sociais, apontados pela obra a partir de situações vivenciáveis, geravam uma empatia pré-interpretativa com o texto.

O enfoque social da escritura de Isidora Aguirre levou seu discurso a ser rotulado como andrógino. Porém, se aceitamos a tese aqui proposta, “o feminino” em sua escritura não se reduziria, como a autora postulou⁶ e eu mesma anteriormente concordei,⁷ à presença marcante de determinados personagens, como, por exemplo, *la guatona* Romilia, mas sim proviria da própria estruturação do relato. Isto é, decorreria da postura tomada diante de conflitos locais afetivos — entre Romilia e seu filho, entre aquela e seu amante, etc. De certo modo, podemos afirmar que produz-se um movimento inverso ao gerado por muitas das peças masculinas latino-americanas que contêm violência social. Ainda da dramaturgia chilena dos anos 60, podemos citar *El abanderado*, de Luis Alberto Heiremans. Nesta obra o social é um grande manto que cobre os conflitos afetivos de um homem marcado pela morte. Sem dúvida, esta classificação do feminino a partir da maneira de estruturar o relato não pode ser entendida rigidamente. O importante é que, ao observar a dramaturgia social de mulheres, nos perguntemos se a incorporação do afetivo-individual no tratamento do público não nos abre uma possibilidade de re-pensar a origem da violência social, como ela é produzida, e que mecanismos devem ser empregados na superação da mesma. O chamado perlocutório de Isidora Aguirre instiga duas frentes — o social e o privado — e o caminho traçado por *la guatona* Romilia não é exclusivamente o de lemas globais expressados nas marcas brechtianas de distanciamento, porém também o da força do afetivo individual.

Griselda Gambaro, em *Decir sí* (1981), apresenta uma situação de poder e violência contida através de um ato bastamente particular: um corte de cabelo. Esta é a peça de Griselda Gambaro que teve mais montagens desde sua estréia no *Teatro abierto*. Dentre estas está a que dirigi na

⁵ DE MARINIS, 1997, p.240.

⁶ Entrevista com Isidora Aguirre em ROJO, 1991.

⁷ ROJO, 1991.

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em 1995, e que posteriormente deu origem ao grupo de teatro MAYOMBE. Os espectadores que assistiram a esta montagem tiveram uma recepção determinada por condições contextuais bem específicas: falantes de português assistindo a uma peça em espanhol, mas que viveram e vivem situações de violência social. Estas condições foram contempladas na estrutura sógnica da montagem através da priorização da imagem conhecida ou ao menos suscetível de decodificação. Esta peça de Griselda Gambaro pode ser definida como um desvelamento dos mecanismos de violência pelos quais procura-se subjugar o sujeito até sua anulação: “É a negação do outro que leva à sua destruição no esforço para obter sua obediência ou submissão”.⁸ A violência surge, desta maneira, do sistema de relações que o cabeleireiro estabelece com sua cliente; seu produto se transforma analogicamente, para o receptor crítico, em uma metáfora da violência presente na estruturação de nossa cultura. Humberto Maturana afirma:

*Nossa cultura patriarcal centrada na dominação e na submissão, nas hierarquias, na desconfiança e no controle, na luta e na competição, é uma cultura geradora de violência porque vive em um espaço relacional inconsciente de negação do outro (...) não é a biologia o que nos aprisiona na violência ainda que seja nossa biologia que nos permite viver nela; é nossa cultura, é o espaço psíquico de nossa cultura que dá origem à contínua validação e justificação da violência (...)*⁹

Nesta peça de dois personagens masculinos Griselda Gambaro não deixa saída; em outras será a mulher quem abrirá a porta: *La malasangre* (1981) e *Del sol naciente* (1983) estimulam uma reflexão acerca do papel da mulher como o outro (outra) à margem do poder, capaz de desestruturar as hierarquias patriarcais geradoras da violência social. Nossa montagem teve como base quatro casais de sexo diferente, marcados por fatores condicionantes distintos. Esta proposta visava tanto à investigação, no palco, da relação gênero-violência como à subversão inicial do texto. Digo inicial porque a escritura de Griselda Gambaro é deiticamente tão forte que se impõe, fazendo com que questionemos desde o sujeito até as estruturas e sistemas; o interessante é que isto se dá em um tipo de teatro no qual as sensações e emoções não perdem sentido. Daí a montagem de uma peça dela implicar um desafio quanto à capacidade

⁸ MATURANA, 1995, p.69.

⁹ Op. cit., p.84.

de incorporar livremente as técnicas propostas pelo texto, sem esquecer seu macro-signo, como diria Keir Elam.¹⁰

Em *Prova de fogo*, segundo lugar do concurso brasileiro de dramaturgia de 1974, Consuelo de Castro mostra a problemática da violência repressora exercida contra os estudantes; entretanto, paralelamente apresenta outras problemáticas específicas dos mesmos na ocupação política de um prédio universitário. A peça faz parte de uma coletânea chamada pela autora de “Urgências nacionais”¹¹ e foi escrita, apesar da censura, entre 1978 e 1988.

A perspectiva escolhida pela autora, no que tange o tratamento deste tópico, abarca desde o questionamento da tortura, por parte da polícia, de uma estudante grávida às implicações do machismo para as relações geradas a partir da ocupação do local. Deste modo, o eixo do texto está tanto na denúncia da ilegitimidade do poder que atua argumentando conceitos criados pela razão iluminista (nação, ordem) quanto nas problemáticas existenciais específicas surgidas a partir das incoerências entre a teoria e a prática daqueles que desejam mudar a sociedade. Esta perspectiva vai além da redução do problema ao confronto binário entre bons e maus e transforma a peça em um chamado perlocutório para construir não somente uma sociedade mais democrática, porém também relações humanas diferentes. Não bastam os grandes enunciados; é preciso que eles determinem o modo como estruturamos nossas vidas.

Lucía Fox, em *El riesgo de vivir* (1991), investiga a conflitiva realidade do Peru dos anos 80, mas é possível situar a peça em qualquer país latino-americano. A obra lança mão de dois espaços sociais que normalmente não se cruzam, mas que convergem, através da participação de personagens pertencentes a ambas esferas, dentro de um “espaço público”: um restaurante. A didascália marca a divisão, inclusive a geográfica, do social: “acima o mundo dos ricos e embaixo o dos muito pobres”,¹² estabelecendo a divisão clássica, presente metaforicamente já no título da obra de Arguedas: “El zorro de arriba y el zorro de abajo”. Este conflito seria o que estruturaria as vidas individuais, exceto pela ocorrência, independente da vontade humana, de um terremoto. Este fenômeno telúrico, alheio à tensão de forças inicial, muda o rumo das situações dramáticas, fazendo com que o conflito se volte à sua origem: a importância de cada

¹⁰ ELAM, 1980.

¹¹ CASTRO, 1989, p.10.

¹² FOX, 1991, p.157.

vida humana à margem das divisões criadas por dinheiro ou raça. Podemos entender esta intervenção, como Andrade e Jaramillo,¹³ como uma “máquina teatral” dentro dos limites impostos a ela própria por Aristóteles: “episódios que não podem ser realizados pelos homens e (em) circunstâncias excepcionais;”¹⁴ mas, na prática, isto não alteraria o eixo de nossa reflexão uma vez que — quaisquer que sejam as razões — o importante para nossa leitura é que o pessoal passa a circular ao mesmo tempo que o social. Através da protagonista, Lucía Fox propõe a luta pela vida de cada sujeito como ponto inicial de qualquer transformação. Podemos relacionar esta ênfase presente na dramaturgia de mulheres latino-americanas com a tese de que as mudanças sociais não são suficientes para produzir transformações no nível pessoal e vice-versa.

Sabina Berman, uma das autoras mais premiadas da dramaturgia mexicana, desenvolve um tema extremamente conflitivo na peça *Yankee* (1980): a relação entre a violência e a questão da identidade ligada ao nacional. Pátria, terra, nação são palavras que às vezes foram apropriadas, resultando em guerra, morte, segregação. Stuart Hall analisa como essas categorias se deslocam na pós-modernidade e como cada vez mais se vê que:

*a “identidade” é móvel, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.*¹⁵

Nesta obra, Sabina Berman põe dois homens — um mexicano e um norte-americano — frente a suas debilidades arduamente escondidas por detrás de máscaras espessas. O norte-americano carrega violentamente sobre suas costas o peso de um passado social que o oprime, e o mexicano utiliza o carisma que possui sua “identidade de homem intelectual latino-americano” para exercer o poder. Estes fatores condicionantes, contraditoriamente, os transformam em dependentes da força de uma mulher, Rosa. Esta mulher, capaz de despojar-se de si mesma

¹³ Op. Cit., p.134.

¹⁴ PAVIS, 1980, p.297.

¹⁵ HALL, 1997, p.13.

para compreender seus semelhantes, ultrapassa slogans nacionalistas e posições absolutas para aceitar as pessoas para além do que representam socialmente. Isto a converte em um símbolo de oferecimento e maternidade, não somente para seu filho mas também para estes dois homens. Assim, a problemática pessoal adquire nesta obra uma dimensão ampliada pelo conflito social. Segundo Alejandro Hermida, “ao se deter na comparação das obras *Bill* ou *Yanqui* em suas duas montagens, vemos que ambas as visões logravam transmitir o estado interior dos personagens, sem perder o conteúdo e o contexto social”.¹⁶

Graciela Ravetti, em sua *Saga Real*, que dirigiu em 1997,¹⁷ realiza um percurso pela América Latina a partir de personagens femininas. Sonhos, tortura e exílio entram em diálogo direto com a formação do eu feminino. Alguns meses depois de encerradas as apresentações ainda ecoavam em minha mente as palavras “É preciso haver história, é preciso haver memória”. Creio que isto se deu porque apelava perlocutorialmente para que não nos esquecêssemos do passado tanto pessoal quanto social. A Argentina (país de Graciela Ravetti), o Chile (o meu) e o Brasil (o dos atores e o nosso por adoção) passaram, como é sabido, por ditaduras militares da pior estirpe. Em todos eles há uma tendência ao esquecimento. A peça propunha um submergir-se novamente na dor para a partir daí repensar nossa história. O interessante é que essa dor também passava, e podia inclusive ser lida exclusivamente a partir deste ponto de vista, pelo esforço que significa a constituição do eu feminino dentro de sociedades repressoras e com valores distorcidos. Os meios de comunicação estão constantemente envolvendo a mulher em falsos sonhos, como o de *la Cenicienta* (usou-se esta imagem na montagem), e os meios repressores estão sempre preparados para exercer a violência social quando alguém passa dos limites impostos. As fragmentações temporais (passado-presente) e espaciais (a peça se estrutura ao modo de um ensaio que dois diretores continuamente interrompem) produziam o contraponto.

Especialmente a montagem teve como base uma aranha de metal inspirada nas esculturas de Louise Bourgeois e uma iluminação conotativa que servia para marcar atmosferas, tempos e espaços. A peça conta com um personagem mítico que, na montagem, atravessava a fronteira entre os espaços e ia tecendo na língua portuguesa a história que era apresentada em espanhol. Este caráter bilingüe, que também aparecia

¹⁶ HERMIDA OCHOA, 1985, p.7.

¹⁷ A dramaturga acompanhou o trabalho do grupo durante toda a montagem da peça.

nas canções, ressaltava o fato de que aqueles acontecimentos transcendiam as fronteiras geográficas. Rituais, uma atuação ora expressionista, ora realista, um texto metafórico que falava de rainhas e princesas, além de linguagens como a da luz, do cinema e da música serviam para unir a história social à história de uma saga de mulheres.

Finalmente, gostaria de comentar que escrever este trabalho me permitiu submergir na forma como nós mulheres falamos e a partir daí tentar refletir sobre o porquê da presença constante, em nossa escritura, do pessoal enredado com o social, como se fossem um só novelo de lã. Não ofereço, como se vê, respostas definitivas, mas sim apenas algumas 'portas' que se relacionam com nossa história (a de mulheres) e que mostram como na maioria das vezes em que participamos ativamente de movimentos sociais (a guerra civil espanhola, a segunda guerra mundial, etc.), passado o momento crucial, e às vezes mesmo nele, o machismo ressurgue. Lembro-me que com 17 anos de idade, no dia do golpe militar no Chile, tive que lutar por meu direito a permanecer em um espaço a partir do qual acreditávamos ilusoriamente poder defender o governo democrático de Allende. Hoje este debate me parece inconcebível.

Ao tratar do social, a dramaturgia de mulheres latino-americanas possibilita o questionamento da ordem e da hierarquia entre os problemas que devemos enfrentar para viver em sociedades mais humanas, pois parte de um outro lugar de enunciação. Não podemos pensar que a violência social seja uma tema do passado nem nos entregar ao ceticismo proveniente de sociedades pós-industriais; tampouco podemos pensar que o pensamento não evoluiu ou que basta transformar estruturas sociais para que o ser humano mude. Várias escritoras nos mostram a complexidade desta trama que envolve tanto o público como o privado; resta à crítica feminista saber o que fazer com isto.

Referências bibliográficas

- CASTRO, Consuelo de. "Um bloco de sulfite". In: *Urgência e ruptura*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Ed. Galerna, 1997.
- ELAM, Keir. *The semiotics of theatre and drama*. London / New York: Methuen, 1980.

- FOX, Lucía. "El riesgo de vivir". In: ANDRADE e JARAMILLO (eds.). *Voces en escena. Antología de dramaturgas latinoamericanas*. Colombia: Antioquia, 1991.
- HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Trad. Tomaz da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997.
- HERMIDA OCHOA, Alejandro. "Entre lo crudo y los amaneceres: instrospección al teatro de Sabina Berman". In: *Teatro de Sabina Berman*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- LETIELIER, Agustín. "Isidora Aguirre, constantes en su dramaturgia". In: AGUIRRE, Isidora. *Los papeleros*. Santiago: Editorial Torsegel, 1989.
- MATURANA, Humberto. "Biología y violencia". In: Vários autores. *Violencia en sus distintos ámbitos*. Chile: Dolmen Ediciones, 1995.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgía, estética y semiología*. Madrid: Paidós, 1980.
- QUEIROZ, Vera. *Crítica literária e estratégias de gênero*. Niterói: EDUFF, 1997.
- ROJO, Sara. *La mujer del texto al público*. Tese de doutorado defendida na State University of New York, 1991.
- SCHECHNER, Richard. *El teatro ambientalista*. Trad. Alejandro Bracho. México: Árbol Editorial, 1988.

Evas, Helenas de Tróia, Soldadinhos de chumbo

Em seu romance *A Costa dos Murmúrios*, Lúcia Jorge apresenta ao leitor a história da colonização de Moçambique a partir da ótica feminina.¹ Esta visão nos é de particular interesse uma vez que oferece não só uma diferente abordagem do mito do herói português, mas também uma revisão do papel feminino tanto na colonização africana quanto na sociedade portuguesa de um modo geral. O objetivo deste trabalho é investigar esta 'reescritura' em *A Costa dos Murmúrios*, tomando como ponto de partida a premissa de que o emprego da metaficção nesta obra constitui movimento análogo ao da construção da História como produção textual — sendo esta última, portanto, passível também de ser reescrita.

Em Portugal, a possibilidade de releitura da história colonial portuguesa é notável especialmente após a Revolução de 1974, marco da abertura de discursos marginais, até então silenciados pela ditadura salazarista. O discurso feminino, latente durante gerações, surge vigorosamente nas obras de Olga Gonçalves, Maria Ondina Braga, Teolinda Gersão e Hélia Correia, entre outros nomes, e contribui significativamente para uma mirada oblíqua que reavalia o passado mítico lusitano de glórias e vitórias. *A Costa dos Murmúrios*, romance publicado em 1988 e já traduzido para várias línguas, vendeu somente na primeira semana quinze mil exemplares.² Autora pós-Revolução dos Cravos, Lúcia Jorge procura compreender, através de suas obras, a portugalidade contemporânea que, segundo afirmou em diversos momentos, se trata de uma portugalidade de culpas não assumidas, sobre a qual as mulheres têm um depoimento a prestar.

O cenário de *A Costa dos Murmúrios*, quarto romance da autora, é Moçambique da década de 60. A guerrilha pela independência serve como pano de fundo para a obra, enquanto uma outra história nos é aos poucos revelada. Como espécie de antecâmara, o conto intitulado "Os Gafanhotos" abre o romance, narrando uma cerimônia de casamento no Hotel Stella Maris, à beira-mar. Neste conto são apresentados os principais

¹ JORGE, 1988.

² LEIRADELLA, 1988, p.5.

personagens da obra: Evita e Luís Alex, os noivos; Forza Leal, o capitão; Helena de Tróia, sua esposa. Esta primeira parte do romance encerra-se com a morte de Luís Alex e a volta de Evita para Portugal, deixando o leitor apenas com uma visão parcial e condensada de um dado momento na vida das personagens, que é filtrada por um narrador em terceira pessoa.

A segunda parte do romance, consideravelmente mais extensa, nos é narrada por Eva Lopo em um quase-diálogo com "Os Gafanhotos," o conto de abertura. Com a perspectiva vantajosa de 20 anos mais tarde, Eva retoma a narrativa inicial e faz desta gatilho para a sua própria. Assim, o romance constitui a tentativa da protagonista de compreender o processo de amadurecimento pelo qual passou durante a guerra colonial e que foi responsável por sua transformação de Evita em Eva. Este mecanismo evidencia-se nos comentários tecidos pela própria personagem acerca de seu narrar, de sua escritura-processo. O contraste entre as duas vozes narrativas torna-se bastante significativo, ao passo que reflete "um conceito fragmentado da História, que passa a depender de cada sujeito enunciador".³ A metanarrativa de Eva a cada passo questiona o conto-pórtico, duvidando dele ou por vezes até desfazendo-o, deslegitimando-o. Como diz a protagonista a respeito do conto, "o que pretendeu clarificar clarifica, e o que pretendeu esconder ficou imerso."⁴ Deste modo, a estrutura metaficcional veicula a idéia de que, como bem colocou Elizabete França, "das palavras só vão ficando murmúrios, dos fatos ficam versões."⁵ O narrador de "Os Gafanhotos" parece endossar o comportamento dos personagens masculinos (o que é, em nossa leitura, com efeito, um modo de zombar dele); por outro lado, o discurso de Eva na segunda parte do romance vai além da fachada militar, atingindo o cerne do colonizador português.

Gradualmente a protagonista desconstrói a figura do herói que, ao invés de enfrentar o inimigo no campo de batalha, covardemente enche garrafas vazias de uísque com álcool metílico, causando o auto-envenenamento e a conseqüente morte de centenas de africanos. A narrativa de Eva expõe também o puro prazer sádico do soldado português ao assassinar um moçambicano apenas para posar para uma fotografia exibindo a cabeça da vítima, como se fosse esta um troféu, em haste de madeira.

³ KAUFMANN, 1992, p.43. Tradução minha.

⁴ JORGE, op. cit., p.41.

⁵ FRANÇA, 1988, p.10.

A tão cantada grandiosidade da causa nacional é, em verdade, abandonada em favor da prática do auto-enaltecimento. No teatro de guerra, estes ‘heróis’ buscam circunstâncias que propiciem a oportunidade de afirmar sua coragem e bravura. O ato sexual é então transformado em “campo de batalha,” para o qual o soldado português é atraído com o mesmo instinto de combate e destruição, como observamos na seguinte passagem:

O prenúncio da vitória que chegava daquela forma tão evidente na noite do seu casamento, impelia-o para o amor como as sementes para a terra. O noivo receou que o seu robe se abrisse e se descompusesse. A sua espingarda de carne irrompesse no terraço como um ramo que se solta.⁶

A noção de criação/procriação é associada à de destruição e morte, paradoxo resumido na expressão “espingarda de carne”: guerra e sexo. Valentia vê-se, ainda, na agressão física às mulheres. O ciúme de Forza Leal por Helena de Tróia faz com que ele a agrida no terraço do hotel:

Mas naturalmente Helena de Tróia tinha de concitar o olhar. Naturalmente que o capitão reparou nos olhares que choviam como dardos. Naturalmente o capitão esbofeteou a mulher. Ainda mais naturalmente — porque tinha a ver com a dinâmica e a cinética — a mulher ficou encostada ao ferro da varanda que separava o Stella do Índico. Com a face esbofeteada, era naturalmente cada vez mais linda. Naturalmente uma lágrima caiu por um dos seus olhos, porque o outro estava encoberto por uma das muitas madeixas do farto cabelo rubro. Naturalmente o marido se aproximou dela, e a puxou para si, e ela entregou a cara, a lágrima e o cabelo, encostando tudo isso ao ombro dele, naturalmente.⁷

O advérbio *naturalmente*, utilizado de modo irônico pela narradora, aparece nove vezes neste parágrafo e continua também no seguinte. O episódio é ainda duplicado por outros homens no terraço que, como um eco do capitão, *naturalmente* agridem também suas esposas. Tudo de uma forma natural, como implica a natureza do gênero masculino mais forte que o gênero feminino — desta vez, eu mesma lançando mão da ironia.

Eva Lopo e Helena de Tróia buscam ambas um meio de escapar da opressão masculina e conquistar um espaço próprio. Procuram fazer de sua feminilidade manobra política para conseguirem o que desejam dentro e fora do matrimônio, e o primeiro passo que tomam em direção ao

⁶ JORGE, op. cit., p.21.

⁷ Op. cit., p.29; grifo meu.

novo espaço é o adultério — para elas uma forma de retaliação às visitas que seus maridos faziam ao *Moulin Rouge*, prostíbulo local. Eva se envolve com um jornalista apenas para descobrir que sente por ele desprezo. Helena de Tróia, por sua vez, tem um caso com um despachante, que é assassinado por Forza Leal. Como comenta orgulhosamente Luís Alex,

*O meu capitão resolveu o caso à roleta russa, com acaso e com revólver ... Agora ela não pia, nem tuge nem muge, nem pode! ...Hoje o meu capitão também não procederá assim. O meu capitão está mais duro, mais realista. Hoje despacharia a mulher e não o despachante!*⁸

Eva e Helena de Tróia tentam um grau maior de subversão dos valores masculinos através do homossexualismo. Helena seduz Eva, porém esta percebe que, de fato, o que Helena buscava era ser possuída e dominada como na relação heterossexual; o que buscava era o mesmo tipo de submissão que caracterizava seu relacionamento com Forza Leal. Ignorando o *leitmotif* que pontua o romance, *Please, please, please, get out from here tonight*, cantado pela banda de jazz do hotel, Eva permanece no Stella Maris. Helena de Tróia, mulher-narciso, caminhando invariavelmente para a frustração, termina por suicidar-se. Vinte anos mais tarde, Eva toma novamente o fruto proibido: desta vez, a escrita. Sua narrativa a leva de volta ao hotel, porém agora com a coragem de reduzir os heróis lusos a meros soldadinhos de chumbo, desmistificados pelo discurso feminino que se faz pleno através da escrita.

A Costa dos Murmúrios: romance sobre a colonização da África portuguesa. Há nele elementos que indubitavelmente o colocam junto aos que tratam da temática colonial. Como observou Elizabete França, não há no romance sequer um português “cujo comportamento quotidiano não reflectisse, nalgum aspecto, o preconceito de superioridade do branco ocupante, em relação ao africano colonizado.”⁹ Os “blacks” da cidade de Beira, como são chamados, não possuem discurso — a ausência dele falando talvez mais alto que o próprio discurso. Também não possuem nomes próprios, sendo apenas chamados por nomes de bebidas: Mateus Rosé, Camilo Alves, Seven-Up, entre outros, anulando-se a individualidade dos nativos.

A Costa dos Murmúrios: romance feminista. Se é um romance sobre a empresa colonial portuguesa na África, “não nos fala, por isso, de

⁸ Op. cit., p.245.

⁹ Ibidem.

colonizados, mas antes de colonizadores”.¹⁰ Acima de tudo, nos fala que “essa guerra também foi feita pelas mulheres, pelas mulheres dos soldados, dos alferes, dos capitães, dos generais, mulheres que se queriam arredadas, não submissas.”¹¹ Essas mulheres representavam, de fato, uma ‘colônia’; não obstante, faziam-se igualmente colonizadoras, designando a invisibilidade do africano, e por vezes casualmente decidindo sua sorte, como observamos em diversos episódios do romance.

Segundo Lídia Jorge, o processo de escrita exige “um estado de profundo silêncio e um modo de lidar com as palavras que desnuda a relação entre o visível e o invisível”.¹² O silêncio do voltar-se para dentro de si revê a participação da mulher na sociedade. Para a autora, Eva, Helena de Tróia, ou qualquer outra mulher portuguesa na África não deve ser vista como ingênua espectadora das atrocidades coloniais:

*Quando falamos da descolonização feminina retratada em A Costa dos Murmúrios, é importante esclarecer que as mulheres não devem ser comparadas aos africanos em termos de serem também vítimas da ordem social. Apesar de elas mesmas colonizadas; as mulheres são cúmplices e parceiras de seu próprio colonizador na empreitada africana. Elas não apenas observavam passivamente, mas até instigavam os homens a matar, e tentavam se valer das circunstâncias tanto quanto os homens.*¹³

Ao desvelar a falta de heroísmo do soldado português, *A Costa dos Murmúrios* descortina também a cumplicidade da mulher portuguesa na África, fazendo do romance um exercício catártico de reconhecimento desta culpa. A voz de Eva relata aspectos que o narrador de “Os Gafanhotos” preferiu convenientemente omitir, tais como homossexualismo, prostituição e homicídio. E muitas, tantas, eram as lacunas deixadas pelo conto-pórtico que a segunda parte do romance é aproximadamente oito vezes maior que aquele. Quando os heróis são transformados em soldadinhos de brinquedo, eles passam a responder às regras ditadas por Eva à medida que ela própria controla o jogo de poder.

Sobre o caráter historiográfico de sua obra, Lídia Jorge comenta:

¹⁰ BAHIA, 1988, p.5.

¹¹ Ibidem.

¹² JORGE, 1993.

¹³ Ibidem.

Se há intervenção histórica no meu romance, não é ao nível do relato dos fatos ou na busca de casos reais, que ilustrem o acontecimento. É, sim, porque nele surge a acusação a um grupo que personifica a culpa maior. E, isso, não tanto por terem participado de uma guerra ou, mesmo, por terem causado, mas, sobretudo, por não terem assumido a catástrofe de que tinham sido agentes ... Nesse sentido, o meu romance pretende ser um retorno ao que corre o risco de ser diluído.¹⁴

Basta que estabeleçamos correspondências; basta, nas palavras de Eva, “um encontrão, um sorvo.” Tanto “Os Gafanhotos” quanto o relato de Eva são produto da memória dos narradores, lembranças fluidas. O caráter subjetivo destas, entretanto, não invalida o aspecto crítico que elucida a hierarquia gênero-raça durante a guerra colonial e em nossos dias. A completude da rede histórico-ficcional que assinalamos neste trabalho é produto, em primeiro lugar, da tensão entre as distintas vozes narrativas que, apesar de conflitivas ou talvez exatamente por isto, permitem perspectivas diferentes dos fatos. É produto, também, do aspecto metaficcional que constantemente questiona a própria narrativa e a narratividade da obra, nos mostrando que existem, na verdade, apenas versões dos fatos.

Além de uma releitura da história da colonização portuguesa em Moçambique, o romance inscreve a experiência feminina em um espaço até então impenetrável. Através da escrita, Eva/Lídia/o feminino coletivo enfrentam o conflito do visível com o invisível, mencionado anteriormente pela autora. Através da palavra escrita, que possui materialidade impressa na página, estabelece-se a ponte entre o âmbito da experiência e do inconsciente. Nenhuma metáfora traduz melhor o significado da escrita para a mulher do que a da estrada, de que nos fala Lygia Fagundes Telles:

Até hoje amo a estrada. Na idade de ouro dos filmes de Chaplin, o The End era escrito em cima da estrada com ele andando, andando — para onde ia? Não importa, a estrada simbolizava o horizonte.¹⁵

O ato de escrever possui uma finalidade, mas não necessariamente um fim. O caminhar é mais importante que a chegada, como o foi para a lendária Xerazade, cuja sobrevivência também dependeu do narrar histórias. Escrever, pois, contribui para a formação da identidade feminina.

¹⁴ LEIRADELLA, op. cit.

¹⁵ MEDINA, 1985., p.8.

Como vemos em *A Costa dos Murmúrios*, no entanto, no processo de formação do feminino é preciso admitir que as mulheres compactuaram com o sistema patriarcal de supremacia europeia. É preciso aprender com a ambigüidade da mulher, ao mesmo tempo, oprimida e opressora, e não tentar encobri-la. Murmúrios do passado. Eva. Gênese. É preciso reconhecer sua culpa, suas falhas, seus erros, para que o feminino se faça forte — forte porque conhecedor de si. Finalmente, resta dizer que nenhuma teoria feminista é mais forte que aquela que se reflete nos próprios atos das mulheres.

Referências bibliográficas

- BAHIA, António. O Romance da Nossa Culpa. *Jornal de Letras e Artes*. 16 de março de 1988. p.5.
- FRANÇA, Elizabete. Balas de Ricochete. *Diário de Notícias*, 17 de abril de 1988, p.10.
- JORGE, Lídia. *A costa dos murmúrios*. Lisboa, Dom Quixote, 1988.
- JORGE, Lídia. Entrevista particular. Lisboa, 22 de julho de 1993.
- KAUFMANN, Helena. Reclaiming the margins of history in Lídia Jorge's *A costa dos murmúrios*. *Luso-Brazilian Review*, n.29, 1992.
- LEIRADELLA, Cunha de. Lídia Jorge, a compreensão de Portugal. *Estado de Minas, Suplemento Literário*. 14 de maio de 1988, p.5.
- MEDINA, Cremilda. Lygia Fagundes Telles na Eterna Aventura do Morro de Ouro. *Minas Gerais, Suplemento Literário*, 9 de fevereiro de 1985, p.8.

Marcas de um encontro: Agustina revisita Florbela

Entre as mulheres que compõe o cenário atual da Literatura Portuguesa, certamente um dos nomes de maior destaque é o de Agustina Bessa-Luís. Nascida em 1922, é autora de uma obra vastíssima, que se iniciou em 1948 com *Mundo Fechado*, e conta hoje com mais de quarenta títulos. Não só esta grande quantidade de títulos, mas o fato de entre eles estarem presentes além de romances, também biografias, impressões de viagens, contos, peças de teatro e mesmo um livro infantil — *Dentes de Rato*, lançado em 1987 — e uma novela policial — *Aquário e Sagitário* — faz de Agustina herdeira de uma tradição de escritores polígrafos, que tem em Camilo Castelo Branco seu primeiro representante, inclui uma série de outros nomes, entre os quais podemos aqui citar Oliveira Martins, Teófilo Braga e, um autor a que depois voltaremos, Teixeira de Pascoaes.

Se pensarmos na obra de Agustina em seu conjunto podemos verificar duas tendências gerais, uma de caráter temático e outra formal, que podem ser considerados como típicas do discurso agustiniano.

De início parece que a revisitação de temas e figuras da cultura portuguesa é uma das marcas de sua produção. Podemos encontrar esta tendência em *O Mosteiro* (1980), obra a que voltaremos a nos referir, em que um dos grandes temas da cultura portuguesa, o Sebastianismo, é revisitado. Já em outras obras o tema central são episódios guardados no imaginário coletivo, como ocorre por exemplo em *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983), em que Agustina analisa o que provavelmente é o mais conhecido relacionamento amoroso da história portuguesa, e em *A Monja de Lisboa* (1985), em que retoma o caso das chagas de Maria da Visitação, que já fora tratado, entre outros, por Camilo Castelo Branco.¹ Por outro lado, parece ser a análise, em livros com caráter mais ou menos biográfico, mais ou menos ficcional, de uma série de nomes fundamentais para a literatura e/ou história portuguesa, a forma mais freqüente desta tendência na obra de Agustina. Assim Teixeira de Pascoaes aparece, como

¹ Cf. CASTELO BRANCO, 1904.

veremos, em *O Susto* (1958); Santo António de Lisboa na obra homônima, publicada em 1973; *Floribela Espanca* em 1979; Camilo e sua obra são revisitados em *Fanny Owen* também de 1979; e o Marquês de Pombal é biografado em *Sebastião José* de 1981, Garrett é o principal personagem de *Garrett, o eremita do Chiado*, de 1998, para apenas citarmos os exemplos mais evidentes. Parece existir assim, na obra de Agustina, uma tentativa de rever e de repensar a história cultural portuguesa, sendo esta uma das constantes a partir da qual sua obra pode ser analisada.

Mas, como dissemos acima, se existe uma tendência temática que perpassa muitos dos livros desta escritora, também existe uma outra, de caráter formal, que acaba por dar unidade a uma obra tão vária e vasta. Se esta obra é composta, como dissemos, por livros que, em princípio, ocupariam vários gêneros ou subgêneros, o que de fato podemos verificar é que esta autora rasura as diferenças entre os gêneros e produz, na grande maioria das vezes, obras híbridas, que só muito dificilmente podem ser classificadas. Alguns exemplos podem aqui comprovar o que dizemos. Em *O Susto*, de 1958, estamos, aparentemente, diante de um romance. Mas este romance é, também, em larga medida, uma biografia romanceada: o personagem principal, José Maria, é uma transposição ficcional de Teixeira de Pascoaes. Um leitor das várias autobiografias e livros de memórias publicados pelo autor de *Marânus*, encontrará nos incidentes da vida desse personagem vários episódios que foram retirados destes livros de Pascoaes, episódios que são, muitas vezes, interpretados pela voz narrativa de *O Susto* da mesma forma como o foram pelo poeta de *Regresso ao Paraíso*. Em *O Mosteiro*, de 1980, encontramos uma outra forma de hibridismo. Este livro, um romance, é dividido em cinco partes, e a última é de fato um ensaio, feito pelo personagem principal, Belchior, sobre D. Sebastião e a batalha de Alcácer Quibir.

Por tudo o que dissemos, parece não existirem, para Agustina, limites entre ficção, biografia, ensaios e reflexões de várias ordens. Ela se utiliza livremente de todas estas formas de escrita, independentemente do *rótulo* que cada um de seus livros possuía. Se havíamos dito que Agustina era herdeira de uma tradição de escritores polígrafos, podemos agora refinar nossas observações. Nesta *liberdade* com que manuseia os materiais e as formas, ela se aproxima de um escritor que, na primeira metade do século, também cultivou vários gêneros, entre os quais, em uma fase de sua carreira, as biografias. Nos referimos aqui a Teixeira de Pascoaes, sobre quem Jacinto do Prado Coelho afirmou:

*Pascoaes cultivou o memorialismo, o relato de viagem, a ficção, a biografia, a prosa poético-filosófica (...), o ensaio político-pedagógico e literário. (...) Convém entretanto sublinhar desde já que só muito à superfície e com extrema liberdade Pascoaes molda as suas obras em prosa nos gêneros tradicionais. São muito indecisas as fronteiras genéricas entre os livros que escreveu.*²

Este comentário sobre as obras em prosa de Pascoaes pode, em grande medida, ser aplicado às de Agustina. Como notamos, também essas obras, só muito à superfície, podem ser divididas em gêneros. Também são muito indecisas as fronteiras genéricas entre os livros que esta autora escreveu. De fato, não nos parece casual que o primeiro escritor biografado por Agustina tenha sido justamente Pascoaes, e biografado em um livro que, ao mesmo tempo, é e não é biografia, é e não é romance. Estes dois escritores do norte de Portugal ainda estão à espera de alguém que se debruce sobre suas obras buscando analisar os vários fios e padrões que aproximam suas tessituras textuais. Mas certamente não é aqui o espaço para desenvolvermos estas questões, já que nossos objetivos são outros.

Pelo que dissemos, podemos notar que o discurso de Agustina não é dos que caminham nos leitos definidos dos gêneros estabelecidos. É muito mais um rio caudaloso que ultrapassa as margens definidas, penetra em outros leitos, passa por outras províncias, retornando por vezes ao seu leito original, desaguando por vezes por espaços não previstos. É justamente levando em conta esta característica que devemos ler *Florbela Espanca*, não com o objetivo de apontar o que falta ou sobra a este livro para poder ser considerado uma biografia típica, mas buscando avaliar a forma híbrida que possui, e, através desta forma, como Florbela acaba por ser reconstruída pelas mãos de Agustina.

Esta forma híbrida já se revela na própria estrutura geral deste livro e, em certo sentido, no leitor que ele pressupõe. Se, tradicionalmente, o gênero biográfico é constituído por obras que possuem algumas características básicas, podemos notar que nem todas elas estarão presentes em *Florbela Espanca*. Se, inegavelmente, este livro segue uma das regras fundamentais do gênero, que é a da consulta e análise de documentos sobre o biografado, não possui um outro, também considerado fundamental, o de que estes documentos têm de ser utilizados para que se construa a *narrativa* da vida que está sendo analisada. Não é a isto que se propõe Agustina, como podemos notar por várias características de seu livro.

² COELHO, s.d., p.9-10.

Se encontramos, em alguns momentos da biografia, breves trechos narrativos, eles não seguem nenhuma cronologia. Um mesmo fragmento de carta ou de soneto pode aparecer várias vezes, em contextos diversos, para diversos objetivos, independente da época em que foi escrito. Outro exemplo, ainda mais flagrante desta postura discursiva é o fato de que, apesar de o livro estar dividido em três partes, estas não falam de momentos diversos da vida de Florbela: em todas elas aparecem, em geral, fatos referentes a épocas semelhantes. Este tipo de construção é, com certeza, desconcertante para um leitor que venha a buscar neste livro um conhecimento básico da vida de Florbela, pois terá ele mesmo, a partir dos vários fragmentos presentes, de remontar cronologicamente esta vida. Assim, parece-nos que ao construir seu livro, Agustina tem por leitor implícito alguém que, de posse já dos conhecimentos mínimos sobre a vida de Florbela, buscase nesta obra não a narrativa de uma vida que já conheceria, mas a interpretação dos significados que esta vida esconderia por debaixo de seus incidentes. Agustina espera um leitor que *ame* Florbela, e que busque compreendê-la: “para se dizer a verdade sobre alguém é preciso amar esse alguém. Só então se pode amar a verdade que ele personifica.”³

Na busca desta *verdade*, Agustina lança mão de todos os elementos que tem a seu dispor, como notou Anamaria Filizola: “Concorrem interpretações de fotografias da família Espanca e de Bela, de sua correspondência com familiares (...) e amigos, de documentos pesquisados em cartórios (...), outros trabalhos sobre a poetisa, (...) depoimentos de pessoas que a conheceram (...) e, é claro, a obra.”⁴ Todo este material será analisado de várias formas. Por vezes Agustina passará por materiais diversos, na tentativa de, olhando por vários ângulos, captar a verdade que através deles pode ser percebida. Podemos notar este processo, por exemplo, no trecho abaixo, em que a biógrafa passa de apontamentos sobre a vida de Florbela para seus retratos quando criança, e destes para o trecho de um soneto:

Toda a vida de Florbela é uma permanente reivindicação. Nada lhe basta, nada a satisfaz, porque há uma carência anterior. Embora as suas madrastras sejam dedicadas e afectuosas (...) Bela comporta-se sempre com uma exigência exasperada. Amá-la é desafiá-la a não amar. Tiraniza os amantes, porque nas suas primeiras relações faltou o laço materno e, o que é mais, não o pôde idealizar. Não

³ BESSA-LUÍS, 1979, p.119.

⁴ FILIZOLA, 1995, p.72.

é raro encontrar nos retratos de infância de Florbela a expressão de dureza própria dos abandonados. “Queria tanto saber porque sou eu! Quem me enjeitou neste caminho escuro? Queria tanto saber porque seguro em minhas mãos o bem que não é meu!” Não pode ser melhor expresso o conflito típico do eu neurótico.⁵

Outras vezes não se trata tanto de percorrer materiais diversos, mas sim de, ao juntar vários indícios, descobrir o significado que se oculta em um detalhe aparentemente insignificante, como no de Florbela ter, em determinada época, se hospedado em um hotel que se situava nas paragens de António Nobre:

Florbela vai descansar para o hotel do Seixoso, na Lixa, mas estes lugares de Antónia não são de grande auxílio para ela. Porque procura ela as paragens de António Nobre? Mais do que o poeta, parece ser o nome que a atrai; o nome de Antónia, a mãe, relacionado com um sem fim de memórias, de impressões, de doces sentimentos de antanho. Nobre foi sempre um vocábulo atraente para ela. “Eu estou morta porque te cases e gostava que fosse na aristocracia...” — escrevia a Apeles. E, noutra carta: “Mando-te uma violeta portuguesa... Tem uma vasta genealogia, é nobre e rica.” António Nobre pode significar para Bela o regaço materno honrado com o nascimento que ela não teve e no qual deseja cair para sempre.⁶

Estes dois processos são apenas exemplos dos múltiplos procedimentos utilizados por Agustina para analisar a vida de sua biografada. Mas quem é a Florbela reconstruída neste livro? Que traços compõem este rosto que tenta ser desenhado a partir dos mais diversos pontos de partida? A dificuldade de responder a esta pergunta pode ser percebida pelo tratamento que Agustina dá, por exemplo, à morte de Florbela. Ao longo da biografia a morte é várias vezes referida, e em cada uma delas uma nova hipótese é levantada. Como notou Anamaria Filizola,

Neurose de abandono, bovarismo, desgosto amoroso, frustração intelectual, desejo de evasão para um sono profundo, e não para a morte, choque anafilático decorrente de incompatibilidade medicamentosa, tudo se soma (...) para explicar o suicídio de Bela. Quem, o quê, quando o provocou?

As páginas finais compõe o quebra-cabeça, sem contudo resolvê-lo, pois muitas são as hipóteses levantadas, todas plausíveis.⁷

⁵ BESSA-LUÍS, op. cit., p.113-114.

⁶ Ibidem, p.129.

⁷ FILIZOLA, op. cit., p.78.

Mas não apenas em relação ao suicídio são levantadas *muitas hipóteses, todas plausíveis*. De fato isto ocorre, também, em relação a vários outros aspectos da vida de Bela. Eugénio Lisboa, por exemplo, critica a postura de Agustina ao dar “no mesmo livro, e para o mesmo fato (o casamento de Florbela), três explicações diferentes e que mutuamente se liquidam.”⁸ De fato, se em um momento Agustina afirma que os casamentos de Florbela seriam uma “espécie de heresia, face ao grande acontecimento de sua liberdade”,⁹ em outro os considera como “atitudes autopunitivas, como uma espécie de professor”,¹⁰ para, depois, analisá-los como uma espécie de experimentalismo lúdico: “Os casamentos não passam da tentativa de novas combinações que produzam novos gestos e que permitam o acesso a novos actos inteligentes. Esses estados de reacção à novidade como tal têm o seu período de vivência; depois esgotam-se.”¹¹

Este procedimento, que aqui apontamos, multiplica-se nessa biografia, atingindo não só Florbela, mas também os que estão a ela ligados. Poderíamos, adotando a postura assumida por Eugénio Lisboa, atribuir esse fato a uma postura incorreta da biógrafa, e com ele considerar que “O verbo caudaloso e a autoconfiança têm (...) inconvenientes: vai se debitando o fluxo mas não há tempo de se *ir ver atrás*.”¹² Mas não achamos que se deva atribuir ao descuido ou ao excesso de autoconfiança estas *múltiplas verdades* que são sucessivamente apresentadas. Não consideramos isto uma falha, mas um procedimento planejado, com objetivos bastante precisos. Se não temos aqui o espaço necessário para indicar os vários indícios que corroboram nossa interpretação, escolhemos o que consideramos o melhor deles: as referências feitas à morte de Apeles, irmão de Florbela.

Agustina levanta a possibilidade de que ele tenha se matado, ao perceber que Florbela parecia, por fim, ter encontrado um marido que a compreenderia, achando Apeles que, com isto, perderia o amor exclusivo que até então sua irmã lhe dedicara:

O suicídio de Apeles não pode ser confirmado senão através dessa linha sinuosa que é a da intuição, a única que não conhece renúncias. Eram frequentes nessa

⁸ LISBOA, 1981, p.93.

⁹ BESSA-LUÍS, op. cit., p.74.

¹⁰ Ibidem, p.112.

¹¹ Ibidem, p.121.

¹² LISBOA, op. cit., p.93.

*época desastres como o que o vitimou. Porém, já foi dito que não há acaso nas catástrofes; até quando parte uma perna, o homem exprime nisso a sua vontade. O estado de alma de Apeles era turbulento, perdera a misteriosa noiva e, sobretudo, perdera a irmã. Ela já se casara duas vezes, mas não com a avidez sentimental de que dava mostras agora.*¹³

Quando o leitor se vê convencido, por esses e por outros argumentos, do suicídio de Apeles, a biógrafa então considera:

*Não. De facto, não se pode afirmar que Apeles se suicidou. A proeza de Gago Coutinho e Sacadura criara a mística (...). Os rapazes ansiavam por (...) produzir acções espetaculares. Alguns sucumbem, pela fragilidade do material de voo, pela precipitação das manobras, pelo desejo de serem únicos e sem confrontações no arrojado. Possivelmente Apeles largou um dia por cima do Tejo, sem outra intenção senão a de experimentar o aparelho e voltar para beber chá com algumas amigas (...). Mas não volta.*¹⁴

Se o leitor, após isto, convence-se de que a *primeira verdade* era errônea, pouco depois voltará a ser sacudido por uma nova versão da mesma morte, que em certo sentido reelabora as duas anteriores:

*O que se passou com Apeles foi decerto um desses enigmas cujas razões estão tanto no mundo interior como no mundo exterior da pessoa. O ser humano produz o seu próprio desastre e a sua própria salvação. Quando uma águia deixa cair uma telha que levava no bico, na cabeça de um sábio da Grécia, cumpre-se o oráculo que previra que ele morreria no desmoronamento duma casa. Possivelmente, ele não deixou de pensar mais nisso, e dormia ao ar livre, mas sem abandonar a idéia da morte, a ponto de ela se lhe tornar sua cara companheira. O mundo exterior é instrumento da nossa intenção profunda. Todo o ser humano vive enredado numa teia inextricável de autopunição que lhe evita um obscuro e denso mal-estar em que o próprio acto de viver se encontra compreendido. Apeles não planeou nada quando levantou vôo sobre a barra do Tejo; mas, naturalmente, no mais fundo de si mesmo, tudo estava decidido.*¹⁵

Este processo de apresentar uma aparente verdade, levar o leitor a se convencer dela, para depois desestabilizar esta leitura propondo uma outra, que novamente será negada, é por demais evidente nestes trechos.

¹³ BESSA-LUÍS, op. cit., p.121.

¹⁴ Ibidem, p.122.

¹⁵ Ibidem, p.127-128.

Agustina joga com o leitor, apontando possíveis estradas, para depois mostrar que existem outras estradas que podem ser trilhadas. Pensamos que este procedimento, aqui tão explícito, situa-se de fato no cerne de toda esta biografia. Se, como aponta a autora, “A imagem que sempre se fez de Florbela foi muito rudimentar”,¹⁶ ela não se propõe a substituir essa imagem por outra que, se explicasse de forma unívoca as atitudes de Florbela, também seria rudimentar e redutora. No lugar disso o que nos apresenta é um leque de possibilidades, várias Florbelas que podem estar ocultas pela mulher que rudimentarmente foi interpretada apenas como a “luxuriosa que era perigoso entrar nos lares”.¹⁷ Sucessivamente a biógrafa nos fala dessas várias mulheres possíveis: a que carrega o abandono da mãe como uma carência que não consegue resolver; a que precisa se vestir bem para camuflar um inescapável complexo de inferioridade por não ser perfilhada; a que tem em seu irmão um duplo e um filho que poderá realizar o que ela não pode; a que age para agredir um pai que ama mas que, ao mesmo tempo, quer ver destruído por não amá-la. Estes e vários outros perfis se sucedem, sem que nenhum deles explique a totalidade desta mulher, sem que nenhum deles chegue a negar completamente os outros. Cabe ao leitor, como no caso dos vários motivos possíveis para o suicídio, recolher estes vários traços para, a partir deles, compor o seu rosto de Florbela.

Tudo o que aqui dissemos parece indicar a presença de uma postura discursiva, nesse livro, que pode ser relacionado a uma outra característica de Agustina, já apontada por Silvina Rodrigues Lopes em *As Hipóteses do Romance*. Neste livro, ao analisar a tendência de Agustina de terminar seus romances sem uma conclusão, essa crítica afirma:

*Os finais inconclusivos dos romances de Agustina Bessa-Luís não são porém puramente inconclusivos, eles são uma espécie de conclusão da impossibilidade de concluir, que se vai reafirmando de romance em romance, como se fosse essa a ‘moral da história’ do escritor, da sua história de escrever romances.*¹⁸

Poderíamos, parodiando Silvina Lopes, afirmar que as múltiplas conclusões a que Agustina chega sobre Florbela também apontam para a impossibilidade de retratar de forma unívoca uma vida. A “moral da história” dessa biografia seria a de que toda a vida permite várias leituras, vários

¹⁶ BESSA-LUÍS, 1979, p.78

¹⁷ Idem.

¹⁸ LOPES, 1992, p.17.

caminhos para a análise. Biografar se transforma assim, nas mãos de Agustina, na construção do labirinto destas várias análises possíveis, labirinto em que cada leitor deverá encontrar o seu próprio fio de Ariadne.

Referências bibliográficas

- BESSA-LUÍS, Agustina. *A monja de Lisboa*. Lisboa: Guimarães, 1985.
- _____. *A vida e a obra de Florbela Espanca*. Lisboa, Arcádia, 1979.
- _____. *Adivinhas de Pedro e Inês*. Lisboa: Guimarães, 1983.
- _____. *Aquário e sagitário*. Lisboa: Contexto, s.d.
- _____. *Dentes de Rato*. Lisboa: Guimarães, 1987.
- _____. *Fanny Owen*. Lisboa: Guimarães, 1979.
- _____. *Garrett, o eremita do Chiado*. Lisboa: Guimarães, 1998.
- _____. *Mundo fechado*. Lisboa: Guimarães, 1948.
- _____. *O mosteiro*. Lisboa: Guimarães, 1980.
- _____. *O susto*. Lisboa: Guimarães, 1958.
- _____. *Santo António de Lisboa*. Lisboa: Guimarães, 1973.
- _____. *Sebastião José*. Lisboa: Guimarães, 1981.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *As virtudes antigas ou A freira que fazia chagas e o frade que fazia reis*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1904.
- COELHO, Jacinto do Prado. Pascoaes: do verso à prosa. In: PASCOAES, Teixeira de. *Obras completas VII — Livro de Memórias*. Amadora: Bertrand, s.d. p. 9-53.
- FILIZOLA, Anamaria. Notas de Leitura: *Florbela Espanca*, de Agustina Bessa-Luís ou: para amar Florbela. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena*, Araraquara, n.7, p.61-79, jan.-mar. 1995.
- LISBOA, Eugénio. Agustina Bessa. Luís *Florbela Espanca — A vida e a obra*. *Colóquio Letras*, Lisboa, n.60, p. 92-94, mar. 1981.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Agustina Bessa-Luís As hipóteses do romance*. Rio Tinto: Edições Asa, 1992.
- PASCOAES, Teixeira de. *Livro de memórias*. Lisboa: Bertrand, s.d.
- _____. *O advogado e o poeta*. Porto: Brasília Editora, 1978.
- _____. *O bailado*. Lisboa: Bertrand, s.d.

Sob as migrações enormes

“Génie”, poema usualmente publicado como o último de *Illuminations* (sem que nada se saiba da intenção original do autor desta obra escrita fragmentariamente, durante viagens urbanas pela Europa, no período 1872-78, sem indicações de organização), parece, de fato, resumir as extensões/expansões da *walk-writing* (*escrita de caminhada*) rimbaudiana, praticada desde seus primeiros versos, tendo como partida as deambulações pela natureza. O poema parece também se abrir, como uma espécie de texto-legenda da modernidade, na passagem entre um e outro século, para uma configuração do movimento, que até hoje ecoa. Concentro-me sobre um dos versos finais em exortação ao “Gênio”, imagem tomada de imaterialidade até galgar o plano da corporificação e de um sentido multitudinal; exatamente o verso (ou linha de prosa poética) que refere-se a: “*Seu passo! as migrações mais enormes do que as antigas invasões*”.

O trecho citado parece conter não apenas o anúncio das possibilidades da escrita poética em face dos territórios em expansão da modernidade — com a abertura crescente de mercados, a dilatação dos eixos campo-cidade/periferia-centro/Ocidente-Oriente (trânsito, por sinal, inscrito na obra-experiência de Rimbaud) —, como também os riscos da desertificação e da deriva quanto à planificação, à consolidação dos lugares mapeados pelo domínio moderno, capitalista.

“*Lieux fuyants*”, assinala o poeta. São estes os lugares — em fuga —, os espaços nascidos por meio dos passos, que o poema, híbrido de prosa e salmo, desbrava como componente indissociável — escrita gerada pelos passos, e pelo que trazem de desmesurado, de enorme. Pelo que revelam sobre os lugares moventes, advindos do ideário expansionista, mas sob o signo de outras apropriações e inscrições culturais. Cabe ser ressaltado que “*A enormidade tornando-se norma*”, como está na Carta do Vidente (1871), mostra-se proporcional à *multiplicação do Progresso*, e não à *marcha para o Progresso*.

No interior do século do progresso e do modelo de cidade que se projeta, então, como promessa de produtividade e usufruto de seus amplos domínios aos olhos dos modernos habitantes, a literatura projeta-se como mapeamento, demarcando sobre tal espaço uma diretriz migratória, uma

postura, que é marcadamente corporal, desertificante, desterradora. Nas *enormes* cidades de Rimbaud — presentes na série “Villes”, integrante também de *Illuminations* — acentuam-se os procedimentos visíveis em “Génie”, no que diz respeito ao empreendimento ativo da caminhada, como uma radicalização da *flânerie* baudelaireana, a ponto de formular-se como escrita do homem desterritorializado. Esse que percorreu os *confins do mundo* cartografados em seu tempo, que foi até o reverso da Europa — a África —, e ao avesso do *lugar*: do pólo da neve, o nenhum-lugar, nos Alpes, como ele descreve em uma carta de 1878, até o deserto da Arábia, rastreando assim “*a vida para longe de um centro que ninguém pode reconhecer*”, um lugar “*livre da lei humana*”, como expressa Le Clézio em *Deserto*,¹ o não-lugar extremo (*Os confins do mundo* são, aliás, o título de um projeto de escrita não concluído pelo poeta), na contra-corrente dos discursos e dos modelos de lugar emancipatórios do humano.

Orienta-se, a partir daí, um tipo de escrita que pode ser lida como literatura do homem desterrado, marcada por seus traços terrenos, pedestres, mortais, que pensadores como Blanchot, Deleuze e Vattimo apreenderam na produção moderna da literatura e da filosofia dos dois últimos séculos, de diferentes modos, mas com inúmeros pontos de convergência.

O que se observa a contar de Rimbaud é a recriação do espaço na literatura, a partir dos múltiplos lugares irradiados do modelo de concentração de bens simbólicos e materiais, representado pela cidade moderna. A urbe, povoada de seres e signos divergentes, que para o poeta se revela pela impermanência de *loci*, pelo modo de habitá-la tão somente por um desmesurado passo, por um crescente *incursionar* e *desterrar*.

Espaços saturados, instabilizados pela ausência de unidade quanto ao povoamento demográfico,² comparecem ao fim deste século como o revés das pontuações migratórias confluentes com o ideal de racionalização urbana, da via *one way* de cidade e sociedade. Devem ser compreendidos como pontificações em torno dos grandes projetos abertos pelo ideário moderno: espaços saturados/despopulações/desbravações para fora da idéia tentacular, totalizante, de *lugar* oferecido pela megalópole, que propaga-se, paradoxalmente, pelas margens, por trilhas periféricas, em vez da realização plena, comungadora/comunitária, do centro. (Ou o centro tomado pelas margens, pela cultura de rua, com a cidade redesenhada por camadas de outra cidade, configuradora de uma multiplicidade de centros).

¹ LE CLÉZIO, 1987, p.11.

² VIRILIO, 1996, p.10.

Se, como pensa o antropólogo urbano Marc Augé, ao se falar de cidade, falamos do mundo inteiro, considerando-se que a vida social tende a se tornar “*vida urbana em toda parte*”³, pode ser observado neste processo a *liberdade do não-lugar* (ibid.) irrompendo-se em módulos performativos, ambientais, que se expandem por inúmeras fronteiras. Se dentro e fora delas as cidades são reinventadas, isso ocorre justamente no rumo do que Deleuze compreendeu como a *micropolítica das fronteiras* em detrimento da *macropolítica dos grandes conjuntos*⁴, com seus modelos estratificados.

Lendo-se a produção dos criadores de literatura a partir do rastro rápido, descentralizante, lançado pela *escrita de caminhada* rimbaudiana, no sentido em que o poeta dispõe o ato de escrever como empreendimento espacial, territorial, pode ser observada a abertura de um veio pouco exposto à história e à geografia da literatura. Uma linha de escrita entendida — e estendida, extensiva — como experiência e investigação, concebida como projeto não simplesmente formal, mas em função de seu poder atualizador de *acontecimento*, de *movimento*. Uma linha (algo que se move) e não uma linhagem, em sua recorrência ao *centro*, em remissão ao fundamento, a tudo que contém de intencionalmente autoral, de visivelmente mantenedor de perfis hegemônicos de escritor e escrito (fixados a um lugar físico e ao lugar simbólico de autoridade cultural), assim como pela ligação aos nexos causais, cumulativo-lineares, do mapa cartografado pela historiografia da literatura.

Pode ser notado, ao longo do século XX, no seguimento (intervalado, descontínuo, entre noções de gênero, entre o literário e o não-literário, entre nações diferenciadoras do “universal” e através de redes de influência transversa) dessa *linha de escrita* — ou *trilha* (considerando-se sua espacialidade), e mesmo *rastro* (sendo valorizados os traços da caminhada, dos passos, o sentido migratório) —, uma radicação na errância, um desconcerto ante as Nações, um corte com os limites e as expansões do Ocidente — seus marcos geopolíticos, suas circulações capitais — até a experimentação com o que está para lá de um apaziguamento com a idéia de Oriente, e celebra o deserto.

Em Kafka já se pontua a trilha do desterro, como referência a uma ordem sagrada, timbrada por um sentido primal de iniciação (tomada na base do judaísmo), que cruza com aquela marcada pela selvageria do corpo, do orgânico, pela desertificação do humano e do lugar. Sendo este desenhado, na escrita kafkiana, por moldes concentracionários,

³ AUGÉ, 1997, p.185.

⁴ DELEUZE, 1992, p.61.

burocráticos, disciplinares, típicos das sociedades confinadas a sistemas fechados, centralizados, tal como modernamente se configuraram.

Narradores como T. E. Lawrence, Camus, Le Clézio, Jabès (poeta, sobretudo, e híbrido como Rimbaud), Handke, os brasileiros Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Marilene Felinto, João Gilberto Noll e, mais recentemente, Bernardo Carvalho, cortejam o deserto como *locus* de variadas proporções, sempre estratégico, quer na dimensão histórico-política tomado por Lawrence da Arábia em *Os sete pilares da sabedoria*, quer no contraplano solar da aridez existencial, rompida com valores e lugares, apresentado por *O estrangeiro* — um livro e um personagem tipicamente sintonizados com a anti-metafísica do Século e do Ocidente (e mesmo do Oriente, que a figura do árabe convoca, conduzindo o narrador do romance a um estranho atalho, cada vez mais à margem de todos, do *todo*, sem remissão).

Mas está em Beckett a apropriação, o esvaziamento do espaço, do modo mais sintonizado com a presença das “*migrações enormes*” anunciadas pela poesia, no cruzamento de séculos e modernidades, como se lê a partir de “*Génie*”. O elo entre Rimbaud e Beckett, já traçado por Marjorie Perloff no fundamental *Rimbaud to Cage: poetics of indeterminacy* (1981), fortifica-se como refiguração (Beckett verteu para o inglês “*Le Bateau Ivre*”), transculturação, ou que nome seja, do sentido migratório da escrita, com sua linha poética marcada por fluxos (traços possíveis de “*Bateau Ivre*”, como estuda Perloff), pelo movimento e pelo tempo da imagem (não se deve esquecer o cineasta Beckett) trabalhada como ação sobre um preciso, e sempre, (des)fundamentado lugar.

*Eu me encontrava numa espécie de pátio ou coberta,
cercado de altas muralhas, num chão em que se misturavam terra e
cinzas, e isso me parecia doce depois das vastas extensões abertas e
moventes que tinha percorrido...⁵.*

Se propiciando o recuo àquele “*pátio tanto tempo deserto*”⁶, a que se refere em *L’innomable*, Beckett redesenha uma cartografia já trilhada pela escrita kafkiana por meio de um abismar-se mais e mais pronunciado nos espaços mínimos — no reverso do espaço, em uma reação às estratégias expansionistas da sociedade e do mercado —, o que dizer de autores desta hora, como o argentino Alan Pauls, que segue o curso da *minimização*, sem recusa dos trajetos nitidamente massivos, planetários, da *mundialização*, com sua tendência à homogeneização dos espaços?

⁵ BECKETT, 1989, p.34.

⁶ *Ibidem*.

Sob o legado cartográfico da literatura de mais de um século, que cruza, certamente, com aquele traçado por Alan Poe em “O homem das multidões”, Alan Pauls investe em uma outra cena cultural, demarcada por leis conjunturais, territoriais, economicamente mapeada, quando dispõe o narrador e protagonista de *Wasabi* (1993) em Saint-Nazaire, porto francês tomado como referência dos percursos urbanos contemporâneos.

Nos microespaços de *Wasabi* — tendo o “microcópico apartamento” como divisa do estrangeiro no porto/ponte cultural França-Mundo — não ocorre a centralização do espaço cosmopolita francês, eixo da *world culture* — mas antes o dissenso, a divergência de mundos que acabam por atravessar o frágil e aberrante corpo do protagonista. Embate multicultural no *spatium* do corpo (tomado ponto de satelização com as forças exteriores, e também via de intensificação do tempo).

“Seu corpo...”

Os trajetos em *Wasabi* assinalam-se por uma entrega ao efêmero, à vertigem bem própria ao pulso de um tempo por demais caracterizado como tal (século/milênio acelerado por dispositivos técnicos do futuro e da velocidade, acessíveis à vida cotidiana; desbordamentos transculturais em sincronia com a globalização do imaginário — da forma como articula Lucrécia Ferrara⁷ — e suas metáforas de conexão e extensão), capaz de fazer de Saint-Nazaire um híbrido de paisagem, um lugar de circulação de seres e sinais luminosos, um traço no mapa de passagens londrinas, portenhas, orientais e mesmo parisienses (aquelas codificadas em Klossowski e Cortázar). A Paris-pólo do trânsito indiscriminado dos bens do mundo, tal como se concentra no nome da raiz forte — *wasabi* — servida nos restaurantes japoneses ao sabor do comércio e da cultura de todos os lugares, “essa palavra que chega longínqua, ensurdecida pela distância que tinha que atravessar, como um asteróide que depois de viajar milhões de anos-luz vai a pique, exausto sobre a terra. *Wasabi. Wasabi.*”⁸

O corpo do narrador e personagem passa pela desapareição, pela ausência — “faíscas de ausência ... súbita desaceleração da vigília”,⁹ no circuito de espaço-tempo tracejado pela geografia atípica de seus passos. Ao mesmo tempo em que, pedestre, tal itinerário mostra-se atravessado por metamorfoses da luz, como bem irradia a imagem da *tela única*.

⁷ Cf. FERRARA, 1994

⁸ PAULS, 1996, p.91.

⁹ Ibidem, p.14.

...e tudo isso, o enorme e o ínfimo, o incomensurável e o reduzidíssimo, eu podia ver simultaneamente, como se o olho facetado da minha memória (...) irradiasse em uma tela única os três, os cinco, os dez rostos diferentes de uma mesma cena, não sucessivas mas coexistentes, e com a sua faceta telescópica seguisse passo a passo o trajeto de Tellas por essa paisagem da qual eu estava ausente, ausente para sempre.¹⁰

É no corpo do narrador de *Wasabi* que a distância-luz dos espaços e dos tempos (os da literatura, incluídos, na experiência com a caminhada) se localiza. Apreendidos como limite e retomada, a corporalidade e o espaço multitudinal ressurgem — a partir de marcos da minorização do lugar, do reverso dos amplos e prospectivos espaços do expansionismo, caso dos escritos de Beckett. Ressurgem com o concurso da via técnica, através de indícios de desmaterialização — tanto aqueles da ordem da simulação quanto aqueles numinosos, provindos do que se pode chamar de uma *techgnosis* —, e sem descarte de um mundo por demais material, por meio das hordas de gentes novas no trânsito entre países/blocos econômicos emergentes e Velhos Mundos (de Ocidente a Oriente).

Migrações terrenas e imateriais, migrações de *sentido*, em uma época que conjuga modulações dinâmicas da luz — e seus índices de transporte: surfar/navegar infovias — com o andamento crescente, populoso, de uma expansão maior do que a descentralização do Ocidente: a de uma nova cultura, projetada em escala mundial e no plano da terra, no que envolve cartografias, redefinições de identidades, linguagens e escritos. Em mais de um lugar. Ao mesmo tempo.

“Sua visão...”

Não por acaso, o cinema tem dado a imagem de tais metamorfoses migratórias. Penso em filmes como *A vida e nada mais* (1992), do celebrado cineasta iraniano Abbas Kiarostami, onde assiste-se à orientação do que poder-se-ia chamar de uma *cultura evenemencial*, guiada pela problematização básica da arte acerca de seu sentido, sua transitividade e seu poder de transfiguração e recusa — a partir da trilha de intensificação do moderno com suas descontinuidades/posterioridades, acentuadas com o fim do século/milênio, entendido como o fim de uma época. É o ponto que engendra *A vida e nada mais* através de indagações em torno do gesto desencadeador da criação e dos elementos de composição e transmissão nela envolvidos: “Como

¹⁰ PAULS. 1996, p.90.

*captar o real? Como filmar uma paisagem? Como transmitir ao espectador esse sentimento do movimento no espaço, inscrito no tempo presente?*¹¹

Tal problematização é ampliada pelo ato simples de uma sondagem, que não nega seu caráter imediato de perquirição sobre um fato presente e sobre um território (a região do Gilan devastada por um terremoto, em 1991), ao mesmo tempo não omitindo a mediação maquínica de um automóvel-câmera no qual o personagem-cineasta se introduz, ao lado do filho, em busca dos restos de imagens da vida e do cinema — todo o filme se desenrola nessa lenta viagem sobre a terra devastada, sob o signo de uma indagação muito simples a respeito do rumo das crianças que participaram de um filme mais antigo de Kiarostami, *Onde está a casa do meu amigo?* Arte da *duração* (do pai para o filho e para um outro, criança, motor do filme e do tempo).

Na investigação acerca de Gilan, depois do terremoto, o cineasta iraniano encontra ainda um território devastado, sinalizado pelo deslocamento de seres e de referências ao lugar. Kiarostami como que costeia, com seu carro-câmera, as reentrâncias da paisagem em ruínas, palmilha os desvios, dá margem aos obstáculos, estaciona, abisma-se. Talvez ele tenha dado a imagem de toda uma época, de um trajeto fracionado, fragmentado, da arte, compreendida nessa dimensão de acontecimento sincronizado com a emergência de signos do presente, signos do movimento.

A Kiarostami interessa captar as migrações que estão no ar, as do território e as que o *medium* movente propicia ao expor-se, e por-se, em prática — a terra, a própria terra, se expõe por toda a extensão vertical da tela — muralha fendida com um longo talho —, deixando à mostra sua fratura, à visão de todos, como um *todo*, que abre em seu topo uma fina linha de céu e de gente posicionada sobre ela. A terra se mostra a um só tempo como limite e descontinuidade, enquanto se figura como imagem dimensionada à proporção da tela (a muralha também abarca todo o plano visível da horizontalidade). Um plano que perdura sobre o desfeito.

O olhar do cineasta, que a câmera desloca ao lançar os atores para o extra-campo, mantendo apenas o foco sobre os espelhos do carro, mais do que um ponto ausente/presente de auto-referencialidade linguageira do cinema, articula um modo de ver a arte, o presente, o território. O que ocorre nessa disposição para o que margeia a viagem/sondagem sobre um automóvel: lenta, terrestre rearticulação do cinema, considerada como

¹¹ TOUBIANA, 1995, p.109.

arte supra-sumo da emanção de velocidades, artifícios, trânsitos imateriais ou virtuais sobre a tela, duplo líquido de película. (Um dos grandes pólos criativos do cinema atual se encontra, por sinal, na produção oriental).

Arte, Território e Evento (esse que não vem da ordem do histórico mas, para dizer, a partir de Foucault, de heterotópicos crescentes). Rachadura geofísicapoliticacinemática de um *lugar*. Em um pequeno ponto da terra, a Oriente.

“Seu passo...”

Não é por acaso que um autor latino-americano como João Gilberto Noll, formado pelo olhar cinematográfico e pela experiência de uma escrita concebida em função dos passos, da deambulação de personagens-narradores postos em estudo, em movimento, realiza em *A céu aberto* uma narrativa de ampla espacialização, favorecendo a emergência da *terra* como contraplano da imagem *mundo* atual.

Desmedida, sem fronteiras, atravessada por um onipresente estado de guerra, a terra comparece, em *A céu aberto*, como o único espaço reconhecível de uma narrativa-percurso guiada pelo corpo errante do narrador/protagonista, tão identificável na escrita de Noll e levado agora ao extremo de uma figuração metamorfoseante, que vai de órfão-combatente-desertor-vigia a assassino-guerrilheiro-terrorista. A presença de uma voz-corpo-canto indeterminada em relação à própria sexualidade, ao contorno de um sujeito, mostra-se capaz, contudo, de imprimir à linha poemática da narração um andamento épico, sem que exista remissão a um lugar originário e a um lugar de destinação.

Um lugar extenso se abre no mapa recente da literatura latino-americana não mais por ordem de um discursar continental — ou mesmo considerando-se o dimensionamento *enorme* do Brasil enquanto território e no mapa do continente. E sim da seqüência de *loci* sem-nome, que configuram um espaço de percursos para fora de um programa alinhado com os diagramas do expansionismo contemporâneo, nessa “*fase mais avançada da internacionalização*” do capital, composta por blocos econômicos, que se dispõem no interior de uma *macrológica territorial*.¹²

A contraface da terra ao discurso mundializante de um consenso entre o local e o global — bipolaridade básica da geopolítica de agora —, se oferece em *A céu aberto* pela materialidade de um corpo que não pára

¹²NICOLAS, 1994, p.94.

de vagar, do flagelo ao esplendor, de um espaço a outro, através da precisão de uma narrativa que revê seus rastros épicos, seus vestígios de aura, lançando-se ao contágio pedestre, cotidiano, multitudinal, de relações indeterminantes.

É através do canto, do *ritornello* planetário — entre idas, vindas e deserções da voz que narra e se materializa em um processar de corporeidades —, que a épica, nunca homogênea nem hegemônica, é repensada por Noll (um projeto, desde *O cego e a dançarina*, tomado pelas *palavras pássaros*). Canto órfão, disposto em segmentos narrativos, que conduzem o enlace existente na épica clássica entre o herói e os valores civilizatórios prévios para uma deserção em processo, aberta às forças do cosmos.

Um novo fazer cultural desponta aqui como a busca de uma escrita e, também, de um lugar — de *um povo por vir*, para falarmos ainda em termos Deleuze, e também de Rimbaud. Em Noll, agora se anuncia uma expansão de percursos, sempre marcados pelo território-terra, que, de uma forma bastante sintonizada com “Génie”, convoca o encontro de forças totalizadoras a ser materializado no horizonte do agora, em uma dicção poética do homem planetário, enunciada por Rimbaud, segundo Axelos, de modo a ser estreitado o vínculo entre natureza e técnica, entre o erotismo e o sagrado, entre o político e o estético, em um só átimo de obra-vida, de espaço-tempo.

Como o poeta de *Illuminations*, e dele distante em mais de um século de modernidade e escrita migratória, Noll anuncia a *música mais intensa*, como diz “Génie”, nascida do contágio entre arte e território hoje. O narrativo como matéria de um percurso, matéria de uma sondagem, de um saber para a arte, “*para quando eu precisasse me aproximar do mundo e tirar dele algum sustento ou ação*”.¹³

A narrativa como épica do não-lugar, concebida como música, à sintonia do fio-terra, subterrâneo à ação, invoca um corpo coletivo em mutação, em movimento sempre. Recorta os territórios da nação, do continente e do mundo, de um modo arriscado, não-dado pelo consenso, pelo gregarismo, mas sob o compasso de um corpo em dissociação crescente com o espaço, de uma migração desmesurada, realizada a despeito da mediação dos discursos e das imagens constituídas do mundo (este agora mundializado como metáfora e imagem acessada em infovias). E apropriado como um mapa complexo, inacabado, a se desbravar com a potencialização de um corpo e a ação de uma escrita montada sobre o

¹³ NOLL, 1996, p.54.

desvio e o destino do narrativo, do narrador e de seu lugar: os lugares do mundo dados à extensão da própria Terra.

Referências bibliográficas

- AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia dos mundos contemporâneos*. Trad. Clarisse Meireles e Leneide Duarte. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- AXELOS, Kostas. "Rimbaud et la poésie du monde planétaire". In: *Vers la pensée planétaire*. Paris: Minuit, 1961, p.139-171.
- BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Edições 34, 1992.
- _____. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993.
- FERRARA, Lucrecia D'Alessio. "Do mundo como imagem à imagem do mundo". In: SANTOS, Milton et alii (org.). *Território — Globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec/Anpur, 1994, p. 45-50.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. *Deserto*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- NICOLAS, Daniel Hiernaux. "Tempo, espaço e apropriação social do território: rumo à fragmentação na mundialização?". Trad. Antonio de Pádua Danesi. In: SANTOS, Milton et alii (org.). *Território — Globalização e fragmentação*. São Paulo, Hucitec/Anpur, 1994, p.85-101.
- NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PAULS, Alan. *Wasabi*. Trad. Maria Paula G. Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- PERLOFF, Marjorie. *The poetics of indeterminacy. From Rimbaud to Cage*. New Jersey, Princeton University Press, 1981.
- RIMBAUD, Arthur. *Iluminuras*. Gravuras coloridas. Trad. Rodrigo G. Lopes e Mauricio A. Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- TOUBIANA, Serge. "Tout Kiarostami". In: *Cahiers du Cinéma* n° 493, julho/agosto 1995, p. 109-110.
- VIRILIO, Paul. *Un paysage d'événements*. Paris: Galilée, 1996.

**Este livro foi composto em
tipologia Palatino 10/13,5, e
impresso em papel Chambril 75g.,
na Artes Gráficas Formato**

espaço-temporais da narrativa, seja ainda no apreço à dimensão significativa da linguagem. De outro, um movimento centrífugo, para fora dos textos, buscando apreender o diálogo que eles estabelecem com seu contexto, também este um texto, e com a cultura. Daí, na esteira dos estudos culturais, o interesse pelas questões de gênero, sobretudo a partir da perspectiva de uma crítica feminista da cultura; pelo problema da violência social tematizado pela dramaturgia de mulheres; pelo exame de discursos minoritários, como o dos loucos e doentes; e pelos deslocamentos produzidos no âmbito das traduções interculturais.

Interesse também por uma reflexão sobre a força política e crítica da arte no mundo contemporâneo, da globalização e do capitalismo tardio, afirmando-se seus “resíduos utópicos”. Se se trata, então, de auscultar o amplo diálogo que os textos mantêm com a cultura, nisso reside a razão por que os olhares atravessam e pontuam diferentes linguagens artísticas: o teatro, a poesia, a fotografia, o cinema, a ficção em prosa (romance e conto), as artes plásticas.

Dessa forma, *Mosaico crítico* testemunha a fecundidade de um modo intersubjetivo e dialogal de se pensar a literatura e a cultura no âmbito das relações acadêmicas, capaz de abranger a diversidade das manifestações culturais e dos gestos teórico-analíticos que as interpelam.

Reinaldo Marques

Desdobramento das atividades que se congregaram em torno do projeto “América em movimento - a literatura latino-americana em suas relações interculturais no século XX”, *Mosaico crítico* reúne trabalhos de 12 pesquisadores vinculados ao Núcleo de Estudos Latino-Americanos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (NELAM). Diversas perspectivas e abordagens teóricas mostram a diversidade e o caráter plural que se constituem em característica da crítica literária contemporânea. Da mesma maneira, diversas literaturas são revisitadas: a brasileira de Guimarães Rosa, Sérgio Sant’Anna, Milton Hatoum, Consuelo de Castro); a portuguesa de Agustina Bessa-Luís e Lídia Jorge); a latino-americana de Arguedas; dramaturgas como a chilena Isidora Aguirre, a argentina Griselda Gambaro, a peruana Lucía Fox e a mexicana Sabina Berman; os ficcionistas Hector Bianciotti e Eduardo Lizalde. A relação entre a literatura e outros sistemas semióticos — como as artes plásticas e a fotografia — é abordada através do ensaio que articula Van Gogh, Andy Warhol, Sebastião Salgado e Haroldo de Campos. Também a interface entre a Literatura e a Filosofia faz-se presente através da discussão sobre o cânone em Walter Benjamin.

ISBN 85-86583-38-3



9 788586 583384