

performance, exílio, fronteiras
errâncias territoriais e textuais

Graciela Ravetti e
Márcia Arbex
organizadoras

809
P438
2002

Graciela Ravetti e Márcia Arbex
organizadoras

performance, exílio, fronteiras
errâncias territoriais e textuais

INV. 3/4/06
U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



146380307

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

Belo Horizonte

Departamento de Letras Românicas
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
Faculdade de Letras
UFMG

2002

BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

10/06/03

1463890-07

HORIZONTE

Copyright© 2002 by Graciela Ravetti e Márcia Arbex

PÓS-LIT – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenadora: Maria Zilda Ferreira Cury
Subcoordenador: Jacyntho José Lins Brandão

DEPARTAMENTO DE LETRAS ROMÂNICAS
Chefe do Departamento: Ana Maria Chiarini

Subchefe: Graciela Ravetti
<depler@letras.ufmg.br>

Apoio: Caligrama – Revista de Estudos Românicos
<caligram@letras.ufmg.br>

FALE – Faculdade de Letras da UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 – Campus Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte
Minas Gerais – Brasil
tel. (55) (31) 34995100
www.letras.ufmg.br

Projeto gráfico: Philippe Enrico

Foto da capa: Julian Gómez Ravetti e Ana Luiza Pimenta

P438 Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais /
Graciela Ravetti e Márcia Arbex (organizadoras) . – Belo Horizonte:
Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG:
Poslit, 2002.
320 p.: il.

ISBN : 85-87470-31-0

1. Literatura moderna – Séc. XX – História e crítica.
 2. Performance (Arte).
 3. Análise do discurso.
 4. Filologia românica.
 5. Semiótica.
 6. Tradução e interpretação.
 7. Mulheres e literatura.
- I. Ravetti, Graciela. II. Arbex, Márcia.

CDD : 809

sumário

Introdução 9

I. Textos em performance

Diana Taylor

• Encenando a memória social: Yuyachkani 13

Graciela Ravetti

Narrativas performáticas 47

Leda Martins

• Performances do tempo espiralar 69

Sara Rojo

A Compagnia della Fortezza e o teatro de Augusto Boal:
textos performáticos nas interfaces e margens da existência 93

Marcos Antônio Alexandre

Tradução e/ou adaptação para o teatro:
texto escrito e texto performático 109

II ● Gênero, etnia: saberes em trânsito

Ana Paula Ferreira

O "marulho" da etnia nos contos de Katherine Vaz 121

Sandra Regina Goulart Almeida

Encontros e contatos em *Desmundo* e *Amrik* de Ana Miranda 135

Maria Madalena Magnabosco

As (des)corporificações do eu nas fronteiras do exílio 151

Dilma Castelo Branco Diniz

Memórias de adolescente no romance do Québec 163

Maria Zilda Ferreira Cury

Sherazade nos trópicos 179

III ● Escrituras lúdicas: estratégias e análises

Márcia Arbex

Onirismo, subversão e ludismo no romance-colagem 207

Vera Casa Nova

O corpo – objeto de Hélio Oiticica 227

Ida Lúcia Machado

Paródia e discurso literário: uma análise semiolingüística 233

Renato de Mello

As Instâncias do leitor na obra de Nathalie Sarraute 245

IV Línguas românicas:
história, documentação e retórica

Maria Antonieta Amarante de Mendonça Cohen
Línguas românicas em extinção: o francoprovençal 265

Viviane Cunha
As trobairitz e a retórica medieval 281

César Nardelli Cambraia
A difusão da obra de Isaac de Nínive em línguas ibero-românicas:
breve notícia das tradições portuguesa, espanhola e catalã 293

Colaboradores 317

Introdução

A proposta desta coletânea de ensaios é reunir pesquisas que refletem sobre fronteiras culturais, revelam errâncias do pensamento e da práxis, mostram caminhos pelos quais as línguas e a escrita da história das letras românicas transitam e dialogam atualmente, assim como o fizeram no passado.

Fronteiras: toma-se, aqui, o conceito no seu sentido mais ambivalente. Aquilo que separa também indica contigüidade e, queiramos ou não, funda espaços concomitantes, estabelece distinções. Por um lado, define um "dentro" e um "fora" de algo que pode ser extremamente visível, sensível e preciso como uma divisa geográfica; por outro lado, pode ser um elemento apreensível somente através de teorias ou, ainda, como resultado da aplicação de metodologias. Sua função é a de estabelecer limites, diferenciar e excluir, ao mesmo tempo em que acolhe o diverso e até mesmo o antagônico. A fronteira, linha de demarcação de um território, real ou simbólico, é também o lugar em que se desafia a liberdade e se abre espaço para a criatividade.

Os textos deste livro trabalham, portanto, com articuladores móveis, com o intuito de estabelecer contatos com a história, a política, a cultura, as artes, a sociedade e os sujeitos. Os fenômenos fronteiriços são elementos críticos ideais para interpelar esses domínios, pois atravessam campos e traduzem a

capacidade de deslocamento com flexibilidade. As fronteiras deixam, ainda, entrever outras relações inter e trans-fronteiriças, espaços possíveis, combinando o local com o global, o próprio com o alheio.

Organizado por duas professoras do Departamento de Letras Românicas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, este livro constitui uma encruzilhada de perspectivas críticas e teóricas, provenientes da colaboração de pesquisadores desta Faculdade e do exterior.

Subdivisões se impõem na organização e apresentação dos ensaios, fronteiras permeáveis que permitirão o diálogo e o trânsito do sentido.

Na primeira parte, intitulada Textos em performance, são analisadas expressões culturais que atravessam o espetacular e o antropológico, o literário e o teatral, o político e o artístico, buscando construir, preservar e transmitir a memória, dos arquivos aos corpos, do pessoal e/ou comunitário ao público, da letra à cena.

Os textos reunidos na segunda parte, Gênero, etnia: saberes em trânsito, tratam das questões de gênero e de etnia em suas relações com a subjetividade e a memória, confrontadas com o exílio ou com a errância territorial.

Em Escrituras lúdicas: estratégias e análises, terceira parte do livro, reuniram-se os ensaios de abordagem semiótica e semiolinguística que, por um lado, confrontam imagem e texto, artes visuais e literatura e, por outro lado, estudam o discurso literário em sua relação com o leitor, interrogando as noções de paródia, simulacro e ironia.

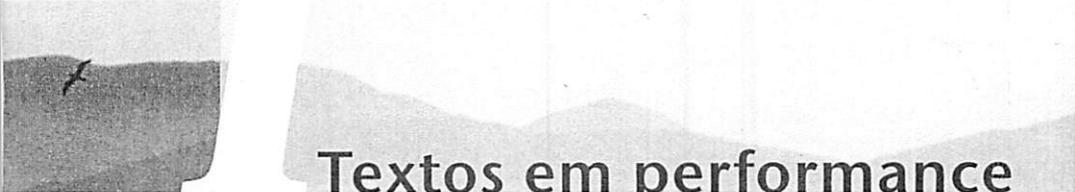
A quarta e última parte, Línguas românicas: história, documentação e retórica, trata da questão das fronteiras linguísticas em sua relação com a História, apresenta e analisa línguas em trânsito espacial e temporal, e detém-se num diálogo retórico medieval entre formas específicas de sua arte poética.

Agradecemos a gentileza de Ana Miranda e de César Oiticica, autorizando-nos a reproduzir em nosso livro, respectivamente, seu desenho para a capa de Amrik e a imagem do Catálogo Hélio Oiticica.

Ao Departamento de Letras Românicas e ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG nossos agradecimentos por sua colaboração e apoio para a realização desta publicação.

As organizadoras

frâncias territoriais e textuais



Textos em performance

Encenando a memória social: Yuyachkani

Diana Taylor

I

Em transe, uma camponesa dos Andes, Coya, vê duas forças em colisão, a tudo destruindo. Quando Coya, traumatizada, descreve o que vê, ela transmite sua angústia à irmã, Huaco, e ao pai, Papai. Em sua visão, uma tropa esmaga a população. A devastação é completa. Os cadáveres “desapareceram” e, assim também, a vida: “nenhum corpo restou sobre a terra, e vocês já não estavam comigo”. Papai lembra às mulheres que eles três precisam procurar as sementes da vida. A tarefa parece, simultaneamente, aterrorizante e absurda: “eu já testemunhei tanta morte”, declara Huaco, “e você me pede que vá procurar as sementes da vida?”

Dançarinos mascarados, encenando tradições performáticas anteriores e posteriores às tradições hispânicas, aparecem no palco e tentam ferozmente influenciar os camponeses — como se fossem demônios dançarinos e arcanjos malignos, transformados em enlouquecidas e poderosas figuras, portando cornetas que simulam rifles. Esses arcanjos lutam pela dominação das almas dos camponeses



através da Dança dos Diabos, que faz parte da *Fiesta de la Candelaria* em *Puno*. Essas danças, performadas anualmente por centenas de anos, narram uma história tão antiga quanto a Conquista, e tão recente quanto a violência associada ao Sendero Luminoso. Os camponeses morrem, mas não antes de encontrarem as sementes da vida. Eles espalham algumas sementes pela terra, e guardam o restante nas mãos do paciente *Equeco*, uma figura benfazeja do folclore andino, que termina a peça como ele mesmo a havia começado: “essas sementes me foram dadas por uma mulher, que me contou uma história...”.

A peça, *Contraelviento*, foi criada pelo principal grupo de teatro coletivo peruano, o *Yuyachkani*, em 1989, no auge do mais recente conflito civil do Peru, e reconta o testemunho de uma indígena sobrevivente ao massacre de *Soccos*, em *Ayacucho*.

“Em quéchua as expressões ‘eu estou pensando’, ‘eu estou lembrando’, ‘eu sou o seu pensamento’ são traduzidas por apenas uma palavra: *Yuyachkani*”, como afirma o estudioso peruano *Hugo Salazar del Alcazar* em um de seus ensaios sobre o grupo de teatro

Yuyachkani (1989:23).¹ O termo “Yuyachkani” designa o conhecimento e a memória do corpo, e rompe os limites entre sujeitos pensantes e sujeitos pensados. A construção recíproca e mútua que liga o “eu” ao “tu” não traduz uma identidade política compartilhada ou negociada — “eu” não sou “você”, nem clamo ser ou agir por você. O “eu” e o “tu” são um produto das experiências e memórias de cada um, dos traumas históricos, dos espaços formados, das crises sócio-políticas. Mas o que é esse conhecimento/memória do corpo, e como é transmitido? E como se diferencia do “arquivo”, geralmente pensado como recursos materiais permanentes e tangíveis, sempre disponíveis para revisão e reinterpretção? Qual o interesse em se apontar as diferenças entre esses sistemas de organização do pensamento, especialmente quando refletimos sobre os traumas?

A noção transitiva da memória corporificada, encapsulada no termo “Yuyachkani” — “Eu estou me lembrando/Eu sou o seu pensamento” — requer uma compreensão relacional e não-individualista da subjetividade. Coya, a sobrevivente indígena, reconta a visão de um extermínio — que é e não é de si mesma. O “eu” que relembra é simultaneamente ativo e passivo (sujeito pensado/sujeito pensante). Por sua vez o grupo de teatro coletivo Yuyachkani vê-se a si mesmo duplamente incluído — como produto e produtor — nos vários modos de transmissão de um país etnicamente misto e complexo. Nos últimos vinte e cinco anos, o grupo participou de, pelo menos, três lutas de sobrevivência intimamente relacionadas — a do Peru, dizimado por séculos de conflitos civis; a das práticas performáticas diversas que têm sido negligenciadas (e algumas vezes tornadas invisíveis) pela cultura peruana, racialmente dividida, apesar de multi-étnica; e a do próprio grupo, formado por nove artistas que, por décadas, têm trabalhado juntos, enfrentando crises políticas, pessoais e econômicas. Ao adotar o nome quéchua, o grupo, predominantemente “branco” e falante de espanhol, assinala seu compromisso cultural com as populações indígenas e mestiças e com os complexos e transculturais

(andino-espanhol) modos de saber, pensar e relembrar. O grupo Yuyachkani tenta dar visibilidade à práxis e à epistemologia multi-étnicas e multilingüísticas de um país que coloca a nacionalidade versus a diversidade, a escrita versus a oralidade, o arquivo versus o repertório do conhecimento corporificado. No Peru, o urbano volta suas costas ao rural, e as línguas (Espanhol, Quéchuá, e Aimara) servem mais para diferenciar grupos e silenciar vozes do que para promover a comunicação. Yuyachkani, já em seu próprio nome, apresenta-se como um produto da história de coexistência étnica. Sua auto-nomeação é uma declaração performativa que anuncia sua crença de que a memória social une e inclui as comunidades no modo transitivo de formação do sujeito.

Há maneiras contínuas de preservar e transmitir a memória, que vão dos “arquivos” aos “corpos”, ou ao que chamo de “repertório” do pensamento/memória do corpo, com todos os tipos de modos, mistos e mediáticos, entre eles.

A memória do “arquivo” mantém um núcleo material — registros, documentos, resíduos arqueológicos, ossos — que resistem à mudança. O arquivo preserva o que Freud denominou “traço permanente da memória”, o pedaço de papel inscrito para aqueles que desconfiam de suas memórias e querem “suplementar e garantir seu trabalho por meio de uma notação escrita.”² O que se modifica com o tempo é o seu valor, relevância, sentido, como é interpretado e mesmo corporificado. Os ossos podem permanecer os mesmos enquanto sua história talvez possa mudar — dependendo do paleontologista ou antropologista forense que os examine. *Hamlet* pode ser representado de múltiplas maneiras, enquanto o texto dramático, imutável, assegura um significante estável. No entanto, assim como constitui a materialidade do que permanece, o arquivo excede o “vivo”.

O repertório, por outro lado, preserva a memória do corpo — performances, gestos, oratura, movimentos, dança, canto, e ainda, lem-

branças traumáticas, repetições, e alucinações — ou seja, todos os atos que normalmente são concebidos como conhecimento efêmero, não-reproduzível. Ao contrário do conhecimento e da memória do arquivo, no repertório a coisa nunca permanece a mesma. As danças mudam com o tempo, mesmo que gerações de dançarinos (ou mesmo os próprios dançarinos) jurem que elas permanecem as mesmas. Lembranças traumáticas e viscerais podem substituir a ansiedade associada ao evento em si, sem serem o próprio evento. Mas mesmo que a corporificação se modifique, o sentido pode permanecer o mesmo. Danças tradicionais, por exemplo, podem comunicar sentidos e relevâncias fixos, mesmo através de movimentos modificados. Entretanto, há uma antiga tradição que, nas Américas, nos remete à Conquista, de se pensar o conhecimento corporificado como aquilo que desaparece por não poder ser estocado ou recuperado pelo arquivo. Parte do projeto colonizador consistiu em desacreditar os meios autóctones de preservação e de comunicação do conhecimento histórico. Como resultado disso, a própria existência e presença dessas populações foi colocada em questão. O *Manuscrito Huarochirí*, escrito em quéchua em fins do século XVI, pelo Frei Francisco de Ávila, dita o tom: “Se os antepassados do povo chamado Índios tivessem, anteriormente, conhecido a escrita, a vida que então viveram não teria desaparecido de vista até agora.” (p.41) A própria “vida que viveram” torna-se “ausência” quando apenas a escrita funciona como evidência arquivística, como prova de presença. É certo que exemplos individuais de performances desaparecem, e não podem jamais ser “captados” ou transmitidas pelo arquivo. O vídeo de uma performance não é a performance, apesar de freqüentemente vir a substituí-la por uma coisa em si mesma (filme, documentário). A memória do corpo, por ser “viva” e incapturável, excede o arquivo. Mas isso não significa que a performance — como uma ação ritualizada, formalizada, ou reiterativa — desapareça. Múltiplas formas de atos corporificados estão sempre presentes, apesar de estarem em estado de um constante

refazer-se. Eles se reconstituem na transmissão das memórias coletivas, histórias, e valores de um grupo ou geração para os seguintes. Atos corporificados e performados, apesar de pertencerem ao repertório, em si mesmos gravam e transmitem conhecimentos, por meio do movimento físico.

Entre o arquivo e o repertório, e mesmo superando-os, os sistemas de conhecimento e de memória constituem um vasto espectro que pode combinar práticas “permanentes” e “efêmeras” de várias e diferentes maneiras. A mídia ajuda a formar e a circular saberes e memórias que internalizamos como se fossem nossas. Inúmeras práticas nas mais letradas sociedades requerem tanto a dimensão arquivística quanto a performática — os casamentos demandam tanto a afirmação performativa do “eu aceito”, quanto o contrato assinado. A legalidade de um tribunal repousa na combinação do julgamento ao vivo com os dados registrados. Reivindicações são tão performativas quanto legais. Basta-nos lembrar Colombo fincando a bandeira espanhola no “Novo Mundo” ou Neil Armstrong plantando a bandeira dos Estados Unidos na lua. Assim como as sociedades iletradas ou semiletradas há muito já validaram a legitimidade do ato performado (os mexicanos casam-se literalmente ao enlaçar as pontas dos robes da noiva e do noivo), a força emotiva do ato continua a ter poder também nas sociedades letradas. Nos Estados Unidos, por exemplo, casamentos entre pessoas do mesmo sexo apóiam-se no ato elocutório afirmativo como forma de evocar o reconhecimento social de uma união real, que não é legalmente reconhecida em “contrato”. Transmitimos acontecimentos, pensamentos, e lembranças não apenas através de nossos escritos literários e histórias documentadas, mas também por meio de nossos atos e performances corporais. As técnicas de preservação, transmissão, e decodificação desses materiais são certamente diferentes, assim como diferem as possibilidades de acessá-las.

Ao focalizar as práticas performáticas e políticas do grupo Yuyachkani, este texto desenlaça muitas questões inter-relacionadas,

centrais para os Estudos das Performances, Estudos Latino-Americanos e para a Psicanálise: politicamente, o que está em risco ao se pensar o saber corporificado e a performance como aquilo que desaparece? Será que o trauma, cuja natureza “preclui o seu registro”, não deixa nenhum traço porque “um registro ainda está por ser feito”?³ Que memórias “desaparecem” se apenas o conhecimento arquivístico é valorizado e tem sua permanência garantida? Deveríamos, simplesmente, expandir nossa noção de arquivo para nela abrigar práticas gestuais, mnemônicas e conhecimentos especializados transmitidos ao “vivo”? Ou há alguma vantagem em pensarmos sobre um “repertório” de conhecimentos performados através de dança, teatro, música, testemunhos, práticas de curas, e muitas outras formas de ações repetíveis, como algo que não pode ser entendido em termos do arquivo, como práticas que se fundamentam em saberes antigos, não-excluindo, no entanto, a emergência do novo? Talvez a incapacidade de se analisar memórias corporificadas como distintas do conhecimento arquivado (mas não necessariamente a ele opostas) tenha resultado no apagamento das mesmas.

19 • • •

Pensar as conexões entre atrocidade, conhecimento corporificado, e subjetividade prova-se urgente para muitas populações da América Latina que têm vivenciado séculos de trauma social. A abordagem universalista da memória e do trauma que privilegia “o sujeito”, falha em fazer justiça à natureza acumulativa e coletiva do trauma sofrido por comunidades letradas e iletradas, comunicada por meio de performances corporais. Nos últimos 500 anos, tanto a escrita quanto a performance do corpo têm estado juntas para assentar as memórias históricas que constituem as comunidades. Escritas locais, nos Andes, têm mantido registros escritos em quéchua e em espanhol desde o século XVI. Mesmo assim, informações históricas e genealógicas têm sido, e continuam a ser, performadas e transmitidas através dos “caminhos da memória” que, conforme o antropólogo Thomas Abercrombie, acessam narrativas ancestrais, boatos e testemunhos (ABERCROMBIE,

1998:6). E, desde que a percentagem de pessoas letradas nos Andes tem de fato *decrecido* desde o século XVI, a necessidade de se reconhecer a transmissão cultural através da memória corporificada torna-se muito mais urgente. O arquivo e o repertório têm sido sempre fontes importantes de informação, ambos excedendo as suas limitações, mesmo nas mais letradas sociedades. Sua relação não é, por certo, de um binarismo direto — com o escrito e o arquivístico constituindo o poder hegemônico e o repertório produzindo o desafio anti-hegemônico. Os modos de preservação e transmissão do conhecimento são muitos e mistos, e as performances corporificadas têm, freqüentemente, também ajudado a manter a ordem social repressora. Basta-nos observar o amplo leque de práticas políticas nas Américas exercitadas no corpo humano, desde os sacrifícios humanos anteriores à Conquista, às fogueiras da Inquisição, à punição dos escravos com ferro quente, aos atos de torturas e “desaparecimentos” contemporâneos, promovidos pelo Estado.

Ainda que a relação entre o “arquivo” e o “repertório” não seja por definição antagonística ou de oposição, o documento escrito tem reiteradamente anunciado o desaparecimento das práticas performáticas contidas na transmissão mnemônica. A escrita tem servido como uma estratégia de repúdio e de clausura das práticas corporificadas que proclama descrever. Frei Ávila não esteve só ao prematuramente proclamar o fim de práticas e de povos, que ele não podia nem entender ou controlar. No entanto, não havia dúvida na mente de nenhum dos primeiros evangelizadores catequistas de que as práticas de performance transmitiam, com eficácia, memórias coletivas, valores, e sistemas de crenças. O opus *Florentine Codex*, escrito no século XVI pelo Frei Bernardino de Sahagún, comprova que ele sentia a necessidade de escrever todas as práticas indígenas, de modo a poder melhor erradicá-las: “é necessário saber como eles as praticavam na época de sua idolatria, pois, devido ao [nosso] desconhecimento delas, eles praticam muitas das coisas idolátricas

em nossa presença sem que as possamos compreender.” (SAHAGÚN, 1982:45) Uma abordagem etnográfica do assunto em questão oferecia uma estratégia de controle das práticas consideradas perigosas. E permitiu sua preservação e desaparecimento simultâneos — os relatos preservaram os hábitos “diabólicos” como estranhos e inassimiláveis, mesmo quando expressavam uma profunda aversão pelas ações condenadas ao desaparecimento.⁴ A “preservação” funcionou como um apelo ao seu apagamento. A atitude estudiosa/crítica permitia o distanciamento do objeto de estudo, para o seu repúdio. Entretanto, mesmo depois de cinquenta anos de compilação de um massivo conjunto de elementos sobre as práticas mexicanas, Sahagún suspeitava que elas não haviam desaparecido completamente. O Diabo, concluiu ele, odeia a transparência, e se aproveita das canções, danças e outras práticas dos povos indígenas como “esconderijos para praticar os seus atos (...). Esses cantos contêm tanta astúcia que eles dizem qualquer coisa e proclamam o que ele manda. Mas apenas aqueles a que ele se dirige as entendem” (p.58). A demanda de acesso do colonizador confronta-se com a diabólica opacidade da performance. “E [essas canções] são cantadas para ele sem que se saiba sobre o que são, a não ser pelos que são nativos e versados nessa linguagem (...) sem serem compreendidas por outros” (p.58). Esta afirmação sugere que as performances compartilhadas e as práticas lingüísticas não apenas transmitiam a memória cultural — elas constituíam a comunidade mesma. Os frades temiam que a conquista espiritual dos indígenas se tornasse, quando muito, uma tentativa. O Diabo espera para “retornar ao domínio que já possuía (...). E então é bom que tenhamos armas nas mãos para confrontá-lo. E para tal fim nos servirá não apenas o que está escrito no Livro terceiro, mas também o que está escrito no primeiro, segundo, quarto e quinto Livros” (p.59).

Claramente os padres Ávila, Sahagún e outros eram ambíguos no que se refere à preservação de informações, através da escrita,

sobre certos comportamentos ritualizados. Quiseram tornar disponíveis as informações sobre essas práticas para poder eliminá-las, isto é, dar um fim à idolatria. Ao mesmo tempo, queriam “preservar” a informação sobre práticas performáticas que estariam perdidas sem a escrita — uma prévia da etnografia do “selvagem”. Esses primeiros escritos coloniais são todos sobre apagamentos, quer por afirmar que essas práticas estavam em vias de extinção, quer por tentar produzir o desaparecimento que invocavam. Ironicamente, eles revelam uma profunda admiração pelos povos e culturas que eram alvo de destruição, sobre as quais Sahagún refere-se mais de uma vez como sendo “o grau de perfeição deste povo mexicano” (p.47). Esses escritos tornaram-se fontes valiosas, como arquivos documentais de práticas já extintas. Durante a vida de Sahagún, o Ofício da Santa Inquisição chegou a decretar que os livros eram, na verdade, perigosos. Em vez de servirem como “armas” contra a idolatria, como Sahagún proclamara, eles de fato estavam preservando o que tentavam erradicar. A proibição foi completa:

com muito cuidado e diligência tomem medidas para recolher esses livros, sem que restem originais ou cópias dos mesmos (...) vocês serão aconselhados a não permitirem que ninguém, por nenhuma razão, escreva, em qualquer língua, sobre as superstições e modos de vida desses índios. (SAHAGÚN, 1982:36-37)

Apesar de todas as ambigüidades e proibições, esses escritores do século XVI observavam, invejosos, a recorrência da mesma coisa: essas práticas não estavam desaparecendo. E continuavam a comunicar sentidos que os nervosos observadores não podiam entender.

De novo, quero sublinhar que esse repúdio a práticas sob exame não pode ser limitado à documentação arquivística. Como Barbara Kirshenblatt-Gimblett deixa claro no livro *Destination Culture*, exposições, modelos de cidades, e outras formas de mostragem “viva” freqüentemente fazem o mesmo (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998:162).

Não precisamos polarizar a relação entre essas diferentes formas de conhecimento para sabermos que elas, com freqüência, têm demonstrado serem antagonistas na luta pela sobrevivência ou supremacia culturais.

A equação, o escrito = memória/conhecimento, central na epistemologia ocidental, continua a causar o desaparecimento do saber corporificado que tão freqüentemente anuncia. O texto de Freud, "Notas sobre o Bloco Mágico", desvia-se do corpo humano situado historicamente em suas teorizações sobre a memória. Ao utilizar a admitida analogia imperfeita do "bloco mágico", Freud tenta aproximar "a capacidade de recepção ilimitada e a retenção de traços permanentes", que ele considera propriedades fundamentais do "aparato mental de percepção." (p.229). Um computador moderno, naturalmente, presta-se a uma melhor analogia, ainda que não possa gerar memórias e que seu corpo exterior — uma concha transparente nos novos modelos *macintosh* — sirva apenas para proteger e acentuar seu aparato interno maravilhoso. Nem o bloco mágico nem o computador admitem um corpo. Assim também a analogia freudiana limita-se ao mecanismo externo da escrita e ao puramente desencorpado aparelho psíquico que "tem uma capacidade de recepção ilimitada para novas percepções e, no entanto, guarda de modo permanente — ainda que não inalterável — os seus traços" (p.228). A psique só pode ser imaginada como uma superfície escrita, o traço permanente apenas como um ato de escrita. Escrever, em vez de reforçar a memória, ou prover uma analogia, torna-se a memória mesma. "Eu tenho apenas que ter em mente o lugar onde esta 'memória' foi depositada para poder reproduzi-la quando quiser, com a certeza de que ela terá permanecido inalterada" (p.227). Derrida, em "Freud e a Cena da Escritura", refere-se à "metáfora da escrita que persegue o discurso europeu", sem no entanto desenvolver a idéia de um repertório de conhecimento corporificado (DERRIDA, 1978). Mesmo quando aponta áreas para posterior reflexão, Derrida demanda uma "história da escrita"

(p.214) sem observar o que nessa história poderá desaparecer ao simplesmente vir à luz. Quando ele afirma que “a escrita é impensável sem a repressão”, a repressão que me vem à mente é aquela história do repúdio colonial através da documentação que data do Frei Ávila. Para Derrida, essas repressões são “apagamentos, vazios, e disfarces” da e na escrita mesma — de fato um ato de escrita que encena sua própria história de apagamento e clausura.

O trabalho do grupo Yuyachkani tem evocado o arquivo e o repertório do Peru não apenas para dirigir-se às muitas populações do país, mas para elucidar a sua múltipla história constitutiva. Alguns dançam, cantam, falam, ou representam a memória histórica, enquanto outros acessam outras versões através de textos literários e históricos, mapas, registros, estatísticas e outros tipos de documentos arquivísticos. Ainda assim, as contradições afluem. Como pode um grupo, formado predominantemente (mas não exclusivamente) por pessoas de teatro, que são urbanos, brancos/mestiços, de classe média e falantes de espanhol, pensar/dançar/lembrar as complexidades e divisões raciais, étnicas e culturais do país, sem minimizar os cismas ou mal representar àqueles que eles não são? Quem exatamente está pensando o pensamento de quem? Pensar e lembrar, como o termo “Yuyachkani” deixa claro, são inseparáveis do “eu” e do “tu” que os pensam. Sendo um grupo predominantemente formado por *limeños*, como pode Yuyachkani acessar a memória das comunidades andinas? Pode ele celebrar suas festas ou performar seus rituais? Pode o Yuyachkani contar a estória acumulativa do trauma social deles? Como evitar as acusações de personificação e apropriação culturais?

Uma resposta óbvia ao perigo de transgressão cultural que ameaça os praticantes de teatro repousa em simplesmente virarem as costas para as populações indígenas rurais e tacitamente aceitarem que a “performance” é uma prática européia desenvolvida por e para os espectadores urbanos brancos das Américas. As práticas indígenas e mestiças, poder-se-ia argumentar, pertencem a um circuito próprio e

paralelo de transmissão cultural (e econômica) — festas, rituais, festividades orais, míticas e baseadas em calendários. Os praticantes de “teatro”, então, podem decidir por se fixarem nos repertórios e arquivos europeus. Há vários tipos de encenação, iluminação, e tradições de atuação, métodos e teorias profissionais de treinamento para sua escolha. Ao fixar-se nessa via, os praticantes podem até distanciar-se da população, ou apontar seu próprio receio de se apropriar de linguagens artísticas que não são suas. Por que não montar Brecht, ainda hoje o teatrólogo mais celebrado na América Latina, e — ironicamente — o maior apropriador mundial? Após quinhentos anos de colonialismo, muitos latino-americanos, especialmente os de classe média, de educação e tradição urbanas, estão mais familiarizados com os elementos culturais do “Primeiro-Mundo”, disponíveis através da mídia e do circuito cultural, do que com as performances de seus próprios países. Alguns atos de “apropriação” são mais seguros e potencialmente menos ofensivos que outros. Afinidades raciais e de classe frequentemente superam os laços que nascem da interconexão geográfica e nacional.

25 • • •

Se, por outro lado, constata-se que as populações indígenas e mestiças rurais também têm profundas tradições de performance que fazem parte dos ricos repertórios dos países da América Latina, como, então, os artistas oriundos de vários contextos étnicos abordam suas tradições transculturais e multi-étnicas? Podem eles usufruir desses diversos contextos culturais com a mesma facilidade com que os artistas europeus contemporâneos usufruem de seu passado recente ou distante? Estaria esse ou qualquer outro “empréstimo” desvinculado da bagagem de “valores” políticos, históricos e estéticos ligados ao “estilo”? As performances *criollas* ou mestiças que incluem elementos indígenas em seu trabalho arriscam-se a torná-los exóticos e folclóricos? Em festivais, representações e espetáculos nacionais, a encenação de índios sempre revela algum tipo de noção romântica da autenticidade.⁵ Não é difícil perceber os perigos de se separarem

as práticas performáticas dos povos que as performam e da moldura ideológica das quais emergem. Como pode um grupo de teatro como o Yuyachkani sonhar em evitar todas as armadilhas da representação?

Pensar como a performance participa de e através dessas redes de memória social pode nos ajudar a considerar a participação cultural mais amplamente. Assim como os peruanos *criollos*, de classe média, partilham inúmeras tradições culturais com os europeus, eles também claramente participam da cacofonia social, racial, lingüística e política do Peru. Essas mesmas categorias — *criollo* e índio — são um produto desse conflito, e não sua razão de ser. Os índios foram inventados, e não descobertos. Os povos chamados índios são um produto de nomeação. Foi através dessa invocação performativa dos colonizadores que os índios adentraram o cenário mundial. Suas vidas, “perdidas de vista”, subitamente tornaram-se visíveis como uma outra coisa. A performance constitui-se, paradoxalmente, tanto pelo desaparecimento como pelo re-aparecimento. Novamente, seria simplório pensar a “performance” como sendo de alguma forma corporificada e liberadora em oposição a um arquivo não-performático e hegemônico. O arquivo, assim como o repertório, está repleto de performances verbais — algumas que desaparecem, outras que evocam, outras que inventam seu próprio objeto de inquirição. A nomeação dos “povos chamados índios” duplamente constituiu e fez desaparecer um povo. Ao proclamar que dava vida a uma população que “desaparecia”, a nomeação era uma tentativa de aniquilação — encenando verbalmente a uniformização e a não-diferenciação a que o conquistador militarmente aspirava. Os Incas, os Mexicanos, os Maias e inumeráveis outros grupos subitamente tornaram-se “índios”. A etiqueta “Índio” erroneamente também conota uma homogeneidade que encobre a realidade da extensa mistura racial e cultural anterior e posterior à Conquista. O manuscrito invoca o passado dos “povos chamados índios”, firme em sua crença de que a memória social é preservada através da escrita e da história

e não pela oralidade e pelo corpo. Cabia ao europeu contar a história dos conquistados, para preservá-la e encaixá-la na sua narrativa bíblica da História universal. Vieram esses “nativos” da Índia? Seriam eles a tribo perdida de Israel? Ou quem sabe imigrantes mouros? O mesmo “cenário da descoberta” criou os conquistadores “brancos” — eles próprios um agrupamento misto que veio para as Américas apenas para encontrar os fantasmas de seus inimigos — Judeus e Mouros — que aqui estavam para ameaçá-los. A conquista na América hispânica continuou a reconquista de judeus e mouros em efeito na Europa — um ressurgimento performático face à real diversidade étnica e racial. Judeus convertidos (cristãos-novos), africanos livres e escravos dilataram as fileiras dos recém-chegados às costas americanas. Os colonizadores *criollos* demonstraram ser, na verdade, um grupo também misto. Essas posições antagônicas têm sido polarizadas e cimentadas no imaginário social como “fato” biológico. Esse modo de pensar a linhagem e a tradição certamente manteria os vários circuitos da memória e da transmissão separados uns dos outros. Mas há um outro imaginário aí competindo — o da Nação-Estado, concebido na América Latina durante o século XIX. A identidade nacional, teoricamente, supera as diferenças regionais ou étnicas. Este modelo assume que os peruanos, por exemplo, são um produto e participam de processos históricos e culturais mutuamente constituintes, assim como aqueles outros que acabei de sublinhar. Entretanto, o imaginário social é formado não apenas por aquilo que escolhe lembrar, mas também pelo que escolhe esquecer, como Renan já observara há mais de cem anos. (RENAN, 1990:11) “O Peru é um país desmemoriado,” afirma Teresa Ralli, uma atriz do Yuyachkani, e este “des” captura a recusa violenta no coração de um país que não reconhece ou compreende as realidades de suas partes.⁶ Os peruanos se constituem pelo esquecimento, não apenas pela lembrança. Assim a questão não é se participam dessa realidade, mas de como participam.

II

O grupo Yuyachkani é produto de uma memória e de um pensamento nacionais, étnicos, lingüísticos e culturais complexos. Os atores Teresa Ralli, Rebeca Ralli, Ana Correa, Débora Correa, Augusto Casafranca, Julian Vargas, Amiel Cayo, o diretor Miguel Rubio e o diretor técnico Fidel Melquiades (muitos dos quais pertencem ao grupo desde a sua fundação em 1971) têm trabalhado juntos por quase trinta anos, uma grande façanha, em face das graves crises econômicas e políticas que enfrentaram. Apenas dois outros grupos latinos — La Candelaria e T.E.C., ambos da Colômbia — ostentam realizações similares. O Yuyachkani torna visível uma série de confrontos pela sobrevivência, culminando nas recentes atrocidades associadas ao Sendero Luminoso, que causaram a morte de aproximadamente 30.000 pessoas e deixaram desabrigadas outras 80.000. Ao ousar, entretanto, o Yuyachkani tem insistentemente lembrado o Peru como um complexo e diverso país, racial, étnica e culturalmente.

Lima, branca e ocidentalizada, construída com suas costas para as montanhas dos Andes oferece ao Yuyachkani um dos espaços de encenação dessa lembrança para as platéias urbanas. Eles performam por toda a cidade, encenando "atos públicos" em ruas, escolas, nas escadarias da Catedral Nacional, em orfanatos, cemitérios, prisões e prédios públicos. Esta encenação por toda a cidade segue a tradição praticada nos festivais e festas indígenas — todos participam do cortejo e das festividades, seguindo os atores de um lugar a outro, conversando, discutindo, celebrando e sendo parte do evento comunitário. Através da performance física mesma, o Yuyachkani convida os *limeños* a seguirem os passos de seus compatriotas rurais, reconhecendo-se como parte de uma comunidade nacional mais ampla.

O Yuyachkani também encena performances de rua através de todo o país. Suas *pasacalles* (que literalmente significa "pelas ruas") seguem os costumes dos cortejos teatrais de rua dos indígenas e mestiços. Personagens familiares da cultura popular tradicional — músicos,

figuras mascaradas, usando pernas-de-pau, personagens das *comparsas* (músicos e dançarinos), que fazem as grandes festas, tais como a *Candelaria* e a *Virgen del Carmen*, desfilam pelas cidades, convidando as pessoas a participarem. As *pasacalles* simultaneamente confirmam a força e o dinamismo dessas práticas performáticas, e abrem espaço para o diálogo intercultural. Apoiando-se em modelos ocidentais (teatro político de Brecht) e o “Teatro do Oprimido” de Boal, assim como nas lendas, música, cantos, danças, e festas populares quéchuas e aimaras, o trabalho do Yuyachkani demanda que seus espectadores levem a sério a coexistência de diversos grupos e tradições étnicas, lingüísticas e culturais. Essas performances ampliam a experiência dos que concordam em fisicamente seguir os atores por todos os diferentes espaços. Essas rotas tornam-se os novos “circuitos da memória” que permitem aos participantes reconhecer e testemunhar a história peruana de extermínio e resistência, alienação e tenacidade, traição e lembrança.

29 . . .

Quando o Yuyachkani começou seu trabalho no início da década de 70, os membros do grupo viam-se como praticantes de um teatro popular politicamente “engajado”. O teatro popular do final dos anos 60 e início dos anos 70, com os seus emblemas *pelo* povo e *para* o povo, desafiava os sistemas que colocavam o “Teatro”, com a maiúscula “T”, e a “Cultura”, com a maiúscula “C”, nos domínios do sublime e do estético, para além do alcance das classes operárias e das comunidades raciais marginalizadas. Contudo, algumas vezes o teatro popular apresentava uma visão hiper-simplificada e programática de conflitos e resoluções. Na América Latina, o teatro popular emergiu nos rastros da Revolução Cubana, animado pelas soluções marxistas para as lutas de trabalho e de classe. Estudantes universitários e intelectuais progressistas, e às vezes militantes, ensinavam aos menos favorecidos como melhorar sua situação econômica ou alcançar uma vida mais produtiva. Porque o marxismo privilegiava as lutas de classe, anti-capitalistas e antiimperialistas, em prejuízo dos conflitos raciais, étni-

cos e de gênero, sua implementação pelos grupos de teatro popular da América Latina corria o risco de reduzir as profundas e enraizadas diferenças culturais a diferenças de classe. No Peru, assim como em outros países com grandes comunidades indígenas e mestiças, o "proletariado" de fato consistia de grupos indígenas e mestiços que viviam às margens da sociedade capitalista por várias razões, incluindo-se as diferenças lingüísticas, epistêmicas e religiosas não redutíveis ao desfavorecimento econômico (apesar de a ele também ligadas). Uma chamada à solidariedade, organizada em torno do anticapitalismo, permitia uma exaltada e impensável ultrapassagem dos contextos culturais, étnicos e lingüísticos. Além disso, o "popular", como entendido por alguns ativistas, enredou-se nas fantasias de um simples e puro mundo que existiria em algum lugar para além das ações e domínios do capitalismo e do imperialismo.

Esses problemas contaminaram as empreitadas iniciais do Yuyachkani. Os grupos marginalizados a que eles se referiam no seu próprio país tinham suas linguagens próprias, cultura expressiva e códigos de performance, sobre os quais o grupo nada sabia. Miguel Rubio lembra-se que a primeira peça, *Puño de Cobre* (1971), foi encenada para mineradores durante uma greve particularmente violenta. Os atores, vestidos de jeans e camisetas, representavam uma variedade de papéis e de personagens. Após a performance, um minerador comentou: "Companheiros, esta é uma boa peça. Pena que vocês se esqueceram dos nossos costumes." "Muito depois", continua Rubio, "entendemos o que os mineiros queriam dizer. Nós tínhamos nos esquecido de alguma coisa muito mais importante do que os seus hábitos. O que eles queriam nos dizer era que nós tínhamos nos esquecido do público ao qual nos dirigíamos. Nós não estávamos considerando suas tradições artísticas. Mas não apenas isto, nós não as conhecíamos!" Conscientes de que não conheciam o Peru, ou suas complexas tradições, eles se propuseram a relembrar esta entidade desmembrada que eles tinham acreditado conhecer. Seu teatro deixou de ser "sobre eles", mas, sim,

sobre a visão de uma mais complexa heterogeneidade. Eles incluíram, no grupo, membros de comunidades rurais; os atores aprenderam a língua quéchua; exercitaram-se em práticas performáticas indígenas e mestiças que incluíam cantos, instrumentos, danças, movimentos e muitas outras formas de expressões populares. Expandiram a sua noção de teatro para incluir a festa popular que enfatizava a participação da audiência, tornando opaca a distinção entre ator e espectador. Para o Yuyachkani, assim como para outros grupos de teatro popular, a performance oferecia uma arena para a aprendizagem — pois ali o Yuyachkani aprendia “nossos primeiros passos da dança *huaylars, pasacalle e huayno* [:] entre cervejas e comida quente, começamos a sentir e talvez entender a complexidade do espírito dos Andes” (COTTO, 1995:116).

Desde esse início, o Yuyachkani tem continuado a se exercitar em várias tradições lingüísticas e performáticas para oferecer uma visão profunda do que significa “ser” peruano, de modo a refletir a complexidade temporal, geográfica, histórica e étnica dessa articulação. Há muitos modos contidos no verbo “ser”, e muitas maneiras de situar o “pré” e o “pós” (seja em termos da “Conquista” ou do “moderno”), dependendo de quem fala. Para o Yuyachkani, a performance inclui camadas da contemporaneidade, e a justaposição de diversas tradições, imagens, linguagens, e histórias encontradas no país. Postadas entre um passado violento que ainda não acabou e um futuro que parece ser desesperançadamente pré-inscrito, suas performances reapresentam imagens e cenários que existem e circulam numa variedade de sistemas e formas — mídia, repertórios teatrais ocidentais, estórias infantis, cinema mudo, mitos indígenas, performances de danças e canções.

Duas das peças mais conhecidas do Yuyachkani, *Contraelviento* (1989) e *Adiós Ayacucho* (1990), combinam momentos do passado remoto e recente do Peru para refletir sobre a transmissão da experiência social traumática. Desenvolvidos e encenados durante o conflito entre

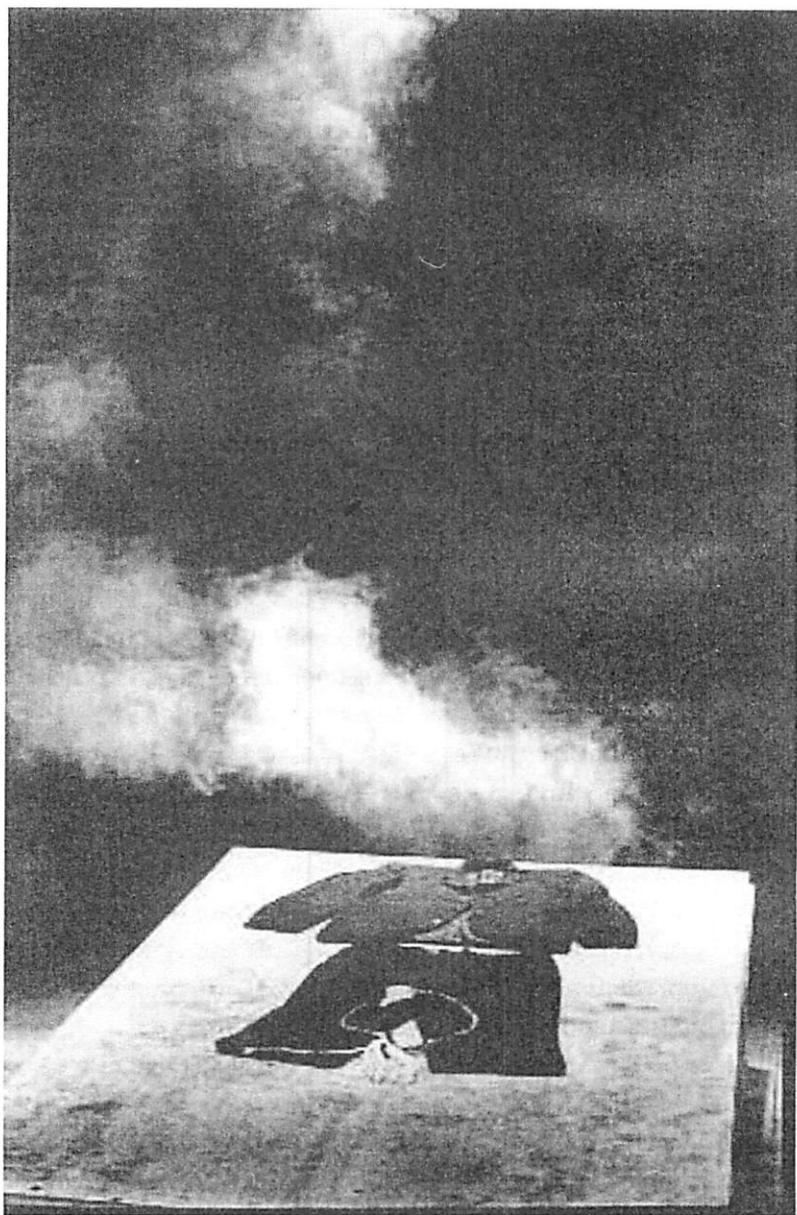
os militares e o Sendero Luminoso, esses trabalhos especificamente se engajam nas questões que coloquei anteriormente — como o repertório preserva e transmite a memória social? Quais memórias/traumas desaparecem, se privilegiamos o arquivo sobre o repertório da experiência/saber corporificados? *Contraelviento*, uma das maiores e mais espetaculares peças do Yuyachkani, reencena o testemunho de uma indígena sobrevivente a um massacre, durante o qual os camponeses foram forçados a se atirarem de um despenhadeiro. A performance encena uma outra repetição traumática. Coya, em transe, revisita a cena da devastação. Seu corpo estremece quando ela revivencia a imagem intrusa. Uma comunidade inteira foi dizimada pelas forças armadas. Será esta visão uma reparação involuntária de um acontecimento traumático fixamente situado no passado? Será ela um testemunho de um episódio de atrocidade no aqui e no agora? Será ela o aqui, o agora, e o sempre de uma história violenta de exploração e extermínio dos povos indígenas? Será a visão de um futuro catastrófico? O corpo responde e comunica uma ocorrência violenta que pode ser difícil localizar temporal ou espacialmente. A irmã e o pai de Coya ouvem o seu testemunho. Eles todos compreendem que uma tormenta terrível aproxima-se para destruí-los. Huaco, lutando contra a violência que vê aproximar-se, une-se às guerrilhas, usando o fogo contra o fogo. Papai mantém-se firme no seu propósito de encontrar as sementes da vida, através da prática de costumes evocativos antigos. Coya dirige-se aos tribunais, esperando encontrar reparação no sistema judiciário. Os juízes, figuras farsescas, envelhecidas e encurvadas, que usam chapéus muito grandes, performam, no estilo vaudeville, a versão de uma dança cômica anterior à Conquista, a dança dos velhinhos, e falam um inglês truncado — fingindo não entender a jovem. A linguagem de Coya, representada como música de flauta, precisa ser traduzida por uma famosa figura peruana, o traidor Felipillo, tradutor dos conquistadores. “Esta mulher diz que ela vem de muito longe para contar-nos que seus antepassados disseram a ela que o Caporal

os está matando... Ela também diz que a vida de todos corre grande perigo e que as sementes da vida estão sendo destruídas." Os juízes a despedem com uma boa desculpa: — "Se esta mulher não pode falar, é porque deve esconder alguma coisa". Esta cena elucida muitos pontos da minha argumentação: os tribunais, um "arquivo", sistema de produção de documentos, que na América Latina serve aos interesses dos poderosos, não podem abraçar ou "entender" as demandas dos pobres (documentos oficiais, registros e figuras que relatam as práticas de genocídio quase nunca conseguem adentrar os arquivos nacionais). Os circuitos de memória e de transmissão institucionalizados mantêm os setores europeizados da população separados das populações rurais mestiças. Registros dos traumas devem assim também ser expressos numa língua estrangeira.

Contraelviento foi encenada no auge do conflito militar do Peru. "Desaparições e assassinatos em massa tinham se tornado práticas comuns na América Latina nos anos 70 e 80. O Yuyachkani perguntava-se: pode o teatro competir com ou elucidar a teatralidade da violência política? Miguel Rubio resume o desafio: 'Nada que se crie no palco pode ser comparado ao que está acontecendo neste país!'" (COTTO-ESCALERA, 1995:156) E ainda mais, a grande espetacularidade do terrorismo político, como já observei em outro texto, força as testemunhas em potencial a se afastarem (TAYLOR, 1997). Ela cega os próprios espectadores que o teatro chama para "ver". Qual o papel dos artistas quando, como questiona Adorno, o genocídio é parte de nossa herança cultural? (ADORNO, 1977:189)

Da forma mais lírica, *Contraelviento* é feliz ao sinalizar as questões mais urgentes. Como podem as comunidades indígenas e mestiças apontar as práticas e políticas genocidas que freqüentemente não são conhecidas pela comunidade nacional e internacional? Como pode a atrocidade ser "pensada" e "lembrada" quando não há testemunhas externas, ou nenhum registro no arquivo? Qual é a relação entre a representação teatral do trauma e a "repetição" traumática?

Diana Taylor



Que memórias desaparecem quando estudiosos e ativistas falham em reconhecer os traços deixados pelo conhecimento corporificado?

Adiós Ayacucho leva ainda mais longe a questão do testemunho: a vítima da tortura e do “desaparecimento” é forçada a agir como testemunha solitária de sua própria vitimização. Quando a peça se inicia, os membros da audiência vêem uma rampa na qual estão um conjunto de roupas e velas dispostos num ritual funerário. Só depois de os olhos se acostumarem com a fraca luz, a audiência consegue discernir o movimento no interior de um grande saco negro de lixo por detrás das outras peças. Pouco a pouco, uma figura sem nome e quase sem voz se reconstitui e sai de dentro do saco. À medida que ele conta a sua estória, sua voz torna-se mais forte. Ele fora torturado. Seu corpo atormentado foi cortado em pedaços e descartado, em um saco de lixo, à beira de uma estrada. Nesse episódio criminoso, sem uma testemunha exterior, e sem sobreviventes, ninguém, a não ser ele mesmo, pode clamar que a justiça seja feita. Nenhum documento, fotos, ou túmulo comprovam a sua aniquilação. Só os seus ossos, enrolados no plástico, servem como “prova” arquivística de um evento que não deixou nenhuma outra evidência material. Somente através da performance seu “desaparecimento” pode tornar-se visível. Aqui, então, temos um desafio sócio-histórico à formulação psicanalítica de que “a performance constitui-se através do desaparecimento”: o desaparecimento, como os ativistas e artistas latino-americanos bem o sabem, constitui-se através da performance.⁸

35 • • •

Assim, como não há testemunhas oculares em *Adiós Ayacucho*, a peça afirma o papel vital do que Dori Laub designa como “a testemunha de dentro” ou “a testemunha de si mesma”. (LAUB, 1995:66) Apesar de esse testemunho de dentro ser impossível, segundo Laub, no contexto do Holocausto, que “tornou impensável o próprio fato de que uma testemunha pudesse existir” (p.66), porque não permitia nenhuma “exterioridade”, nenhum “outro”, esse testemunho é, entretanto, colocado como a única esperança de justiça no contexto dos Andes.

A vítima reconstituiu-se ao encontrar as partes de seu corpo esquarterado. Pouco a pouco ele reclama sua forma humana. Finalmente ele encontra o seu rosto e a voz que irá proclamar a violência sofrida por ele e por sua comunidade. Ele não apenas vocaliza a sua denúncia repetidamente, como também resolve entregar uma carta ao presidente da República, descrevendo a violência que sofrera. Essa carta, finalmente, integrará o arquivo, uma evidência do desaparecimento das populações indígenas e mestiças, que até mesmo o presidente deverá reconhecer. Essa poderosa imagem de *Adiós Ayacucho* sugere o modo pelo qual Yuyachkani constrói sua abordagem da representação da violência. As roupas espalhadas em memória dos mortos representam o corpo perdido da vítima do desaparecimento, mesmo quando nos remete a uma prática funerária antiga. Essas práticas estão vivas; outros corpos irão encená-las, assim como o homem vestiu-se de novo com os trajes que o esperavam. Isso nos demonstra que as práticas performáticas andinas não são coisas mortas, em processo de desaparecimento. Elas também não existem em um universo paralelo. Essas tradições continuam a demandar respostas imediatas para problemas políticos atuais. Toda resposta à violência policial traz consigo uma história de réplicas, retiradas da vasta gama de memórias do corpo e dos arquivos. Para o Yuyachkani, a performance não se refere a uma volta ao passado, mas, sim, à possibilidade de manter "vivo" o tempo heterogêneo evocado pela performance. Seus modos de transmissão incluem a repetição, a reiteração, o aqui de novo da dupla-repetição da ação, que Richard Schechner define como "performance" (SCHECHNER, 1985). A violência do passado não "desapareceu". Ela reapareceu na violenta resposta contra a greve dos mineiros (1971), no massacre de Soccos (1986), no desalojamento das populações locais presas entre o Sendero e as forças governamentais, nas ruas vazias de Lima nos anos 80 e no início dos anos 90, rasgadas e irreconhecíveis pela violência. O relembrar é sempre passado, presente, e também futuro. Como Rebeca Ralli afirma, o trabalho do grupo representa a luta

pela sobrevivência do povo peruano, como também representa sua própria luta de sobrevivência, quer como indivíduos ou como grupo. “Nos empenhamos tanto apenas para sermos capazes de viver, apenas para sermos capazes de criar.”⁹

III

As performances do Yuyachkani tornam visível a história do trauma cumulativo, uma desconhecida e não mencionada história de conflitos violentos. Como em *Adiós Ayacucho*, a tentativa de comunicar um acontecimento que ninguém se preocupa em saber precisa ser repetida de novo e de novo. Parte da reiteração vem da natureza traumática da ferida. Cathy Caruth afirma que a ocorrência obsessiva repete-se porque “o acontecimento não é assimilado ou completamente vivenciado ao ocorrer, mas apenas posteriormente, em sua *posseção* repetitiva daquele que o vivenciou. Ser traumatizado é ser, precisamente, possuído pela imagem ou pelo acontecimento.” (CARUTH, 1995:4-5). Caruth propõe que o mesmo ocorre com a compreensão histórica: “Para a história ser uma história do trauma significa que ela é referencial, precisamente no sentido de que não é completamente percebida enquanto ocorre.” (p. 8). O trauma produz deslocamento, uma ruptura entre a experiência e a possibilidade de compreendê-la. Mas, como observa Caruth, o trauma “expõe-se e nos desafia a um modo novo de ouvir, de presenciar precisamente a *impossibilidade*” (p. 10). Para os membros de comunidades traumatizadas, assim como as andinas, com as quais o Yuyachkani se compromete, a violência do passado confunde-se com a crise atual. O trauma das populações indígenas e mestiças perseguidas e desterradas é um “sintoma da história”, segundo Caruth: “Os traumatizados, podemos dizer, carregam consigo uma história impossível, ou eles se tornam sintomas de uma história que não podem possuir inteiramente” (p. 5). Como em *Adiós Ayacucho*, o trauma torna-se transmissível e compreensível, através

da performance, através do estremecimento revivido, do re-dito, do repetido.

O recontar e o rerepresentar, entretanto, colocam-nos várias questões sobre a legitimidade. Ao capturar a natureza contínua da violência contra as populações indígenas, as performances problematizam a narrativa histórica. O que é o tempo sem progressão? O que é o espaço sem demarcação? O que acontece à concepção de história de um povo quando os traços são poucos, ou conhecidos apenas por meio da repetição performática?

Muitos escritos sobre atrocidade insistem em fixar o tempo e o lugar da ferida traumática. Ao situar o acontecimento em uma moldura espacial e temporal estabelece-se a "exterioridade" vital a que se refere Laub, o espaço no qual o testemunho pode acontecer. O contar da atrocidade tende a desdobrar-se como narrativa, ajustando o palco para permitir o ato de prestar testemunho, ainda que retroativamente, mesmo de eventos dos quais não há evidência (FELMAN e LAUB, 1982:85). A recordação traumática e performática, isto é, a repetição de uma experiência, "restitui a história de uma vida através do testemunho dado [o que] é, em si mesmo, uma forma de ação, de mudança, pela qual a pessoa deve necessariamente passar" (LAUB, p.70). Cada tentativa de comunicação é também uma repetição, quando a pessoa que sobreviveu ao trauma tenta transmitir para outra pessoa a sua experiência, para aquele que recebe o testemunho e aceita o peso do contágio performático. Como a performance, o recontar contém agrupamentos, molduras, arranjos de cena. "Ouçam isto", diz a vítima, o narrador, o escritor-testemunha. "Olhe para isto," dizem os sobreviventes que retornam ao lugar, *os lugares da memória* (NORA *apud* LACAPRA, 1998:10), ou os fotógrafos e cineastas que precisam de nós para reconhecerem alguma coisa através de nosso olhar, ainda que este olhar não seja de primeira mão. No trauma, o passado é rerepresentado no presente, como um sintoma de angústia (como nos *flashbacks*), e como parte de um processo de cura (pelo reviver da experiência).

A natureza indiferenciada e reiterativa da história traumática do Peru entrelaça-se com o paradigma de memória dos Andes (recapitulado no ciclo de Inkari), que desafia qualquer rigidez na percepção de um antes e de um depois.

O corpo desmembrado de Inkari (cujas cabeças decapitadas foram levadas a Cusco, Lima ou Espanha) restaura-se de novo, nos subterrâneos (...) o mundo inferior, região de caos e fertilidade, torna-se a fonte do futuro, uma extensão da crença de que os mortos retornam no tempo e no espaço presentes durante a estação do crescimento. (ROWE e SCHELLING, 1991:55)

Confrontados com a estratégia colonial de desmembramento, os mitos oferecem a promessa do rememoração. "O Peru é um país desmemoriado", como afirma Teresa Ralli. Após quinhentos anos de conquista e colonização contínuas, quem pode dizer onde se situa a memória do trauma, se o trauma afeta "o sujeito" ou toda a coletividade, se ele é retroativamente experimentado ou continuamente corporificado, se reside no arquivo ou apenas no repertório, e como se transmite de geração a geração? Só sabemos, através dos mitos e histórias, que as populações indígenas do Peru vêem-se como um produto da conquista e da violência. A violência não é um acontecimento, mas uma visão de mundo e um modo de vida.

O Yuyachkani, parece-me, intervém nessas questões, de dois modos fundamentais, um que tem a ver com a transmissão, e outro com o papel e função do testemunho.

Em relação ao primeiro: o Yuyachkani compreende a importância da performance como um meio de lembrar e de transmitir a memória social. Seu uso das diversas tradições de performances étnicas não é decorativo ou citacional — isto é, o Yuyachkani não as incorpora como adendos para complementar ou "autenticar" o seu próprio projeto. O comprometimento do grupo de dialogar com as populações rurais tem levado-os a aprender as línguas, a música, e os modos de

performance dessas comunidades. Mais do que tentar restaurar ações específicas, isto é, recriando peças de museu que de alguma forma deslocam e replicam um "original", eles seguem o uso tradicional das práticas de reativação antigas para abordar problemas ou desafios atuais. Além disso, o Yuyachkani não participa da reprodução e mercantilização da cultura "popular". Seus textos não circulam. Outros atores ou companhias não representam as suas peças. O único modo de se ter acesso ao seu trabalho é participando dele — nas ruas, como curiosos que são capturados na ação, na Casa Yuyachkani como espectador ou debatedor, ou nas muitas oficinas abertas aos estudantes ao redor do mundo. Novos e jovens membros estão integrando-se ao grupo e eles, também, são Yuyachkani. Eles não vão atuar "como" Yuyachkani, mas "ser" Yuyachkani, adotando e adaptando-se ao caráter mesmo do grupo. Suas performances, assim como as performances que os inspiram, são inseparáveis de si mesmos como pessoas. O "eu" que pensa e relembra é o produto dessas performances coletivas, pré e pós-colonização.

Além disso, ao contrário de grupos que se apropriam das práticas performáticas de outrem, o trabalho do Yuyachkani não distancia as performances de suas platéias originárias, mas, antes, tenta expandir suas audiências. As produções não são sobre "eles" — os "outros" indígenas e mestiços — mas sobre todas as diferentes comunidades que compartilham um espaço territorial definido pelos grupos anteriores à Conquista, pelo colonialismo e nacionalismo. O Yuyachkani tenta tornar suas platéias urbanas culturalmente competentes para reconhecerem os múltiplos modos de ser *peruanos*. Ao dirigir-se ao público de Lima, entretanto, o Yuyachkani sente que deve começar "do zero" (RUBIO, *Allpa Ravku apud* COTTO, 1995:115). A memória teatral do país, assim como sua memória histórica, cultural e política, tem sido destruída. Essas performances lembram às platéias urbanas as populações que elas esqueceram. Preservar e transmitir essas tradições prova-se essencial, porque, quando elas desaparecerem, certos

tipos de conhecimentos, questões e populações desaparecerão consigo. Essas tradições — as procissões de rua, festas, cantos, personagens mascarados — agrupam elementos expressivos indígenas, *criollos*, mestiços, *afro-peruanos*, cada um deles vital na profunda e complexa configuração histórica, étnica e racial da situação política atual. A performance provê o “caminho da memória”, o espaço de reiteração que permite ao povo rerepresentar antigas demandas por reconhecimento e poder, que ainda hoje fazem sentido.

Isso nos traz ao segundo ponto: pensar a performance como retenção da memória social remete-nos à história, sem necessariamente tornar-se um “sintoma da história”, isto é, as performances dialogam com a história do trauma, sem que sejam elas mesmas traumáticas. Esses trabalhos, cuidadosamente elaborados, criam uma distância crítica que possibilita a experiência reivindicatória, facilitando o testemunho, que é em si oposto ao “colapso” traumático.¹⁰ O evento da performance tem um “exterior”, o que, segundo Laub, permite o testemunho. O Yuyachkani, como seu próprio nome indica, apóia-se na noção de interconexão — o “eu” que pensa/relembra e inseparável do “tu”, cujo pensamento “eu” sou. O “eu” e o “tu” do Yuyachkani prometem ser uma evidência, uma garantia da ligação entre o “eu” e o “tu”, o “dentro” e o “fora”. O Yuyachkani torna-se, assim, uma testemunha retroativa do contínuo e desconhecido drama da atrocidade, e solicita ao seu público que faça o mesmo. Talvez seja essa a razão pela qual o grupo foi agraciado com a maior distinção nacional de Direitos Humanos do Peru, em 1999. A prática do grupo aponta para uma conclusão radicalmente diferente da que chegou Adorno no texto “Sobre o Comprometimento”. A representação, para Yuyachkani, não mais contribui para a dissecação das vítimas, que exibem seu sofrimento ao prazer de nosso olhar (ADORNO, 1986). Ao contrário, sem a representação, os observadores não poderiam reconhecer seu papel na contínua história de opressão que, direta ou indiretamente, os inclui. Quem, indaga *Adiós Ayachuco*, aceitará a responsabilidade

de testemunhar? A testemunha, como o “espec-tor” de Boal, aceita os perigos e responsabilidades de ver e de agir sobre o que viu. E o testemunho é transferível — o teatro, como a evidência, o filme ou a notícia, pode fazer de outros testemunhas. O (olho) testemunha comporta tanto o arquivo quanto o repertório. Assim, em vez de se pensar a performance primeiramente como sendo o efêmero, como o que desaparece, o Yuyachkani insiste em criar uma comunidade de testemunhas na e pela performance.

Essa compreensão da importância política e histórica da performance contradiz a performance como um modelo patológico que supõe, em teoria pelo menos, que a necessidade de repetição desaparece quando a ferida é curada. Tratamentos para tensões e desordens pós-traumáticas tentam minimizar a ansiedade e a depressão que são disparadas pelos *flashbacks*. O resultado efetivo, no melhor dos mundos possível, significaria o fim da repetição performática. Ao mesmo tempo, o Yuyachkani contradiz a noção colonialista da performance-como-desaparecimento, que empurra as práticas autóctones para o oblívio do efêmero, do não-inscrito, do não-estudável, do incontrolável. Ao contrário, para muitas dessas comunidades, quando a performance termina, também termina a compreensão compartilhada da vida social e da memória coletiva. Performances como essas festas, testemunhos e produções teatrais advertem-nos a não menosprezarmos o “eu” que relembra, que pensa, e que é um produto do pensamento coletivo. Elas ensinam as comunidades a não se esquivarem. Como o nome Yuyachkani sugere, atentar-se para a interconexão entre sujeitos pensantes e sujeitos pensados pode nos permitir uma compreensão mais ampla do trauma histórico, da memória comunitária, e da subjetividade coletiva.

Este texto, naturalmente, está destinado ao arquivo.

*Tradução do inglês: Leda Martins
Universidade Federal de Minas Gerais*

Notas

¹ Este ensaio fotográfico, criado em diálogo com fotos de Miguel Villatane, é dedicado à memória de Hugo.

² FREUD, Sigmund. A Notes Upon the "Mystic Writing Pad", SE XIX 227.

³ CARUTH, Cathy. Citado por LAUB, Dori, na Introdução à coletânea por ela editada, *Trauma: Explorations in Memory*, Johns Hopkins UP, 1995, p. 6.

⁴ Cf. MULLANAY (1988) para análise de "o espetáculo da estranheza" e as políticas de repúdio, particularmente o cap. 3, *The Rehearsal of Cultures*.

⁵ Vide, por exemplo, os artigos do volume "Performance, Identity, and Historical Consciousness in the Andes", editado por Mark ROGERS, no *Journal of Latin American Anthropology*, vol. 3, n. 2, 1998, em especial o ensaio de Mark ROGERS, "Spectacular Bodies: Folklorization and the Politics of Identity in Ecuadorean Beauty Pageants."

⁶ Entrevista pessoal, Paucartambo, Peru, julho 1999.

⁷ Entrevista pessoal, Paucartambo, Peru, julho 1999.

⁸ PHELAN (1993:147) oferece uma análise psicanalítica sobre "a ontologia da performance", propondo que "o ser da performance, assim como a ontologia da subjetividade aqui proposta, torna-se ele mesmo pela desapareição". Em "Diana: A Study in Hauntology", *Mourning Diana: Nation. Culture and the Performance of Grief* (TAYLOR, 1999), eu proponho a relação aparição/desaparição como qualidades da performance de um ângulo diferente, mas relacionado.

⁹ Entrevista, Rebeca Ralli, Casa Yuyachkani, junho 1996.

¹⁰ Cf. CARUTH (1997), e a noção de Dori Laub de "colapso de testemunho", em "Truth and Testimony: The Process and the Struggle" (CARUTH, 1995:65).

43 . . .

Referências bibliográficas

ABERCROMBIE, Thomas A. *Pathways of Memory and Power: Ethnography and History Among an Andean People*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.

ADORNO, Theodor. *On Commitment. Aesthetics and Politics*. London: Verso, 1986.

ADORNO, Theodor. *Commitment. Aesthetics and Politics* (Ernst Bloch et al). London: Verso, 1977.

CARUTH, Cathy, ed. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins U.P. 1995.

- CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience*. Baltimore: John Hopkins U.P., 1997.
- COTTO-ESCALERA, Brenda Luz. Grupo Cultural Yuyachkani: Group Work and Collective Creation in Contemporary Latin American Theatre Unpublished Dissertation. University of Texas, Austin, 1995.
- DERRIDA, Jacques. Freud and the Scene of Writing. *Writing and Difference*, translated Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978.
- FELMAN, Shosana and LAUB, Dori. *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature. Psychoanalysis and History*. New York: Routledge, 1992.
- FREUD, A Note Upon the "Mystic Writing-Pad". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. London: Hogarth Press, XIX.
- FREUD, Sigmund. A Notes Upon the "Mystic Writing Pad", SE XIX 227.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- LACAPRA, Dominick. *History and Memory After Auschwitz*. Cornell: Cornell University Press, 1998.
- LAUB, Dori. "Truth and Testimony: The Process and the Struggle", in CARUTH edited volume, *Trauma: Explorations in Memory*.
- MULLANAY, Steven. *The Place of the Stag*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1988.
- NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, 1984.
- PHELAN, Peggy. *Unmarked.: The Politics of Performance*. Routledge: 1993.
- RENAN, Ernest. What is a Nation? BHABHA, Homi. *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990.
- ROGERS, Mark (ed.). Performance, Identity, and Historical Consciousness in the Andes, *Journal of Latin American Anthropology*, vol 3, n. 2, 1998.
- ROWE, William and SCHELLING, Vivian, *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*. London: Verso, 1991.
- SAHAGÚN, Bernardino de. *Florentine Codex*. Editado e traduzido por Arthur J. O. ANDERSON e Charles E. DIBBLE. Santa Fe, New Mexico: School of American Research and University of Utah, 1982.
- SALAZAR DEL ALCAZAR, Hugo. Los músicos ambulantes *La escena latino-americana*, número 2, agosto 1989.
- SALOMON, Franck (ed.). *Huarochiri Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Traduzido por Frank Salomon e George L. Orioste. Austin: Texas University Press, 1991.
- SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

TAYLOR, Diana. *Diana: A Study in Hauntology. Mourning Diana: Nation. Culture and the Performance of Grief*. KEAR, Adrian and STEINBERG, Deborah Lynn (ed.). London: Routledge, 1999.

TAYLOR, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's 'Dirty War'*. Durham: Duke University Press, 1997.

Narrativas performáticas

Graciela Ravetti

Em primeiro lugar, utilizo a expressão “narrativa performática” para me referir a tipos específicos de textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da performance, recorrendo à aceção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social. Os aspectos que ambas noções compartilham, tanto no que se refere à teatralização (de qualquer signo) e à agitação política, implicam: a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciator assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalcados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações da autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros.

Quando um objeto da biografia ou do local de enunciação do autor, pertencente ao espaço privado, é conduzido ao âmbito público da representação ficcional, os fatos e lugares resultam dotados de novos significados políticos e culturais. Uma das questões que me interessa, para determinar uma perspectiva performático-performativa, é o exame das propriedades que os fatos adquirem nesse transporte

ao ficcional e ao público, de que maneira o que era, de alguma forma, experiência, passa a ocupar um lugar na ficção. Que acontece quando um objeto artístico — uma narração —, criado a partir de pressupostos absolutamente ficcionais e até como completo simulacro, deixa entrever as marcas de uma pulsão pessoal, um gesto autobiográfico? Uma sombra que se insinua, aparece com alguma nitidez e se metamorfoseia, confunde-se e se mistura na ficção. Que não é gratuita, nem irrelevante, nem mercadológica. Essa performance escrita, conforme minha hipótese, funciona como um limite às elaborações ficcionais, como resposta aos mandatos identitários oficiais e é escutada/lida como convite a ir além do estipulado. Que acontece quando os principais mandatos sociais são devolvidos à circulação — deformados, parodiados, desconstruídos, sofridos — e ficam convidativos para que os leitores realizem suas próprias performances?

Em segundo lugar, tomo para estas argumentações, a conhecida fundamentação de [John Austin] sobre o conceito de *performativo*, no sentido de que em toda enunciação o falante está comprometido com algum tipo de ato, *illocutório*, que modifica e determina a relação entre os interlocutores. A isso, acrescento os desdobramentos informados por Foucault e que poderíamos condensar afirmando que a representação discursiva e a política definem com antecipação o critério que confere existência aos sujeitos mesmos, e a esse mecanismo podemos denominá-lo performativo.

Haveria, então, duas expressões complementares: “narrativas performáticas” e “vínculos performativos”. As primeiras — as narrativas performáticas — poderiam vir a ser decisivas no momento do questionamento e da resistência aos segundos — os vínculos performativos — nascidos a instâncias do poder estabelecido como formas aceitas de interpelação. Acredito que encontramos estes critérios anunciados já em Freud, quando ele dizia que um sujeito é o efeito de um conjunto de marcas materiais e não uma entidade espiritual que se debate entre os enganos dos sentidos. E, ainda, que o sujeito

se constitui no ato de atribuição de essas marcas. Considero performativa a narrativa que apresenta um cenário no qual um (ou mais) sujeito(s) aparece(m) em processos de atribuição, com referentes explícitos à realidade material, sendo, por isso, identificáveis, mas nas quais os comportamentos narrados (afinal trata-se de comportamentos sociais) são, no mínimo, transgressores quanto à norma social vigente. *

O poder performativo do discurso oficial, assim como o das teorias culturais de qualquer signo — sobretudo quando estas alcançam um lugar legitimado e se fazem escutar — reside, por um lado, na faculdade que esses discursos têm de definir, com antecipação, a condição de existência dos sujeitos de uma sociedade dada: definem, por exemplo, o que é *efetivamente* o latino-americano, o feminino, etc. Neste caso, a sobredeterminação dos discursos cria obstáculos à possibilidade de assumir posições identitárias não condicionadas de antemão pelo poder, ou seja, impede atos de emancipação efetiva. Entretanto, podemos trabalhar com a hipótese de que a tomada de consciência sobre a existência dessa faculdade performativa do discurso do poder, da qual os sujeitos são objeto, é já um passo no caminho de assumir novas estratégias, dentre as quais observo: os atos performativos ilocutórios — sérios, no sentido da teoria dos atos de fala —, dirigidos e conscientes, públicos ou privados; e os atos performativos paródicos (aos que se referem, entre outros e de diferentes maneiras Judith Butler, Homi Bhabha e Franz Fanon). Esses dois tipos de atos performativos possuem um alto valor de eficiência para encontrar e assinalar pontos de fuga do círculo oclusivo da imposição de identidades e, conseqüentemente, de comportamentos. Um dos lugares privilegiados para “programar” esses atos é a literatura.

49 • • •

Essa tomada de consciência ajuda a desnaturalizar a ilusão da identidade sobre a qual se assenta o regime de representação patriarcal e colonial que rege nosso sistema de vida. Nossa identidade, afirma Zizek (2001:276-77), está constituída pelo Outro por uma série de arquivos de informação digitalizada (médica, policial, educacional...)

estudo de caso
atualizado

que em sua maior parte ignoramos, de modo que a interpelação de que somos objeto funciona (determina o nosso lugar e atividade no espaço social) sem nenhum gesto de reconhecimento por parte do sujeito. Neste particular, Lacan insistia muito em que somos “interpelados” pelas instituições, incluso quando ignoramos esse fato, mas é preciso entender que essa “interpelação objetiva” só afeta realmente minha subjetividade a partir do momento em que eu mesmo alcanço plena consciência de que, à margem do que eu conheço, circulam bases de dados que determinam minha identidade simbólica aos olhos do Outro social.

Se “a paranóia fosse a possibilidade de criação de histórias” (CARVALHO, 1998:31), poderíamos pensar em certas narrativas da *transição*, do período pós-ditatorial no cone sul da América, que se disseminam na comunidade. Umás, como partituras escritas e declamadas pelos atores da cena do poder “real”, com trajes de palco — uniformes, roupa identificadora de gangues, guarda-pós. Outras que, sendo textos-palavras de ordem, vêm a se enredar e se difundir em uma teia de outras narrações, ficções legitimadas como tais no marco do literário — algumas detalhadas como corpus ao final deste trabalho. Nesse corpus, o discurso paranóico aparece inscrito para ser flagrado, devassado em suas apresentações, confundido entre as fantasmagorias, os delírios particulares e as monstruosidades coletivas, dissipada a força destruidora de origem, agora matéria de estudo e de conjecturas variadas.

“Então, até a mais inofensiva das atividades, como a literatura, também seria um ato paranóico...” (CARVALHO, 1998:31), ainda que o que se escreva sejam as vozes das vítimas e as tramas de resistência, tentando escapar das pressões das políticas identitárias paralisantes por meio de uma estética transnacional que permita o híbrido de intensidade poética e historicidade.

Paranóico e performático, o discurso literário se deixa colar ao discurso social e se oferece como canal de novos processos cognitivos,

preso à constatação do princípio de instabilidade do conhecimento e à necessidade de sair da rigidez de raciocínios tradicionais.

Novos caminhos de pensamento se delineiam nestes modos de fazer ficção nos quais pode-se observar a inscrição, pelo menos de início, de novos paradigmas. Temos uma tentativa de constatação desta sensibilidade à qual aludimos no artigo fundador do Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares (IEAT) da UFMG,

desejo de novas abordagens mais sensíveis aos chamados sistemas complexos, ao assimétrico, ao conflitante, ao discrepante e ao aleatório, ou mesmo mais atentas a aspectos do real e da experiência anteriormente conhecidos, porém recalçados, exigindo em seu ressurgimento o descondicionamento do olhar. Assim, em diferentes campos da filosofia, das artes e das ciências, passa-se a falar de forma enfática do caos organizador; do poder estruturador dos acontecimentos; da arte conceitual; da música atonal; do não-figurativo; da imbricação das linguagens com a introdução de elementos tecnológicos (eletricidade, movimento), nas artes plásticas, no teatro e no cinema; das narrativas não-lineares que rompem com a relação de causa-efeito e o esquadro espaço-temporal contínuo e linear na literatura, no teatro e no cinema; das estruturas assimétricas ou imperfeitas em física; do comportamento estocástico das moléculas geradoras dos sinais nervosos em biologia; da complexidade, envolvendo elementos por vezes conflitantes, nas ciências cognitivas; da massificação individualizada, etc. — tudo isso tido como irrelevante e mesmo nulo ou simplesmente não existente, porque instáveis, irredutíveis e cambiantes, segundo os modelos e padrões então utilizados. No caso, modelos e padrões marcados pelo gosto da simetria, da unanimidade, da igualdade e da perfeição, assim como por uma arraigada índole reducionista, simplificadora e determinista em sua abordagem do real. (DOMINGUEZ, 1999: 109-116)

51 • • •

Ou, em palavras de Italo Calvino:

Os poetas e escritores que admiramos criaram em suas obras um mundo que nos parece mais significativo, em contraste com um mundo que também para eles carece de significado e perspectiva. Acreditando que seu gesto não era muito diferente do nosso, levantamos nossos olhos da página para sondar a escuridão. (RESENDE, 1997)

A performance, na América Latina, ademais do campo especificamente artístico, aparece nas práticas sociais como uma linguagem consolidada, com uma história apelativa que transita entre o cômico e o patético, o heróico e o trágico, o que a coloca como representativa da comunidade que se projeta como utopia ou programa a ser desenvolvido. Pode ser vista como um ato de presença com significação *a futuro* e como uma recuperação seletiva do passado ritualizado ou encenado. Extravasando as práticas de rituais dramáticos, presença fundamental na *textura* cultural da sociedade latino-americana, os atos performáticos formam uma tradição resgatada apenas em parte, até o presente.

Mostra desse recente resgate é a imensa carta, texto performático de Guamán Poma de Ayala, escrita no século XVI e recuperada somente no século XX, cujos textos e desenhos tentam mostrar/representar uma cultura em processo de construção com os andaimes à vista, produto da colonização recente, no preciso momento de sua formação, em suas gestualidades cotidianas e extraordinárias, em suas poses, e que, ao mesmo tempo, projetam o autor — sua presença plástica — em peregrinação, a pé, por esse cosmos percebido/montado/inventado, e seu andar metafórico pela escassez da letra, a própria (quéchuá) e a já quase própria (espanhol) (LIENHARD, 1990:83)¹.

São performáticos também outros escritos nos quais a mirada do indígena sobre a colonização, estruturada pela oralidade, dá conta da evocação das próprias práticas, caracterizadas por movimentos coreográficos, recitação, discursos de variados estilos, musicalização, pintura, tudo mediado pelas emoções pessoais e de grupo através da



Desenho do
Guamán Poma de Ayala,
"Audiência real em Lima"
Século XVI

53 •••

expressão vocal, facial, corporal. E se os mitos adquirem destaque só quando recitados, então se poderia dizer que os mitos só existiram (e só desse modo poderiam perdurar) quando foram incorporados como experiência pessoal e performática no corpo dos *performers*. Passam a fazer parte da história quando essa corporalidade mitológica é, de alguma forma, recapturada como gestualidade e corporalidade.

Outros livros nos quais o mítico é atravessado pelo comunitário específico são *Chilam Balam*, em que se ensaiam formas identitárias

de subjetividades maias ou, em um registro completamente diferente, os *Comentarios Reales e Historia General del Peru*, de Inca Garcilaso de la Vega.

O começo, então, do que convimos chamar literatura latino-americana seria da ordem da escrita performática. Entrariam nessa nova acomodação da literatura os livros narrados em primeira pessoa e compostos desde uma perspectiva subjetiva posta em circulação de forma explícita e tomando outros perfis narrativos, seja como relatos de experiências pessoais (autobiografia), como pessoais unidas a experiências coletivas (testemunhos), como correspondência pessoal ou pública, como crônicas de viagens.

Na Introdução de seu livro *Acto de Presencia*, Sylvia Molloy expõe seu projeto de pesquisa, dizendo que quer refletir “sobre textos que pretendem realizar o impossível, isto é, narrar a ‘história’ de uma primeira pessoa que só existe no presente de sua enunciação”, e pretende “observar como essa impossibilidade ganha forma convincente em textos hispano-americanos”, assumindo formas de autofiguração, “com o fim de deduzir as estratégias textuais, as atribuições genéricas e, logicamente, as percepções do eu que moldam os textos autobiográficos hispano-americanos”. (MOLLOY, 1996:11)

Na América Latina, como em outros territórios que ainda ostentam memória do passado colonial, nos são contemporâneos escritores que tendem a mostrar um comportamento performático, procedente da obrigação de se reafirmar e se solidificar em uma língua particular, ainda que de maneira plural e provisória, entre as cinzas de uma tradição que, mesmo que mal se conheça, pretende-se conhecer; que se apresenta como fragmentada e múltipla em suas origens e em seus desenvolvimentos e da qual às vezes só perduram gestos, movimentos, restos de canções, letras, palavras, ritmos e, sobretudo, memórias possíveis. Como em *El entonado*, de Juan José Saer, em que a história possível revela justamente a impossibilidade de se conhecer o passado, mas se faz isto a partir de uma ancoragem feita de lugares e escritos

“reais”: o lugar de origem do autor, o litoral *santafecino* na Argentina, e a imagem que se presta a uma leitura alegorizada do homem que, estando atualmente na Europa, escreve memórias latino-americanas, como na época da Conquista. A figura do autor e a do narrador se potencializam no gesto alegórico que é, sempre, um movimento de leitura.

Nesta vertente, os títulos costumam ser já bastante significativos e expõem não só a pretensão de tramar memórias pessoais senão a de se propor como uma espécie de expediente das ficções de certas épocas do passado, como sucede com os escritores da geração de 1880 na Argentina, por exemplo. Josefina Ludmer (LUDMER, 1999:26) diz que o grupo de jovens que escrevem nesse momento desenha um tecido de posições e sujeitos em que os escritores reais e os sujeitos da ficção constituem os sujeitos do estado liberal, e esclarece que “este ponto é essencial (...), porque não é nos escritores reais senão nas posições escritas em sua literatura (as primeiras pessoas autobiográficas e seus outros) onde se lêem as relações entre Estado e cultura em 1880, junto com a invenção da cultura ‘aristocrática’ argentina”. É assim como, desde a perspectiva de Ludmer, elabora-se a coalizão cultural do Estado liberal: como uma mistura de realidade e ficção.

55 • • •

Nesse corpus do século XIX temos, na literatura argentina, *Juvenilia* (1884) de Miguel Cané, *La gran aldea* (1884) de Lucio V. López ou *Mis Memorias*, de Lucio V. Mansilla, entre outros textos mais ou menos performáticos. Sylvia Molloy (MOLLOY, 1996:139) cita Adolfo Prieto para dizer que a maioria dos autobiógrafos argentinos expressam uma sensação de deslocamento, “inclusive de fracasso, quando compararam suas vidas com as de antepassados ilustres e, sobretudo, com a vida de seus pais”. Ou seja que a performance do eu na ficção é um dos termos do balanço histórico que essa geração de escritores tenta, não para recuperar o passado e fundar uma história, e sim, para ancorar a necessidade de instaurar novos valores que outorguem sentidos ao presente.

O fracasso suspende a ilusão da possibilidade de uma continuidade, de uma restituição do passado. O que se vê como fracasso é justamente o triunfo: a capacidade da literatura de reunir os fragmentos e lhes dar uma coerência causal, transformá-los em origem, inventar um passado com os resíduos dos fatos que de alguma forma se instalaram na memória e foram transformados em monumentos (auto)-biográficos. Trata-se, em última instância, de se apropriar de um código e de um contexto e de redefini-los para o presente.

Antes da geração dos 80, a figura de Sarmiento se erigia como a de um autobiógrafo: *Mi defensa*, de 1843 e *Recuerdos de Provincia*, de 1850, em que o herói romântico conta os episódios imprevistos de seu acesso à cultura, como um *Juguete rabioso* (Roberto Arlt) antecipatório. A história pessoal aparece como uma instância de testemunho que justifica um raciocínio axiomático que, por sua própria premência, dispensa justificativas ideológicas: impõe-se por seu próprio peso e necessidade.

É como se o esforço e a coragem que implica a exposição pessoal explícita, voluntária, tivessem menos o propósito de se autoconhecer e mais o de encontrar vias heurísticas para desvendar momentos historicamente relevantes ou pelo menos etapas históricas que permitiram explosões energéticas de muita voltagem pela confluência do pessoal com o geral.

A escrita performática, então, tem algo do trabalho do arquivista, do colecionador, do antologista e do tradutor, já que os textos e imagens valem como testemunhas de um tempo e de uma maneira de apreender esse tempo e, então, dar testemunho dos sinais percebidos que acabam funcionando como mapas cognitivos, sentimentais, estéticos e, sobretudo, expressivos, tanto no que diz respeito a uma possível tarefa artística como a modos de vida. Assim como na literatura o (não)lugar borgiano, simulacro que, segundo Sylvia Molloy, "chama-se metáfora, chama-se personagem, chama-se trama, chama-se literatura e seus

autores: convocado e descartado em um mero texto. Também se chama Borges, também eu...". (MOLLOY, 2000:20)

É performática, também, a "região" de Juan José Saer, "espaço construído, não-determinado, cultural, uma recomposição desenhada através da proximidade distanciada e a distância próxima, um entre-dois que inquieta porque desestabiliza e faz com que a literatura nacional pareça estranha (...) entre o real da realidade física e o real de sua realza metafísica; entre a pobreza e o vazio do referente geográfico e histórico chamado planície ou deserto, e a magnificência e o esplendor físico da luminosidade" (FOFFANI, 2000:273). Na narrativa, a performance determina textos nos quais acontecimentos históricos exercem poder estruturador sobre experiências pessoais reconhecíveis que atuam como dissipadoras de leituras identificatórias, como em *Recuerdo de la Muerte*, de Miguel Bonasso ou *La voluntad*, de Anguita y Caparrós.

57 • • •

Na cena contemporânea

A performance nasce e se desenvolve como um híbrido, ou pela mistura de gêneros, de suportes, de conteúdos, ou porque, como todo processo de hibridação, implica contaminação (contágio) entre todas as partes envolvidas e a conseqüente modificação dos agentes participantes, não se trata, obviamente, de "influências" unidirecionais: as artes performáticas interferem na política e a política na arte. "Os termos do embate cultural", escreve Bhabha,

seja através de antagonismos ou de afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápida fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, *in progress*, que busca conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. (BHABHA, 1998: 20-21)

Podemos pensar a disseminação do performático como uma das vias privilegiadas de materializar os fluxos criativos que atravessam a contextualização contemporânea em vias de se assumir como uma sociedade da diferença, onde todas as posições laterais ou periféricas vão construindo lugares, espaços reconhecíveis pelos discursos de projeção do eu que lhes deu forma, nos quais confluem imagens e palavras que lhes dão existência, ainda que participem da natureza do simulacro, mas que podemos visitar e voltar a edificar no plano simbólico.

No social, por exemplo, temos os espaços engendrados (sistema sexo/gênero) que se erguem e se desfazem, utilizando-se do direito e da obrigação de "entrar e sair" da teoria para elaborar lugares internos e externos ao discurso que determina esses lugares; ou os dos diversos grupos de sujeitos que se definem provisoriamente como subalternos, como os do movimento do M.S.T. (movimento dos sem-terra) no Brasil, as Mães e Avós da Praça de Maio, e o de Filhos e Netos, na Argentina.

Não é difícil ver no performático uma das formas que a política toma na cena social contemporânea, desvinculado o gesto das receitas naturalistas, porque a performance como tal nasce nas décadas de 60 e 70, imbuída do clima de lutas pelas liberdades políticas e sexuais, espirituais e artísticas, que foram a tônica do momento e às quais empresta um perfil definidor, sobretudo quando o imaginário libertário encontra um motivo de expressão bem palpável: o corpo físico do *performer* que se torna um campo experimental no âmbito artístico ao mesmo tempo que se mostra como laboratório de experiências científicas e políticas. Este último está representado tanto pelo que se herda da segunda guerra mundial, com os corpos torturados em exposição pública dos campos de concentração, como nos dos novos torturados nas ditaduras do momento (anos 70), como as latino-americanas, ou os produzidos pelas novas guerras e enfermidades (anos 90) e as corporeidades tal como aparecem na cena mais imediata:

os corpos com cirurgias estéticas, os mutilados pelas guerras, os devastados pela fome, os vitimados pelas radiações, os tatuados, as mulheres golpeadas, os migrantes discriminados.

Uma das linhas de pesquisa da performance teatral, atualmente, na Argentina, é a que chamo a *cena concentratória*, derivações imagéticas dos campos de concentração, utilizando para isso o imaginário histórico, não só o local, como em *Cinco puertas*, de Omar Pacheco, em que a tortura, o ambiente de clausura, o social militarizado evocam uma realidade local por todos conhecida das décadas passadas, mas também outros cenários *concentratórios* (Rússia, Alemanha). Ou o que se viu em *El experimento Damanthal* e em alguns dos espetáculos de *El periférico de objetos*. Ou em filmes como *Tango*, de Carlos Saura.

Outra linha de performance político-social pode ser vista nas peças de Ema Villanueva e de Mirna Manrique, no México. No caso da primeira, trata-se de tocar temas como os desaparecidos de México, não como algo do passado, mas como um fato que acontece até o presente, repetindo de forma macabra as práticas perversas da suposta modernização de América Latina. Ema Villanueva trabalha também com o seu próprio corpo nu, em performances realizadas na rua de Cidade de México, como uma linguagem mais. Mirna Manrique assume, em seu corpo e atos, o que acontece na sociedade, e sofre de forma pública, para denunciar. Temas como os infortúnios pelos que passam os mexicanos pobres que atravessam a fronteira com os Estados Unidos à procura de trabalho, são detonantes de suas peças.

A performance política se expõe (no sentido de ficar em evidência e no sentido exponencial da reprodutividade das imagens) no cinema e, sobretudo, a partir do vídeo e da televisão, e provoca um desenfreado ritmo de imagens do corpo dilacerado que não é possível ocultar. Em filmes da década de 1980: *La noche de los lápices*, *La historia oficial*; em vídeos produzidos pelos grupos de resistência política como "Arte Callejero" e o Grupo H.I.J.O.S, na Argentina, ou por *performers* como

Emma Villanueva, que filmou depoimentos de mães de desaparecidos, no México, e utilizou esses vídeos no espetáculo *Ausencia* (SENRA, 200:12)².

Na escrita

Como no caso da performance teatral, creio que podemos falar de uma narratividade literária performática que, ainda que com destacados precursores nos anos 70, se desenvolve nos noventa, nos países do cone sul, trazendo o embate de um lirismo contundente e a descarada mostra de um mundo sem sentido em permanente operação de se adjudicá-lo. Performance pode ser entendida também como “que não foi nomeado, que carece de uma tradição, ainda que seja recente, que ainda não tem lugar nas instituições”.

Uma espécie de “matriz de todas as artes”, segundo Jochen Gerz, uma entre tantas definições do termo, o que a localizaria em um dos pontos cruciais das tensões contemporâneas: entre a singularidade (o performático) e a representação consensual e convencional da cultura (a tradição): sem a singularidade que se debate contra a *mainstream* oficial não existe palavra nova, e sem a absorção dessas palavras novas não existe continuidade. A singularidade se propõe ao irrepresentável e, quando consegue ser (re)conhecida como representação, é deglutida pela cultura que familiariza, divulga e domestica. Afirmam Deleuze e Guattari que “o caráter social da enunciação só é intrinsecamente fundado se chegamos a mostrar como a enunciação remete, por si mesma, aos agenciamentos coletivos” (DELEUZE, 1995:17-18) e que, “parece que esses atos se definem pelo conjunto das transformações incorpóreas em curso em uma sociedade dada, e que se atribuem aos corpos dessa sociedade. Podemos dar à palavra ‘corpo’ o sentido mais geral (existem corpos morais, as almas são corpos, etc.); devemos, porém, distinguir as ações e as paixões que afetam esses corpos e os atos, que são somente atributos não corpóreos, o que são ‘o expresso’ de um enunciado”, reflexões que nos remetem, ademais, à questão do gênero e do “sujeito feminino”.

No campo do feminismo, o caráter performativo se aproxima também ao que expõe, em *Bodies That Matter*, Judith Butler, quando se refere à ação dos sujeitos, sempre em busca de rearticular os discursos de outros e, o que me interessa aqui, a idéia das exclusões constitutivas, também tratada em *Gender Trouble*, que teria eficácia política por processos paródicos, o que os aproximam à mímica de que falam Fanon e Bhabha, aplicada aos indivíduos colonizados. Também outras estratégias, como as propostas de Gayatri Spivak como pedagogia desconstrutiva, adquirem caráter de linhas possíveis de ação concreta /performativa/performativa no sentido de intervenção em diversos âmbitos — educativo em todos seus níveis, sanitário, judicial, mediático, etc. A tendência seria a de desnaturalizar e expor a ilusão da identidade e da certeza sobre a qual se assenta o regime de representação patriarcal e colonial. Repensar o gênero, em toda sua complexidade, pode ser mais fácil se podemos ler, nos textos da cultura, sobretudo nos literários, as marcas performáticas/performativas, que deixam ver com mais clareza as estratégias de construção identitária — genérica, primeiro, sobretudo nos momentos nos quais se travam embates entre imposições totalitárias provenientes do campo do poder (legais) no sentido da obrigatoriedade de construir algo como um “sujeito do feminismo” e as singularidades pessoais que se negam a ser representadas sob títulos racionalizados. Em textos como a *Respuesta a Sor Filotea*, de Sor Juana Inés de la Cruz (s. XVII), as *Cartas* de Gertrudis Gómez de Avellaneda (s. XIX), os volumes de *Autobiografía*, de Victoria Ocampo (publicados entre 1979 e 1984), *La rompiente*, de Reina Roffé e *La ingratitud, El dock y La canción de las ciudades*, de Matilde Sánchez, *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas, *Lo que la noche le cuenta al día*, de Héctor Bianciotti, e outros.

61 • • •

No teatro, o *performer* impõe sua presença física com tanta insistência que não pode deixar de ser visto como um autobiógrafo cênico que possui uma relação direta com os objetos e com a situação de enunciação³. Em quem escreve como *performer*, o corpo se impõe,

nos jogos com a subjetividade e a biografia, a exposição das marcas da vida pessoal (o sexo, a tortura, os territórios ocupados, os medos, as traições) e, sobretudo, pela interseção com a morte, no esforço repetido de recuperar a si mesmo em suas partes, inscrito em algum esquema coletivo e de tempos recuperados.

A performance ajuda a imaginar *formas possíveis de intervenção social*, intervenções simbólicas, de restauração, mas também de construção, sobre os retalhos que a memória consegue reerguer e que a vontade projeta. É a guerra entre a teatralização do poder e o espaço específico de cada arte, entre as representações populares da resistência criativa — conscientemente política ou não — e a gramática implementada pela autoridade, cujos resultados são quase sempre fracassos (SPIVAK, 1999: 268). O espaço poético é uma arena de representações e performances mais ou menos conscientes que encenam ou colocam em jogo os pontos de interesse de quem escreve, suas tentativas — sempre falidas — de criar um mundo ao mesmo tempo próprio e compartilhado, concreto e cosmológico, que possa ser experimentado por um ato de leitura que seja, também, individual e coletivo, intransferível e intransitivo, mas que, de certo modo, permita estabelecer comunicações ainda que sejam somente instantes comunicativos, “a iminência de uma revelação que não se produz”, como dizia Borges.

O performático/performativo pode ser considerado como uma forma privilegiada da política no que tem de “cálculo e ação estratégica dedicada à transformação social” (BHABHA, 1998:48), a manter viva uma tradição pelo movimento paradoxal de reformulação permanente, de sustentar um sentido de identidade cujo vazio produz vertigem, formas de memória que, a partir da pessoal, configuram a coletiva, reinventando o passado como tomada de posse do presente. Não se trata, então, de um trabalho meramente estético. Tem a ver com a sobrevivência, já que os “lugares de subjetivação” (Bhabha), nos quais se vê, se ouve, se lê, se escreve são decisivos para se reconhecer e se recriar.

A diferença cultural (contrariamente à simples constatação da diversidade) é um processo de significação através do qual afirmações *da* cultura ou *sobre a* cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade. (BHABHA, 1998:63)

Escreve-se como um *performer* quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com algo de pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real “indomável” convocando os agenciamentos coletivos, quando de repente se podem instalar diálogos perigosos sobre medos e desejos interculturais, identidades, fronteiras e responsabilidade ética nesta “escura era da globalização”, como manifestam Gómez-Peña e Roberto Sifuentes, de México e EUA, sobre seu próprio trabalho como performers.

Escreve-se como *performer* quando a palavra consegue dar um salto a outras linguagens, a imagens geradas por outras leis e o diálogo que se instala faz uma alquimia que reforça os sentidos. Escreve-se como um *performer* quando se encara e se persegue um momento, uma iluminação, um instante único, que vale por todos os tempos possíveis e que seguramente só pode aspirar a uma duração fugaz, já que o efeito de encontro que o texto convoca somente surtirá efeito se, e somente se, determinadas circunstâncias se reunirem, já que o escritor *performer* não pode ter mais aspirações que ao presente.

Ao performático o distingue, além do caráter de efêmero, o de inacabado, seu compromisso com a conversação possível no *agora*. “Nestes tempos pos-teóricos”, diz Julio Ortega, “afirma-se o modelo do diálogo, a prática de uma conversação animada por sua cumplicidade, ironia e celebração” (ORTEGA, 2000:33). Escreve-se como *performer* quando a escrita se metamorfoseia ao fluxo do tempo e do espaço e as formas se deixam traspasar pelos desejos que flutuam no ambiente e, sobretudo, se impregnam das patologias culturais e das perturbações sociais. Escreve-se como *performer* quando se consegue

subtrair da vida o que esta tem de jogo, macabro ou divertido, de nascimento ou de morte, de princípio ou de fim e lhe devolve outras versões desses jogos, outras iluminações.

Paranóia e performance

Em *Teatro*, romance de Bernardo Carvalho, lemos que

o paranóico não pode suportar a idéia de um mundo sem sentido. É uma crença que ele precisa alimentar com ações quase sempre militantes, quer mantê-la de pé, tal é a força com que o mundo o contraria. O paranóico é aquele que procura um sentido e não o achando, cria o seu próprio, torna-se o autor do mundo. (CARVALHO, 1998:31)

A paranóia produz relatos de tramas, e as tramas desordenam as origens ao sobrepôr outras que são saturadas por outras num processo quase vertiginoso, se lemos cada obra não como se fosse uma palavra isolada senão como parte de um corpus maior que inclui todo o aluvião do que se escreve em distintos tons, o que se encena, o que se canta, se toca, se pinta e até os produtos da tecnologia.

Na paranóia como delírio de perseguição, destacam-se as formas *anômalas* de intuição dos objetos (Lacan), formas de adjudicar significação pessoal ao inconcebível e a alteração das intuições espaço-temporais que modifica o alcance da convicção de realidade (ilusões de lembranças, crenças delirantes). Os símbolos que a paranóia produz se alinham nos tipos relacionados com a mitologia e o folclore e em geral com fantasias de repetição cíclica, de multiplicação ubíqua, em pares ou tríplexes projeções dos personagens, às vezes como alucinações de desdobramento da pessoa do sujeito. Porém, o que se chega a considerar o mais notável é que os símbolos engendrados pela paranóia possuem um alto valor de realidade, inclusive as reações assassinas se produziriam com muita freqüência num ponto neurálgico das tensões sociais da atualidade histórica. Como dizíamos antes, com referência

à performance, também aqui se produz a interseção do pessoal e o coletivo como marca destacada. Em palavras de Lacan:

podemos conceber a experiência vivida paranóica e a concepção do mundo que engendra como uma sintaxe original, que contribui para afirmar, pelos elos de compreensão que lhe são próprios, a comunidade humana. O conhecimento desta sintaxe nos parece uma introdução indispensável à compreensão dos valores simbólicos da arte e, muito particularmente, aos problemas de estilo — ou seja, das virtudes de convicção e de comunhão humana que lhe são próprias, não menos que aos paradoxos de sua gênese — problemas sempre insolúveis para toda antropologia que não esteja liberada do realismo ingênuo do objeto. (LACAN, 1987:380)

Em outras linhas, obras nas quais as visões narrativas confluem em interpretações cujo efeito conduz à sensação de que nada pode ser apreendido na totalidade e verdade de seu funcionamento, ser previsível, controlado, como em algumas das obras de Diamela Eltit (chilena), sobretudo *El padre mio*, ou nas de Marilene Felinto (Brasil). Em outros casos, como o de Bernardo Carvalho (Brasil), trabalha-se com o discurso paranóico atuando como adjudicador de significação e motor de narrativas que querem dar sentido à imensa rede persecutória que ameaça a integridade dos sujeitos, imersos numa trama social e existencial caótica. A memória pode ser reconstituída continuamente na prática das línguas — sempre estranhas, ou porque pertencem ao pai ou porque são impostas pela lei da sobrevivência, como em *Teatro*, de Carvalho ou em *La ingratitud*, de Matilde Sánchez; ou pela recuperação de comportamentos sexuais que vão ocupando territórios simbólicos explícitos — como nos textos de João Gilberto Noll, Bernardo Carvalho e de Héctor Bianciotti, só para citar alguns.

Na idéia do performático, tanto no teatro, na literatura, como na arte em geral, parece coexistir a vontade de ultrapassar os limites

dos suportes tradicionais — físicos e simbólicos — e a de abraçar o compromisso da obra em aberto, *work in progress*, sob as premissas de que tudo é arte e tudo é vida. O tema obsessivo do *performer* é o de se propor como veículo para a representação das transformações corpóreas e incorpóreas dos corpos em sociedade .

*Tradução do espanhol: Melissa Boechat e Karla Cipreste
Universidade Federal de Minas Gerais*

Notas

¹ As “cartas”, de Titu Cusi e de Guaman Poma ou, no México, o “Compendio histórico del reino de Texcoco”, de Ixtlilxochitl, constituem o começo de uma *escrita indo-hispánica*. Além do “simples” resgate da tradição histórica autóctone, além também do mero gesto reivindicativo, esses textos oferecem, articulando de modo inédito as duas contribuições, a européia e a indígena, um ponto de vista novo, “subjetivo” de maneira incipiente, sobre o mundo.

² Só nos anos 60-70 ele (o corpo) teria de novo destaque num contexto de luta pelas liberdades pessoais. Foi esse clima de contestação política e artística que deu origem à performance como ação do artista sobre o próprio corpo — gesto que, além de intensificar a atenção da arte para o corpo, viria a ser perpetuado com a descoberta do vídeo. A incorporação do registro videográfico pela arte se deu paralelamente à adoção, pela ciência, das novas tecnologias da imagem e da informática, abrindo novos campos de conhecimento e fazendo com que artistas e cientistas passassem a recorrer aos mesmos instrumentos técnicos.

³ Cf. NUTTAL, Jeff. In: PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 284.

Referências bibliográficas

- ANGUITA, Eduardo e Martín Caparrós. *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina 1966-1977*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 1997.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*. New York: Routledge, 1993.

- BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990.
- CARVALHO, Bernardo. *As iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CARVALHO, Bernardo. *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- DE MAN, Paul. *Visión y Ceguera*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- DELEUZE, Gilles e Félix Guattari. *Mil platôs*. vol. 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DOMINGUES, Ivan; OLIVEIRA, Alfredo Gontijo; SILVA, Evando M. P.; FILHO, Heitor Capuzzo; BEIRÃO, Paulo S. L. Transdisciplinaridade: descondiccionando o olhar sobre o conhecimento. In: *Educação em Revista – Revista da Faculdade de Educação/UFMG*. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 1999. p.109-116.
- FOFFANI, Enrique y MANCINI, Adriana. Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje. In: *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 11, La narración gana la partida. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- LACAN, Jacques. *Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade, seguido de Primeiros escritos sobre a paranoia*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- LIENHARD, Martin. *La voz y la huella*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1990.
- LUDMER, Josefina. *El cuerpo del delito*. Un manual. Buenos Aires: Libros PERFIL, S. A., 1999.
- MOLLOY, Sylvia. *Acto de Presencial*. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica. México: El Colegio de México, 1996.
- ORTEGA, Julio. La literatura hispanoamericana a comienzos del siglo XXI. In: *Crisis, apocalipsis y utopías. Fines de siglo en la literatura hispanoamericana*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2000.
- RESENDE, Beatriz. *O súbito desaparecimento da cidade na ficção brasileira dos anos 90. Conferência apresentada no Seminário Internacional "Città reali e città immaginarie del continente americano"*, Roma, março de 1997. <<http://acd.ufrrj.br/pacc/roma.html>>
- RICHARD, Nelly. *Resíduos y Metáforas*. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- SAER, Juan José. *La pesquisa*. Buenos Aires: Espasa Calpe/Seix Barral, 1994.
- SÁNCHEZ, Matilde. *El Dock*. Buenos Aires: Planeta, 1993.

SÁNCHEZ, Matilde. *La canción de las ciudades*. Buenos Aires: Planeta, 1999.

SÁNCHEZ, Matilde. *La ingratitud*. Buenos Aires: Ada Korn, 1990.

SENRA, Stella. O homem nu. In: *Folha de São Paulo. Caderno Mais! São Paulo*, domingo, 25 de março de 2001, p. 11-13.

SPIVAK, Gayatri. Los estudios subalternos. In: CARBONELL, N., TORRAS, M. *Feminismos literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1999.

ZIZEK, Slavoj. *El espinoso sujeto*. El centro ausente de la ontología política. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Performances do tempo espiralar

Leda Martins

Cena 1

Dizem que, durante muito tempo, escravos africanos nas Américas desenhavam no casco de tartarugas marinhas e nas plumagens dos pássaros cosmogramas de suas culturas de origem, para comunicar aos ancestrais, que repousavam em África, seus lugares de desterro nas longínquas paisagens americanas.

Cena 2

*Não há lugar achado
sem lugar perdido.
Casam-se além as falas de um lugar
no encontro da memória
com a matriz.*

Ruy Duarte

Cena 3

No terreiro de uma capela, nas bordas de uma metrópole brasileira, os sons dos tambores ritmam o movimento coreográfico das

danças e os corpos negros voleiam em torno de um mastro que devagar ergue-se nos ares levando em sua haste o estandarte de Nossa Senhora do Rosário, que também é undamba berê berê, a senhora das águas, rainha da terra e do ar. Velas e luminárias brilham aos pés do tronco fincado no chão, clareando o caminho de todos os antepassados ao encontro dos rituais de Congado, que os celebram. Os ancestrares encontraram as paragens de seus filhos e tecem no rosto da divindade cristã as faces variadas de Zâmbi. Os sujeitos do rito, cujos figurinos e adereços escrevem no corpo uma paisagem simbólica alterna, evocada pela reminiscência, cantam e dançam a memória de África, lugar perdido e achado, transcriado perenemente pela performance ritual. O tempo curva-se ao gesto e aos timbres auráticos e numinosos do canto, do ritmo e das coreografias que a noite incendiam, luarando-a de mistério e de melodia.

I. Afrografias

A África, em toda a sua diversidade, imprime seus arabescos e estilos sobre os apagamentos incompletos resultantes das diásporas, inscrevendo-se nos palimpsestos que, por inúmeros processos de cognição, asserção e metamorfose, formal e conceitual, transcriam e performam sua presença nas Américas. As artes e os constructos culturais matizados pelos saberes africanos ostensivamente nos revelam engenhosos e árduos meios de sobrevivência desses vestígios, durante os séculos de sistemática repressão social e cultural da memória africana trasladada para os territórios americanos por via do tráfico escravagista circumAtlântico e de outras rotas e contatos transculturais e transnacionais. (Cf. ROACH, 1996)

As performances rituais afro-americanas, em todos os seus elementos constitutivos, oferecem-nos um rico campo de investigação, conhecimento e de fruição. Por meio delas podemos vislumbrar alguns dos processos de criação de muitos suplementos que buscam cobrir as faltas, vazios e rupturas das culturas e dos sujeitos que aqui

se reinventaram, dramatizando a relação pendular entre a lembrança e o esquecimento, a origem e a sua perda.

A cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa, nos seus modos constitutivos fundacionais, a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam. Nessa operação de equilíbrio assimétrico, o deslocamento, a metamorfose e o recobrimento são alguns dos princípios e táticas básicos operadores da formação cultural afro-americana, que o estudo das práticas performáticas reiteram e revelam. Nas Américas, as artes, ofícios e saberes africanos revestem-se de novos e engenhosos formatos. Como afirma Soyinka (1996:342), sob condições adversas as formas culturais se transformam para garantir a sua sobrevivência. Ou como argumenta Roach (1996:2):

Na vida de uma comunidade, o processo de substituição não começa ou termina mas, sim, continua quando lacunas reais ou pressentidas ocorrem na rede de relações que constitui o tecido social. Nas cavidades criadas pelas perdas, seja pela morte, seja por outras formas de vacância, penso que os sobreviventes tentam criar alternativas satisfatórias.

71 . . .

Buscando estudar as correlações entre performance e memória, Roach toma de empréstimo em Foucault a noção de genealogia, de modo a pensar as genealogias da performance e, nesse âmbito, evidenciar as relações entre saber, corpo, memória e história. Nessa perspectiva, como também nos alerta Pierre Nora (1994), a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória (*lieux de mémoire*), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos, etc., mas constantemente se recria e se transmite pelos ambientes de memória (*milieux de mémoire*), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação

dos saberes. As performances rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance. Nessa perspectiva o ato performático ritual não apenas nos remete ao universo semântico e simbólico da dupla repetição de uma ação re-apresentada (the *"twice-behaved behavior"*, de Schechner), mas constitui, em si mesmo, a própria ação. Para Schechner (1994:28), "o processo ritual é performance" e, como tal, alude "não apenas ao tempo e ao espaço, mas também a extensões através de várias fronteiras culturais e pessoais."

Neste âmbito epistemológico, este texto almeja pensar algumas possíveis relações entre performance e rito e apresenta algumas reflexões sobre uma das formas mais expressivas da paisagem cultural afro-brasileira: os rituais dos Congados. Na performance dos ritos procuro inferir o papel do corpo e da voz como portais de inscrição de saberes de vária ordem, dentre elas a filosófica. Minha hipótese é que o corpo, na performance ritual, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade. O que no corpo e na voz se repete é uma episteme. Nas performances da oralidade, o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance, mas institui e instaura a própria performance. Ou ainda, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo. Neste primeiro movimento, ofereço uma breve partitura descritiva e interpretativa da composição mitopoética dos ritos dos Congados. Na segunda parte, detenho-me nos modos de recriação e religação, nos rituais, de duas das mais importantes noções filosófico-conceituais africanas: o *tempo espiralar* e a *ancestralidade*.

[A cultura negra é o lugar das encruzilhadas. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais. Desses processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilingüísticos, variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, antigos estilos. Na tentativa de melhor apreender a variedade dinâmica desses processos de trânsito sógnico, interações e interseções, utilizo-me do termo *encruzilhada* como uma chave teórica que nos permite clivar as formas híbridas que daí emergem (cf. MARTINS, 1995). A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim.

Na concepção filosófica nagô/iorubá, assim como na cosmovisão de mundo das culturas banto, a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos, sendo freqüentemente traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmos e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de interseção (cf. THOMPSON, 1984; MARTINS, 1997).

Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sógnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais. Nessa concepção de encruzilhada discursiva destaca-se, ainda, a natureza cinética e deslizante dessa instância enunciativa e dos saberes ali instituídos (MARTINS, 1997: 25-26).

No âmbito da encruzilhada, a própria noção de centro se dissemina, na medida em que se desloca, ou melhor, é deslocada pela improvisação. Assim como o jazista retece os ritmos seculares, transcribando-os dialeticamente numa relação dinâmica, retrospectiva e prospectiva, as culturas negras, em seus variados modos de asserção, fundam-se dialogicamente, em relação aos arquivos e repertórios das tradições africanas, européias e indígenas, nos jogos de linguagem, intertextuais e interculturais, que performam.

Os Congados, ou Reinados, são um sistema religioso alterno que se institui no âmbito mesmo da encruzilhada entre os sistemas religiosos cristão e africanos, de origem banto, através do qual a devoção a certos santos católicos, Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Ifigênia e Nossa Senhora das Mercês, processa-se por meio de performances rituais de estilo africano, em sua simbologia metafísica, convenções, coreografias, estrutura, valores, concepções estéticas e na própria cosmovisão que os instauram. Performados por meio de uma estrutura simbólica e litúrgica complexa, os ritos incluem a participação de grupos distintos, denominados *guardas*, e a instalação de um Império negro, no contexto do qual autos e danças dramáticas, coroação de reis e rainhas, embaixadas, atos litúrgicos, cerimoniais e cênicos, criam uma performance mitopoética que reinterpreta as travessias dos negros da África às Américas. Relatos de viajantes e outros registros orais e escritos mapeiam sua existência desde o século XVII, em Recife, e sua disseminação por outras regiões do território brasileiro, em muitos casos vinculados às Irmandades dos Pretos.

Em sua estrutura, os festejos dos Congados são ritos de aflição e religião fundados por um enredo cosmogônico que se desenvolve através de elaborada estrutura simbólica; um *teatro do sagrado*, cuja performance festiva nos remete ao cenário do ritual, concebido por Turner (1982:109) como uma orquestração de ações, objetos simbólicos e códigos sensoriais, visuais, auditivos, cinéticos, olfativos, gustativos, repletos de música e de dança. Como tal carregam consigo valores

estéticos e cognitivos, transcriados por meio de estratégias de ocultamento e visibilidade, procedimentos e técnicas de expressão que, cinética e dinamicamente, modificam, ampliam e recriam os códigos culturais entrecruzados na performance e âmbito do rito, em cujo contexto a realidade cotidiana, por mais opressiva que seja, é substituída e alterada, na ordem simbólica e mesmo na série histórico-social.

Todos os atos rituais emergem de uma narrativa de origem, que narra a retirada da imagem de N. S. do Rosário das águas. O resumo de uma das versões conta-nos que:

Na época da escravidão uma imagem de Nossa Senhora do Rosário apareceu no mar. Os escravos viram a santa nas águas, com uma coroa cujo brilho ofuscava o sol. Eles chamaram o dono da fazenda e lhe pediram que os deixasse retirar a senhora das águas. O fazendeiro não permitiu, mas lhes ordenou que construíssem uma capela para ela e a enfeitassem muito. Depois de construída a capela, o Sinhô reuniu seus pares brancos, retiraram a imagem do mar e a colocaram em um altar. No dia seguinte, a capela estava vazia e a santa boiava de novo nas águas. Após várias tentativas frustradas de manter a divindade na capela, o branco permitiu que os escravos tentassem resgatá-la. Os primeiros escravos que se dirigiram ao mar eram um grupo de Congo. Eles se enfeitaram de cores vistosas e, com suas danças ligeiras, tentaram cativar a santa. Ela achou seus cânticos e danças muito bonitos, ergueu-se das águas, mas não os acompanhou. Os escravos mais velhos, então, muito pobres, foram às matas, cortaram madeira, fizeram tambores com os troncos e os recobriram com folhas de inhame. Formaram um grupo de Candombes e entraram nas águas. Com seu ritmo sincopado, surdo, com sua dança telúrica e cânticos de timbres africanos cativaram a santa que se sentou em um de seus tambores e os acompanhou até à capela, onde todos os negros cantaram e dançaram para celebrá-la.

75 . . .

Durante as celebrações, esse mito fundador é recriado e aludido nos cortejos, falas, cantos, danças e fabulações, em um enredo

multifacetado, em cujo desenvolvimento o místico e o mítico interagem com outros temas e narrativas que recriam a história de travessias do negro africano e de seus descendentes brasileiros. Os protagonistas do evento são muitos, dependendo da região e das comunidades. As festividades rituais apresentam uma complexa estrutura, incluindo: novenas, levantamento de mastros, cortejos, danças dramáticas, banquetes, embaixadas, cumprimento de promessas, sob a batuta dos reis Congos.

Em Minas Gerais, a diversidade de guardas¹ engloba, dentre outros, Congos, Moçambiques, Marujos, Catopés, Vilões e Caboclos. Dentre esses, dois grupos, no entanto, destacam-se: o Congo e o Moçambique, os que agenciaram a retirada da santa das águas. Ambos vestem-se de calças e camisas brancas. Os Congos, entretanto, além dos saiotes, geralmente de cor rosa ou azul, usam vistosos capacetes ornamentados por flores, espelhos e fitas coloridas. Movimentam-se em duas alas, no meio das quais postam-se os mestres, os solistas, e performam coreografias de movimentos rápidos e saltitantes, às vezes de encenação bélica e de ritmo acelerado. O grupo de Congos representa a vanguarda, os que iniciam os cortejos e abrem os caminhos, rompendo, com suas espadas e/ou longos bastões coloridos, os obstáculos. Um dos seus cantos traduz esse espírito guerreiro:

Essa gunga é que não bambeia

Essa gunga é que não bambeia

Ô, que não bambeia!

Ô, que não bambeia!

Já o Moçambique, senhor das coroas, recobre-se, geralmente, de saiotes azuis, brancos ou rosa por sobre a roupa toda branca, turbantes nas cabeças, *gungas* (guizos) nos tornozelos e utilizam tambores maiores, de sons mais surdos e graves. Dançam agrupados, sem nenhuma coreografia de passo marcado. Seu movimento é lento e de seus tambores ecoa um ritmo vibrante e sincopado. Os pés dos moçambiqueiros

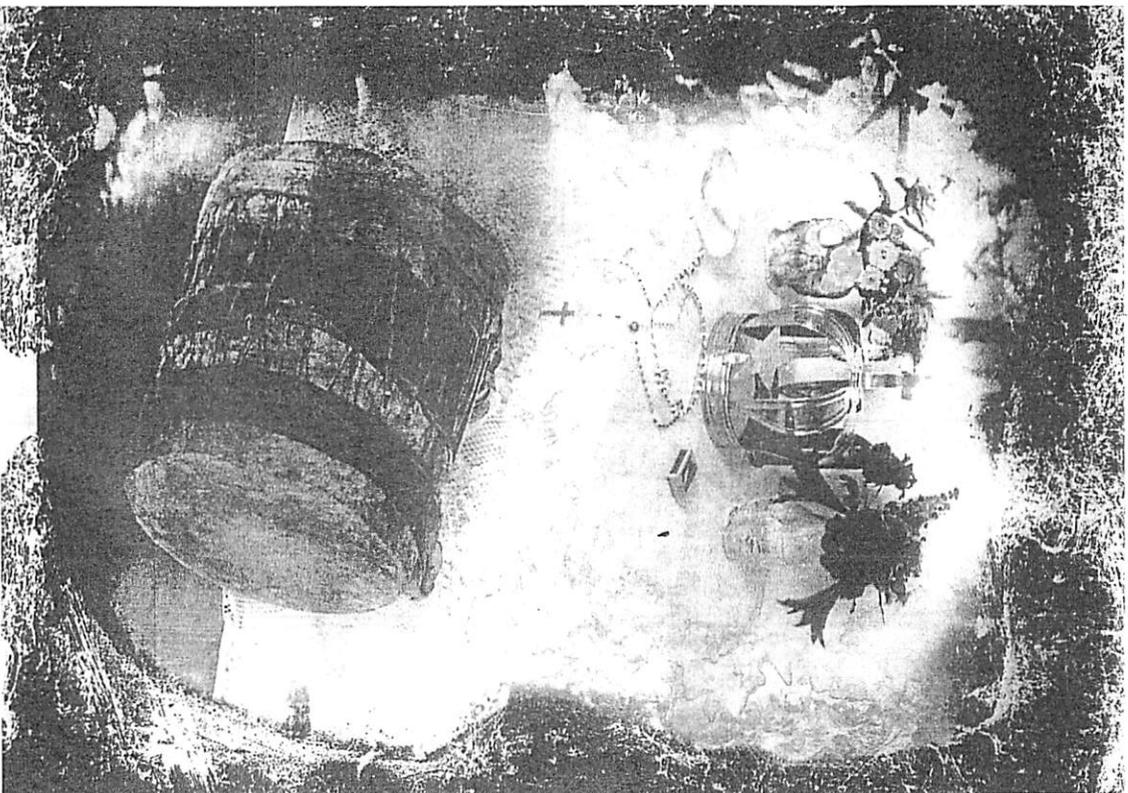


Foto-montagem de Eustáquio Neves.
Capa do livro *Afrofotias da Memória*,
de Leda Martins

nunca se afastam muito da terra e sua dança, que vibra por todo o corpo, exprime-se, acentuadamente, nos ombros meio curvados, no torso e nos pés. O terno de Moçambique é o guardião das majestades, o que representa o poder espiritual maior e a força telúrica dos antepassados, que emanam dos tambores sagrados e guiam o rito comunitário. Seus cantares acentuam, na enunciação lírica e rítmica, à pulsação lenta de seus movimentos e os mistérios do sagrado, reminiscência dos candombes primevos:

*Zum, zum, zum
lá no meio do mar.*

*É o canto da sereia
faz a gente entristecer.
parece que ela adivinha
o que vai acontecer.*

*Ajudai-me, rainha do mar
ajudai-me, rainha do mar
que manda na terra
que manda no ar
ajudai-me, rainha do mar.*

Zum, zum, zum...

*É o canto da sereia
e seus prantos muito mais
naquele mar profundo
adeus minas gerais.*

Cântico dos Congados

Todos os congadeiros trazem, além do terço no pescoço, o rosário de contas negras cruzado no peito, um de seus signos identificatórios. Durante as celebrações, os reis e as rainhas são os líderes máximos

do cerimonial, numa estrutura de poder embasada em funções hierárquicas rígidas, na qual o Rei Congo e a Rainha Conga são as majestades mais importantes e portam as coroas mais veneradas. Com exceção dos reis festeiros, que oferecem os banquetes, e que são substituídos a cada ano, os demais coroados são vitalícios e, em geral, pertencem a linhagens tradicionais do próprio Reino. Os reis representam Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Efigênia e Nossa Senhora das Mercês; os reis congos, no entanto, simbolizam também as nações negras africanas e essa ascendência é traduzida pelo papel ímpar que desempenham nos rituais litúrgicos e pelo poder com o qual são investidos. Assim, segundo um dos mestres congadeiros, Capitão João Lopes, "... outros reis e rainhas podem até ser brancos, mas os reis congos devem ser negros." (MARTINS, 1997:17). "A coroa representa poder. Majestade! Autoridade! Com a coroa na cabeça eu sou a autoridade máxima", afirma uma das rainhas conga de Minas Gerais (MARTINS, 1997:61). Essa recriação dos vestígios e reminiscências de uma ancestral organização social remete-nos ao papel e função do poder real nas sociedades africanas transplantadas para as Américas, nas quais os reis, em sua suprema autoridade, representavam os elos maiores de ligação e de mediação entre a comunidade, os ancestrais e as divindades. (THOMPSON, 1984:109)

79 . . .

Os estandartes das guardas, os mastros, o cruzeiro no adro das capelas e igrejas do Rosário, os candombes, o rosário, as coroas e paramentos, dentre outros, são elementos sagrados no código ritual litúrgico, investidos da força e energia que asseguram o cumprimento dos ritos. Assim, no Moçambique o bastão é o símbolo maior de comando dos principais mestres e no Congo o tamboril e/ou a espada cumprem a mesma função.

Todas as variantes da lenda, nas mais diversas regiões brasileiras, permitem sublinhar o núcleo comum narrado, através do qual se processa essa reengenharia de saberes e poderes na estrutura dos Reinados negros. Há, basicamente, nas dramatizações e performances, três ele-

mentos que insistem na rede de enunciação e na construção do seu enunciado: 1º) a descrição de uma situação de repressão vivenciada pelo negro escravo; 2º) a reversão simbólica dessa situação com a retirada da santa das águas, sendo o canto e dança regidos pelos tambores; 3º) a instituição de uma hierarquia e de um outro poder, o africano, fundados pelo arcabouço mítico e místico.

Ao retirar a santa das águas, imprimindo-lhe movimento, o negro escravo performa um ato de apropriação e reconfiguração, invertendo, na dicção do sagrado, as posições de poder entre brancos e negros. A linguagem dos tambores, investida de um *ethos* divino, agencia os cantares e a dança e, de forma oracular, prenuncia uma subversão da ordem social, das hierarquias escravistas e dos saberes hegemônicos. Esse deslocamento interfere na sintaxe do texto católico, inseminado agora por uma linguagem alterna que, como um estilo e um estilete, grafa-se e pulsa na conjugação do som dos tambores, do canto e da dança, entrelaçados na articulação da fala e da voz de timbres africanos. O próprio fundamento do texto mítico católico é rasurado, nele se introduzindo, como um palimpsesto, as divindades africanas. Assim, a santa do Rosário passa a evoca também, por deslocamento, as grandes mães ctônicas africanas, senhoras das águas, da terra e do ar.

Numa perspectiva que transcende o contexto simbólico-religioso, esse ato de deslocamento e reposseção induz à possibilidade de reversibilidade e transformação das relações de poder do contexto histórico-social adverso. Cresce, portanto, em significância o fato de as narrativas e as performances realçarem o agrupamento de diferentes nações e etnias africanas, sobrepondo-se às históricas divergências e rivalidades étnicas e lingüísticas. O coletivo superpõe-se, pois, ao particular, como operador de formas de resistência social e cultural que reativam, restauram e reterritorializam, por metamorfoses emblemáticas, um saber alterno, encarnado na memória do corpo e da voz. Tanto no enunciado da narração mítica, quanto na perfor-

mance dramática que cenicamente a representam, a superação parcial das diversidades étnicas recria o *ethos* comum e o ato coletivo negro como estratégias de substituição e reorganização das fraturas do conhecimento.

Torna-se possível, assim, ler nas entrelinhas da enunciação fabular o gesto pendular: canta-se a favor da divindade e celebram-se as majestades negras e, simultaneamente, canta-se e dança-se contra o arresto da liberdade e contra a opressão, seja a escravidão, no passado, seja a do presente.

Desse gesto emerge o segundo movimento dramatizado nas narrativas: o estabelecimento de uma estrutura alterna de poder que reorganiza as relações étnicas negras e as posições estratégicas afimbricadas. As guardas de Congo abrem os cortejos e limpam os caminhos, como uma força guerreira de vanguarda. O Moçambique, alçado como líder dos ritos sagrados e guardião das coroas que representam as nações africanas e a Senhora do Rosário, conduz reis e rainhas. O timbre de seus tambores representaria, numa relação especular engendrada pela fábula, a voz mais genuinamente africana, a reminiscência da origem que, iconicamente, traduziria a memória de África. Senhor das coroas e guardião dos mistérios, o Moçambique é a força telúrica e também guerreira que gerencia o *continuum* africano, reorganizando as relações de poder, nem sempre amistosas, entre os povos negros dispersos pela Diáspora. Estabelecem-se, portanto, na estrutura paralela de relações espaciais dos Reinados negros, *novas hierarquias* fundadoras do microsistema social, que operacionalizam as redes de comunicação e as relações de poder entre os próprios negros, e entre negros e brancos.

A fábula nos revela ainda um processo de substituição na produção de objetos e adereços litúrgicos e a ressignificação do ambiente geográfico e simbólico. Assim os escravos produzem seus tambores sagrados com troncos, folhas e cipós, e utilizam as contas-de-lágrimas e os materiais disponíveis na geografia americana, no lugar dos opelês

81 • • •

Leda Martins

e de outros adereços. Importa-nos assinalar que, em África, assim como nas culturas afro-americanas, um dos modos de escrita do corpo está na utilização de conchas, sementes, e outros objetos côncavos, em tamanhos e cores diferentes, para a feitura de colares, pulseiras e outros adornos que revestem o sujeito, além de outros arabescos que ornamentam sua pele e cabelo. Alinhadas numa certa posição e ordem contíguas, as contas, sementes e conchas, assim como certos desenhos, funcionam como morfemas formando palavras, palavras formando frases e frases compondo textos, o que faz da superfície corporal, literalmente, texto, e do sujeito, signo, intérprete e interpretante, simultaneamente. Escrita nos e pelos adornos, "a pessoa emerge dessas escrituras, tecida de memória e fazendo memória" (ROBERTS, 1996: 86). Toda a história de constituição dos Congados (violentamente reprimidos e perseguidos da segunda metade do séc. XIX até meados do séc. XX), e das culturas negras em geral, parece-nos revelar a primazia desses processos de deslocamento, substituição e ressemantização, suturando os vazios e as cavidades originadas pelas perdas. A instituição desse poder alterno, que ainda hoje fermenta várias comunidades negras, prefigura as estratégias de resistência cultural e social que pulsionaram as revoltas dos escravos, a atuação efetiva dos quilombolas e de várias outras organizações negras contra o sistema escravocrata. Como nos revela o aforismo popular, "as contas do meu rosário são balas de artilharia." Ou como afirma Roach (1995:61), "os textos podem obscurecer o que a performance tende a revelar: a memória desafia a história na construção das culturas circum-atlânticas, e revisa a épica ainda não escrita de sua fabulosa co-criação."

mance dramática que cenicamente a representam, a superação parcial das diversidades étnicas recria o *ethos* comum e o ato coletivo negro como estratégias de substituição e reorganização das fraturas do conhecimento.

Torna-se possível, assim, ler nas entrelinhas da enunciação fabular o gesto pendular: canta-se a favor da divindade e celebram-se as majestades negras e, simultaneamente, canta-se e dança-se contra o arresto da liberdade e contra a opressão, seja a escravidão, no passado, seja a do presente.

Desse gesto emerge o segundo movimento dramatizado nas narrativas: o estabelecimento de uma estrutura alterna de poder que reorganiza as relações étnicas negras e as posições estratégicas aí imbricadas. As guardas de Congo abrem os cortejos e limpam os caminhos, como uma força guerreira de vanguarda. O Moçambique, alçado como líder dos ritos sagrados e guardião das coroas que representam as nações africanas e a Senhora do Rosário, conduz reis e rainhas. O timbre de seus tambores representaria, numa relação especular engendrada pela fábula, a voz mais genuinamente africana, a reminiscência da origem que, iconicamente, traduziria a memória de África. Senhor das coroas e guardião dos mistérios, o Moçambique é a força telúrica e também guerreira que gerencia o *continuum* africano, reorganizando as relações de poder, nem sempre amistosas, entre os povos negros dispersos pela Diáspora. Estabelecem-se, portanto, na estrutura paralela de relações espaciais dos Reinados negros, novas hierarquias fundadoras do microsistema social, que operacionalizam as redes de comunicação e as relações de poder entre os próprios negros, e entre negros e brancos.

A fábula nos revela ainda um processo de substituição na produção de objetos e adereços litúrgicos e a resignificação do ambiente geográfico e simbólico. Assim os escravos produzem seus tambores sagrados com troncos, folhas e cipós, e utilizam as contas-de-lágrimas e os materiais disponíveis na geografia americana, no lugar dos opelês

e de outros adereços. Importa-nos assinalar que, em África, assim como nas culturas afro-americanas, um dos modos de escrita do corpo está na utilização de conchas, sementes, e outros objetos côncavos, em tamanhos e cores diferentes, para a feita de colares, pulseiras e outros adornos que revestem o sujeito, além de outros arabescos que ornamentam sua pele e cabelo. Alinhadas numa certa posição e ordem contíguas, as contas, sementes e conchas, assim como certos desenhos, funcionam como morfemas formando palavras, palavras formando frases e frases compondo textos, o que faz da superfície corporal, literalmente, texto, e do sujeito, signo, intérprete e interpretante, simultaneamente. Escrita nos e pelos adornos, "a pessoa emerge dessas escrituras, tecida de memória e fazendo memória" (ROBERTS, 1996: 86). Toda a história de constituição dos Congados (violentamente reprimidos e perseguidos da segunda metade do séc. XIX até meados do séc. XX), e das culturas negras em geral, parece-nos revelar a primazia desses processos de deslocamento, substituição e ressemantização, suturando os vazios e as cavidades originadas pelas perdas. A instituição desse poder alterno, que ainda hoje fermenta varias comunidades negras, prefigura as estratégias de resistência cultural e social que pulsionaram as revoltas dos escravos, a atuação efetiva dos quilombolas e de várias outras organizações negras contra o sistema escravocrata. Como nos revela o aforismo popular, "as contas do meu rosário são balas de artilharia." Ou como afirma Roach (1995:61), "os textos podem obscurecer o que a performance tende a revelar: a memória desafia a história na construção das culturas circum-atlânticas, e revisa a épica ainda não escrita de sua fabulosa co-criação."

Na narrativa mitopoética, nos cantares, gestos, danças e em todas as derivações litúrgicas do cerimonial do Reinado, o congadeiro canta e dança a divindade católica e, com ela, as nanãs das águas africanas, Zâmbi, o supremo Deus banto, os antepassados e toda a sofisticada *gnosis* africana, resultado de uma filosofia telúrica que reconhece na natureza uma certa medida do humano, não de

forma animística, mas como expressão de uma complementaridade cósmica necessária, que não elide o sopro divino e a matéria, em todas as formas e elementos da *physis* cósmica.

II. Do Tempo Espiralar

A *fábula*, portanto, configura o rito de passagem de uma situação de aflição, fragmentação e desordem para uma nova ordem social, política, artística e filosófica que reconfigura o *corpus* cultural, subverte a relação dominador/dominado e insemina o tecido religioso católico com a telúrica teologia africana.

Toda a memória desse conhecimento é instituída na e pela performance ritual dos Congados, por meio de técnicas e procedimentos performáticos veiculados pelo corpo. No âmbito da performance, em seu aparato — cantos, danças, figurinos, adereços, objetos cerimoniais, cenários, cortejos e festejos —, e em sua cosmovisão filosófica e religiosa, reorganizam-se os repertórios textuais, históricos, sensoriais, orgânicos e conceituais da longínqua África, as partituras dos seus saberes e conhecimentos, o corpo alterno das identidades recriadas, as lembranças e as reminiscências, o *corpus*, enfim, da memória que cliva e atravessa os vazios e hiatos resultantes das diásporas. Os ritos cumprem, assim, uma função pedagógica paradigmática exemplar, como modelo e índice de mudança e deslocamento, pois, segundo Turner (1982:82), “...como um ‘modelo para’ o ritual pode antecipar, e até mesmo gerar mudança; como um ‘modelo de’ pode inscrever ordem nas mentes, corações e vontade dos participantes.”

Esse processo de intervenção no meio e essa potencialidade de reconfiguração formal e conceitual fazem dos rituais um modo eficaz de transmissão e de restituição de uma complexa pletora de conhecimentos. No caso brasileiro, os ritos de ascendência africana, religiosos e seculares, reterritorializam uma das mais importantes concepções filosóficas e metafísicas africanas, a *ancestralidade* que “constitui a essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas chamam

de visão negra-africana do mundo. Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa..." (PADILHA, 1995:10). A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anelos de uma complementariedade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir. Segundo Ngugi wa Thiong'o (1997:139), na cosmovisão africana,

(...) nós que estamos no presente somos todos, em potencial, mães e pais daqueles que virão depois. Reverenciar os ancestrais significa, realmente, reverenciar a vida, sua continuidade e mudança. Somos os filhos daqueles que aqui estiveram antes de nós, mas não somos seus gêmeos idênticos, assim como não engendramos seres idênticos a nós mesmos. (...) Desse modo, o passado torna-se nossa fonte de inspiração; o presente, uma arena de respiração; e o futuro, nossa aspiração coletiva.

Essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. Para Fu-Kiau Bunseki (1994:33), nas sociedades nicongo, vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e revela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem o sujeito.

O aforisma kicongo, “*Ma'kwenda! Ma'kwisa!*, o que se passa agora, retornará depois” traduz com sabor a idéia de que “o que flui no movimento cíclico permanecerá no movimento”. Essa mesma idéia grafa-se em uma das mais importantes inscrições africanas, trancriada de vários modos nas religiões afro-brasileiras, os cosmogramas, signos do cosmos e da continuidade da existência. Nessa sincronia, o passado pode ser definido como o lugar de um saber e de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado.

A mediação dos ancestrais, manifesta nos Congados pela força (axé) dos candombes (os tambores sagrados), é a clave-mestra dos ritos e é dela que advém a potência da palavra vocalizada e do *gestus* corporal, instrumentos de inscrição e de retransmissão do legado ancestral. Na performance ritual, o congadeiro, simultaneamente, espelha-se nos rastros vincados pelos antepassados, reificando-os, mas deles também se distancia, imprimindo, como na improvisação melódica, seus próprios tons e pegadas. Nos rituais, “cada repetição é em certa medida original, assim como, ao mesmo tempo, nunca é totalmente nova.” (DREWAL, 1992:1) Esse processo pendular entre a tradição e a sua transmissão institui um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do ato performado, o presente do pretérito e do futuro. Como um logos em movimento do ancestral ao performer e deste ao ancestre e ao infans, cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo mas a sua concepção linear e consecutiva. Assim, a idéia de sucessividade temporal é obliterada pela reativação e atualização da ação, similar e diversa, já realizada tanto no antes quanto no depois do instante que a restitui, em evento.

Na genealogia performática dos Congados, a palavra vocalizada ressoa como efeito de uma linguagem pulsional do corpo, inscrevendo o sujeito emissor num determinado circuito de expressão, potência e poder. Como sopro, hálito, dicção e acontecimento, a palavra proferida grafa-se na performance do corpo, lugar da sabedoria. Por isso, a palavra, índice do saber, não se petrifica num depósito ou arquivo imóvel, mas é concebida cineticamente. Como tal, a palavra ecoa na reminiscência performática do corpo, ressoando como voz cantante e dançante, numa sintaxe expressiva contígua que fertiliza o parentesco entre os vivos, os ancestrais e os que ainda vão nascer. Força e princípio dinâmicos, a palavra faz-se linguagem "porque expressa e exterioriza um processo de síntese no qual intervêm todos os elementos que constituem o sujeito." (SANTOS, 1988:49). Por isso necessita da música, da dança, do ritmo, das cores, do *gestus* performático e da adequação para a sua realização. Daí a natureza numinosa da voz e o poder aurático do corpo nas religiões afro-brasileiras, ressonâncias da sua africanidade.

Para o congadeiro, esse saber institui-se também espacialmente. Espaço visitado é sítio consagrado, reterritorializado. Os cortejos e caminhadas revisitam lugares reconhecidos, refazem os círculos em torno de mastros, cruzeiros e igrejas, percorrem caminhos antes talhados pelos antepassados, e trilham novas estradas. As coreografias das danças mimetizam essa circularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em voleios sobre si mesmo desenha. Por meio dessa evocação constitutiva, o gesto e a voz da ancestralidade encorpam o acontecimento presentificado, prefigurando o devir, numa concepção genealógica curvilínea, articulada pela performance. Nesta, o movimento coreográfico ocupa o espaço em círculos desdobrados, figurando a noção ex-cêntrica do tempo. Em outras palavras: o tempo, em sua dinâmica espiralada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos ocupa. Tempo e espaço tornam-se, pois, imagens

mutuamente espelhadas. Essa temporalidade enunciativa não concebe o presente como “presente do próprio ser que se delimita, por referência interna, entre o que vai se tornar presente e o que já não o é mais” (BENVENISTE, 1989:85-86). Pelo contrário. O corpo em performance, nos Congados, é o lugar do que curvilinearmente *ainda* e *já é*, do que pôde e pode vir a ser, por sê-lo na simultaneidade da presença e da pertença. O evento encenado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade descontínua que engendra uma temporalidade cumulativa e acumulativa, compacta e fluida. Como tal, a performance atualiza os diapasões da memória, lembrança resvalada de esquecimento, tranças aneladas na improvisação que borda os restos, resíduos e vestígios africanos em novas formas expressivas. Assim, a representação teatralizada pela performance ritual, em sua engenhosa artesanaria, pode ser lida como um suplemento que recobre os muitos hiatos e vazios criados pelas diásporas oceânicas e territoriais dos negros, algo que se coloca em lugar de alguma coisa inexoravelmente submersa nas travessias, mas perenemente transcriada, reencorpada, reincorporada e restituída em sua alteridade, sob o signo da reminiscência. Um saber, uma sapiência.

87 • • •

A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei *oralitura*, matizando na noção deste significante a singular inscrição cultural que, como letra (*littera*) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significante, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas. (MARTINS, 1997:21)

O significante *oralitura*, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento

e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos vôlejos do corpo. Numa das línguas banto do Congo, o mesmo verbo, *tanga*, designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se, ainda, o substantivo *ntangu*, uma das designações do tempo, uma correlação plurisignificativa, insinuando que a memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance. Nessa perspectiva podemos pensar, afinal, que não existem culturas ágrafas, pois segundo Nora (1994), nem todas as sociedades confinam seus saberes apenas em livros, arquivos, museus e bibliotecas (*lieux de mémoire*), mas resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória (*milieux de mémoire*), suas práticas performáticas. (Cf. também TAYLOR)

Nas danças rituais brasileiras, sejam de ascendência banto ou nagô-iorubá, as coreografias côncavas e convexas que criam um espaço de circunscrição do sujeito e do cosmos remetem-nos não apenas ao universo semântico e simbólico da ação ali re-apresentada, mas constituem em si mesmas a própria ação, instituída e constituída pela performance do corpo. Dançar é performar, inscrever. A performance ritual é, pois, um ato de inscrição, uma grafia. Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. Como tal esse corpo/*corpus* não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa o ato reencenado. Daí a importância de ressaltarmos nessas tradições performáticas sua natureza meta-constitutiva, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente.

O corpo, nessas tradições, não é, portanto, apenas a extensão ilustrativa do conhecimento dramaticamente representado e simbo-

licamente rerepresentado por convenções e paradigmas seculares. Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação, remissão e transformações perenes do *corpus* cultural. Nas tradições rituais afro-brasileiras, arlequinadas pelos seus diversos cruzamentos simbólicos constitutivos, o corpo é um *corpo de adereços*: movimentos, voz, coreografias, propriedades de linguagem, figurinos, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços grafam esse corpo/*corpus*, estilística e metonimicamente, como *locus* e ambiente do saber e da memória. Os sujeitos e suas formas artísticas que daí emergem são tecidos de memória, escrevem história.

O corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar, neste sentido, significa inscrever, grafar, repetir transcribando, revisando, o que representa “uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatária.” (ROACH, 1995:46-47)

A memória dos saberes dissemina-se por inúmeros atos de performance, um mais-além do registro gravado pela letra alfabética; por via da performance corporal — movimentos, gestos, danças, mímica, dramatizações, cerimônias de celebração, rituais, etc. — a memória seletiva do conhecimento prévio é instituída e mantida nos âmbitos social e cultural. Assim, na oralitura dos Congados, o corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória, “um lugar de transferência, ... um espelho que contém o olhar do observador e o objeto do olhar, mutuamente refletindo-se um sobre o outro.” (ROBERTS, 1996:86). Os Congados nos testemunham que, assim como não há uma reminiscência total, absoluta e eterna, o esquecimento também é da ordem da incompletude. Nas genealogias de sua performance, os congadeiros irrigam os pergaminhos da História e nos restituem um sujeito que, clivado de memória, cartografa, com seu corpo negro arlequinado, os muitos matizes da cultura brasileira e dos territórios americanos.

Notas

¹ No léxico próprio dos congadeiros o termo *guarda* ou *terno* designa um grupo específico de dançantes com suas vestes, funções litúrgicas e características próprias. Outras variações da narrativa assim como um estudo mais detalhados sobre os Congados podem ser encontrados no meu livro *Afrografias da memória, o reinado do rosário no Jatobá* (1997). Cf. também GOMES (1988).

Referências bibliográficas*

- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. Trad. Eduardo Guimarães et alii. São Paulo: Pontes, 1989, v.II.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Hábito da terra*. Porto: União dos Escritores Angolanos, 1988.
- CONNERTON, Paul. *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- DREWAL, Margaret Thompson. *Yoruba ritual, performers, play, agency*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- FU-KIAU, K. K. Bunseki. Ntanga-Tandu-Kola: The Bantu-Kongo concept of time. In: ADJAYE Joseph K. (ed). *Time in the black experience*. Westport and London: Greenwood Press, 1994.
- JONES, Eldred D. (ed.). *Orature in African literature today*. Trenton: Africa World Press, 1992. (African Literature Today, v.18)
- GOMES, Núbia Pereira de A. & PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Negras raízes mineiras: os Arturos*. Juiz de Fora: MEC/EDUFJF, 1988.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. Sao Paulo: Perspectiva, 1995.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória, o reinado do rosário no Jatobá*. São Paulo: Ed. Perspectiva, Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MORAES FILHO, Melo. *Festas e tradições populares do Brasil*. Belo Horizonte e São Paulo: Ed. Itatiaia/EDUSP, 1979.
- NORA, Pierre. Between memory and history: *Les lieux de mémoire*. In: FABRE, Genevieve and O'MEALLY, Robert (eds). *History and memory in African - American culture*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1994.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do Séc. XX*. Niterói: EDUFF, 1995.
- ROACH, Joseph. Culture and performance in the circum-Atlantic world. In: PARKER, Andrew, SEDGWICK, Eve, (eds). *Performativity and performance*. New York and London: Routledge, 1995.

- ROACH, Joseph. *Cities of the dead: circum – Atlantic performance*. New York: Columbia University Press, 1996.
- ROBERTS, Mary N. and ROBERTS, Allen F. Body memory. Part. 1: Defining the person. In: ROBERTS, Mary N. and ROBERTS, Allen F. (eds). *Memory, Luba art and the making of history*. New York: The Mueum for African Art/Munich: Prestel, 1996.
- SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nagô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Ègum na Bahia*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1988.
- SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- SCHECHNER, Richard. *Performance theory, revised and expanded edition*. New York and London: Routledge, 1994.
- SCHIPPER, Mineke. *Beyond the boundaries: African literature and literary theory*. London: Allison and Bushy, 1989.
- SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1983.
- SOYINKA, Wole. Theatre in African Traditional Cultures: survival patterns. In: HUXLEY, Michael and WITTS, Noel (eds.). *The twentieth-century performance reader*. London: Routledge, 1996.
- TAYLOR, Diana. *Encenando a memória social: Yuyachkani*. Texto editado neste livro, pp.13-45.
- THIONG'O, Ngugi wa. *Writers in politics, a re-engagement with issues of literature and society*. A revise and enlarged edition. Oxford: James Currey/ Nairobi: EAEP/ Ports Mouth: Heineman, 1997.
- THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the spirit, African and African-American art and philisophy*. New York: Vintage Books, 1984.
- TURNER, Victor. *From ritual to theatre, the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura medieval"*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

* Todas as traduções para o português das citações publicadas apenas em línguas estrangeiras são de inteira responsabilidade da autora.

A Compagnia della Fortezza e o teatro de Augusto Boal¹

Textos performáticos nas interfaces e margens da existência

Sara Rojo

A la irónica voz del poeta solitario que quiso cantar al nacimiento de la tragedia entre los griegos, sucedió el cruel razonamiento que asesinó la tragedia entre nosotros. Humano, demasiado humano, el nuestro ha sido el siglo del horror desconsolado y absurdo. El nuestro es el teatro de la orfandad de un siglo suicida en el que el hombre tiene la mirada fija en el fin del mundo y de la historia.

Luis Tavira, El espectáculo invisible

Parece-me importante começar esta reflexão com a citação anterior em epígrafe, pois trabalharei com dois produtos artísticos que, tendo características que surgem de limites diversos, tanto formais como ideológico-culturais, rompem, usando sua força transformadora, com a negação à vida que, segundo Tavira, traz o nosso século.

No primeiro caso, trata-se do vídeo *I negri*, de Jean Genet, apresentado pela Compagnia della Fortezza pertencente à prisão de Volterra, Itália:

– Constrõe-se como uma experiência teatral, baseada numa obra dramática transcrita para a linguagem do vídeo que, neste caso espe-

cífico, foi realizada pela L'unità di Ricerca dell'Università della Calabria sob a responsabilidade de Valentina Valentini e com o apoio do Centro di Teatro Ateneo, Università degli Studi di Roma "La Sapienza" (PUNZO, s.d.). Esta tradução de uma linguagem a outra submete-nos à interrogação sobre os limites e formas de transposição de fronteiras entre duas linguagens artísticas. Qual é a relação entre uma produção teatral, feita numa prisão, e seu vídeo, que tem pesquisadores universitários como mediadores? Uma primeira resposta a este questionamento diz respeito ao resultado, pois são dois objetos culturais diversos e, portanto, devem ser analisados levando-se em consideração essa diferença.² Neste caso, partirei do vídeo; porém, com o subsídio de testemunhos dos participantes registrados em diversos estudos críticos e apoiados em algumas teorizações sobre este assunto ou sobre o que se entende por performance.

– Em segundo lugar, a peça de Genet apresenta uma problemática racial; mas que, ao ser convertida em texto espetacular, transferiu a liberdade à intrínseca dos atores encarcerados. Isto me leva à antiga e inacabada discussão entre fidelidade e contextualização entre duas enunciações nascidas em contextos diferentes: a enunciação do texto dramático e a do texto espetacular. Novamente, uma primeira tentativa de posicionamento se estabelece na linha do não-encerramento de um produto cultural e suas recriações a uma linguagem ou a uma temática fixa. Um dos avanços das teorizações sobre a tão questionada pós-modernidade foi o de possibilitar *re-leituras* livres de textos clássicos e contemporâneos, que culminam em novos objetos artísticos, sem que, por isso, seja anulada a alternativa da leitura "fiel" à forma primeira proposta pelo texto dramático, em outro espetáculo. Se há algo que podemos agradecer a estas teorizações é a liberdade que propugnam de romper os modelos fixos, o que outorga a possibilidade de enfatizar aspectos que, em texto original, podem ter um caráter marginal.

- Finalmente, é um ato vital no sentido de experiência de vida pois, se é um produto teatral, conecta-se com a terapia pelas condições particulares de existência de seus gestores, assumindo, ambas realidades, uma relação tensa de limites entre a arte, a educação e a "performance" entendida como "comportamento do recuperado".³ Isto ocorre, ainda que o livro de Bernazza y Valentini dedicado à Compagnia della Fortezza afirme, desde sua apresentação, a dimensão especificamente teatral da experiência:

Questo volume, dedicato a una compagnia di detenuti-attori, nasce dal desiderio di voler affermare la dimensione specificamente teatrale di questa esperienza che tanto più è parlata, tanto più rischia, suo malgrado e inevitabilmente di destare attenzione come fatto di cronaca (giudizaria) o di costume: il recupero, tramite il teatro, di carcerati condannati a lunghe pene (BERNAZZA y VALENTINI, 1998:7)

Paralelas a esta análise, há uma série de declarações dos participantes sobre o que se está fazendo teatralmente, constituindo uma possibilidade de expressar-se, condição básica de um processo terapêutico. "*Oggi sono convinto che il teatro mi abbia dato la possibilità di esprimermi meglio, di entrare in contatto con gli altri e di scambiare delle idee*" (BERNAZZA y VALENTINI, 1998:55). Por sua vez, isto poderia ser questionado argumentando-se que o teatro também surge pela mesma necessidade e que uma pessoa, por fazê-lo, não obtém mudanças de conduta. Desta indecisão surge seu caráter paradóxico e tensionador de limites.

Por outro lado, seguindo a linha de questionamentos em relação ao objeto cultural escolhido, alguém poderia se perguntar se uma crítica latino-americana, que está temporariamente na Itália, não deveria estudar as experiências matrizes que construíram o pensamento ocidental, em lugar de preocupar-se com enunciações alternativas do sistema cultural imperante; para responder a esta possível demanda me valerei das palavras de Julia Kristeva:

(...) no le veo otro papel a la crítica y a la teoría literaria más que el de hacer luz sobre el valor de las experiencias-rebeldía, formales y filosóficas, que tal vez tengan una oportunidad de mantener viva nuestra vida interior: aquel espacio psíquico llamado un *alma* y que constituye sin duda el lado oculto, la fuente invisible e indispensable de lo bello. (1999:21)

Penso que esta experiência é singular pelo seu peso, durabilidade e capacidade de sair dos confins de si mesma. Sabemos que não é única e que, por isso mesmo, não está isolada. Existem, ainda que com menos história, experiências similares em outras cidades ou países, como Espanha ou Brasil.⁴ Mas, retomando especificamente a Itália, existe, em Padova, outra experiência relativamente semelhante ao nível da produção artística e da documentação sobre o processo de realização:

L'esperienza del teatro in carcere è ormai una realtà diffusa a livello europeo, che in Italia conosce punte di sperimentazione ed eccellenza artistica tali da costituire di per sé momenti imprescindibili della cultura teatrale contemporanea, al di là di ogni connotazione di genere. E importanti risultati non mancano sul piano della riflessione e della documentazione. Le due realtà sicuramente più interessanti in questo ambito, la Compagnia della Fortezza di Volterra diretta da Armando Punzo e il Tam Teatro Carcere di Padova diretto da Michele Sambin e Pierangela Allegro, stanno significativamente percorrendo strade parallele sia sul versante artistico sia su quello delle iniziative culturali e della documentazione. (VALENTI, 2000)

Um dos aspectos importantes que observo é que estas experiências não estão despojadas de um acompanhamento teórico. Estudos de diversas ordens⁵ são produzidos constantemente, o que não significa que os processos de trabalho não enfrentem problemas de funcionamento; inclusive, são muitos, como por exemplo, os de ordem burocrática com relação à participação dos detentos-atores em eventos fora

da prisão, que levam ao diretor da Compagnia della Fortezza, Armando Punzo, a dizer que é um “teatro impossível, possível” (PUNZO, s.d.).

O trabalho teatral na prisão é um tipo de realização artística que provoca uma forte reação ligada às possibilidades performáticas. Neste caso, posso lê-la como recuperação do sentido da existência. Recordemos que, para Richard Schechner, a magnitude da performance é ampla e abarca fenômenos que estão dentro e fora do que, no interior da crítica teatral normalmente se entende por teatro. Schechner postula:

Da questa prospettiva la magnitudini della performance non riguardano solo lo spazio e il tempo, ma riguardano anche estensioni e prolungamenti attraverso i diversi confini culturale e personali. Pensare in questo modo solleva domande stimolanti: quando una performance è una performance? Quando una sequenza di comportamento (*strip of behavior*) deve essere lunga prima che si la si possa definire *performabile* in senso estético, rituale? (...) ogni sequenza, independentemente da quanto è piccola, porta qual cosa del suo significato precedente nel contesto nuovo. Questa specie di “memoria” è ciò che rende le ricombinazioni rituali e artistiche così efficaci. (SCHCHNER, 1999:188)

97 . . .

Acredito que o que se realiza em Volterra ou Padova são tipos de produção que requerem uma crítica ao interior da cultura; uma crítica que seja como seu objeto, uma força em termos sociais e que possa ser uma ação construtora ou um questionamento performático, no sentido de impulsionador de reflexões ou ações que apoiem a transformação dos sistemas sociais; em nenhum caso, um conjunto de regras ou conhecimentos neutros. Terry Eagleton diz, referindo-se ao conceito de cultura:

Here, at an earlier, more buoyant moment of that history, it is still possible to see culture as at once an ideal criticism and a

real social force (...). Culture is not some vague fantasy of fulfilment, but a set of potentials bred by history and subversively all work within it". (EAGLETON, 2000:8, 23)⁶

Além da experiência da Compagnia della Fortezza, tive acesso ao vídeo já citado pelo livro de autoria de Letizia Bernazza e Valentina Valentini, ao qual já fiz referência, e por uma grande quantidade de material produzido pela mesma companhia ou por outros críticos teatrais, em internet ou revistas. O trabalho de Bernazza e Valentini recolhe, de maneira bastante profunda, o processo de trabalho da companhia desde seu início, sempre dirigida por Armando Punzo e formada por presos da Casa Penale di Volterra. Assim, o livro faz uma análise, tanto das formas de criação de diversas peças, como de suas apresentações; o vídeo registra, especificamente, o espetáculo *I negri*, de Jean Genet.⁷

Ler sobre esta experiência e ver o vídeo foi uma vivência transformadora no sentido de dimensionar a atividade artístico-espetacular como recuperadora de história pessoal através de um texto que se transforma em outro.¹⁸ O texto de Genet é quase uma justificativa para construir um novo, que parte das instâncias pessoais de fora e dentro da prisão dos atores-detentos.

Desta maneira, não só se apresenta a problemática racial, como também o próprio sentido da existência e da liberdade de cada um dos indivíduos que participaram ou participam do processo de trabalho da Compagnia della Fortezza e da vida na Casa Penale di Volterra. A atividade produz uma transformação interna de *performers* e espectadores por seu caráter limite e por sua capacidade de *re-encontro* ou de recuperação da história teatral-literária, conjuntamente à pessoal. Valentina Valentini recorre à conceitualização de Schechner para analisar esta experiência:

Si è visto che l'indiscernibilità fra la persona e il personaggio è il personaggio è proprio della condizione dell'attore contempo-



Compagnia della Fortezza
I Negri, de Jean Genet

99 • • •

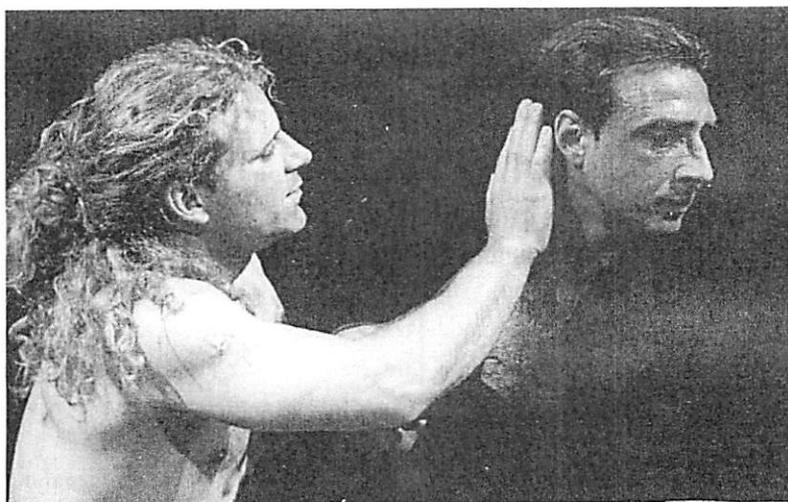
raneeo analizzata da Richard Schechner (1984) (...). In questo senso si comprende il concetto di *restoration* attribuito dallo studioso nord-americano all'attività performativa come attività che recupera al presente la tradizione orale e/ o letteraria del teatro, includendo fra le fonti anche il patrimonio culturale del performer, il suo vissuto personale. Per cercare di comprendere la natura della performance dei detenuti attori della Compagnia della Fortezza, il loro rapporto con l'altro da sé, costituito dai personaggi iscritti nel testo letterario, facciamo ricorso all'analisi condotta da Richard Schechner sull'attività liminale del performer come doppio percorso di un'azione che pur effettuandosi davanti ai nostri occhi, rinvia a *un non qui* e a *un non ora*. (VALENTINI, 1998:17)

Antes de continuar com a análise do vídeo, parece necessário referir-me à Compagnia della Fortezza e, para isto, devo dizer que seu trabalho junto à companhia profissional Carte Blanche nasce em 1988, com *Lagatta Cenerentola* e que hoje, depois de uma atividade

sistemática, é reconhecida como uma experiência nacional e europeia de pesquisa, tanto pelo público como pela crítica: “*Carte Blanche e La Compagnia della Fortezza sono oggi l’esperienza più singolare e nota a livello nazionale ed europeo di teatro in un Istituto di Pena*” (VALENTINI, 1998:17). Como dizia anteriormente, esta experiência é vista por seu diretor como um teatro impossível-possível porque está contradizendo, com sua presença, sua própria impossibilidade. Esta afirmação é bastante concreta se pensamos que o processo esteve paralisado um ano pela fuga de um prisioneiro em uma das representações, precisamente de *I negri*, e que atualmente questionam suas saídas ao exterior, porque estas lhes eram permitidas somente dentro do país, e usando as permissões pessoais dos presos. Não lhes faltam convites, tanto de festivais internacionais, como de eventos nacionais. Mas optaram, eu diria que como forma de protesto, por não usar as permissões pessoais. Por esta razão, o vídeo e outras formas de divulgação, como o CD ROM de *Orlando furioso*,⁸ adquirem um novo valor, pois se transformam num meio fundamental de saída ao mundo exterior de formas artísticas que, se não fosse assim, poderiam chegar a morrer entre as grades de uma prisão. Em relação ao lançamento de um vídeo do grupo Tam, de Padova, de um CD dos atos do ‘Incontro europeo di teatro e carcere, *Dentro-Fuori/Dedans-Dehors/Dins-Fora*, (Padova, 9 al 13 dicembre 1999) e do CD room *Orlando furioso*, da Compagnia della Fortezza, diz Cristina Valenti:

Sia il Tam sia la Fortezza hanno utilizzato questi lavori, a margine e a corredo della creazione degli spettacoli, per aprire una finestra in più che colleghi il fuori col dentro, i frequentatori sempre occasionali degli spettacoli in carcere e le condizioni di un lavoro che prima di diventare spettacolo è quotidianità sottratta a vincoli e impedimenti di ogni sorta. (VALENTI, 2000)

Sua afirmação responde à nossa pergunta de caráter ético e também sobre a validade do vídeo *I negri*, realizado sob a responsabilidade



Compagnia della Fortezza
I Negri, de Jean Genet

de intelectuais. Este se constitui, neste caso, em uma janela que liga ao mundo exterior o mundo dos detentos que, de tão enclausurados, tendemos a esquecer.

Franco Quadri, partindo da condição de encarceramento desses atores, faz uma analogia com a reclusão da personagem teatral ao interior de um texto ou do próprio ator: "*Gia il teatro potrebbe suggerire l'immagine di una prigioniera: è quella che richiude il personaggio nel classico palco all'italiana, anche se non si frappongo sbarre a separare la scena claustrofoba da chi concreterà con l'applauso la liberazione finale dell'attore*" (QUADRI, 1992:16), o que nos conecta com *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, e com a própria peça *Los negros*, de Jean Genet, que funciona normalmente como metateatro e, no caso de *I negri*, como um metateatro dentro de outro. Desta forma, texto, peça, vídeo e circunstância, criam uma polêmica sobre o sentido do teatro.

Jean Genet nasceu em Paris, em 1910, e pode-se dizer que sua vida, desde seu nascimento como filho ilegítimo de uma prostituta

até sua estadia na penitenciária de Mettray, entre outras, lhe proporcionaram o material de escrita que impressionou a escritores como Sartre. Este reconhecimento foi o que lhe outorgou um “passaporte de saída” do submundo através de peças como *Les nègres*, *Les Bonnes* e *Le Balcon*. Morre aos 75 anos, depois de defender Los Panteras Negras e a causa dos palestinos. Por isso, não é de se estranhar a escolha deste autor pela Compagnia della Fortezza. De alguma maneira, fazer teatro é também para eles seu “passaporte de saída” para o mundo exterior, sua possibilidade de serem vistos como seres humanos complexos, e não apenas como números nas cifras da delinquência. O diretor do grupo o explicita da seguinte maneira:

Una compagnia di negri recita per il pubblico di bianchi. Quando ho chiuso il testo dopo averlo letto per la prima volta ho pensato: I Negri sono loro. Un pensiero così semplice ed allo stesso tempo così inquietante. Mi sono chiesto come si doveva sentire Genet, cosa doveva essersi portato dentro, qual’era stata la sua umiliazione, cosa aveva mosso la sua penna per arrivare a scrivere quelle cose e prendere allo stesso tempo distanza, attraverso la forma dei suoi scritti, dalla condizione biografica di partenza. Credo si tratti di un incontro tra la disperazione ed una feroce autoironia. Abbiamo lavorato privilegiando questa condizione di fondo rispetto alla vicenda raccontata nel testo. Ci siamo chiesti, come suggerito dallo stesso Genet, cosa significa essere Negri, di che colore sono i Negri e, soprattutto, come ci si sente a essere Negri. (PUNZO, s.d.)

Em *I negri*, as personagens não só se apresentam como tais, como também apresentam os seus próprios realizadores através de seus corpos deformados; por isso, o resultado provoca assombro e angústia nos espectadores e na crítica: “*gli attori si lasciano manipolare e deformare dalle mani dei compagni, in un gioco crudele che espande la dialettica vittima-carnefice coinvolgendo necessariamente lo spettatore, il cui sguardo perde di innocenza di fronte alla scena- vetrina*”. (VALENTI, 1998)

Uma das técnicas mais empregadas é a manipulação do corpo de um ator por outros estabelecendo uma relação opressiva entre o corpo do ator homem e o corpo do ator boneco. Este “jogo teatral” homem-boneco transgride as intimidades do sujeito manipulado ao ser movido, deslocado e desnudado. Definitivamente exposto à crítica e ao “Juízo de Deus”, como diria Artaud, assim como encontram-se presos frente ao sistema judicial. O homem ator, ao ser aceito por seu público, se libera; e o preso, ao ser acolhido pela sociedade que o redimensiona através de uma atividade artística, se redime. Teatro no teatro ou vida na vida.

Em segundo lugar, ao situar-me na América Latina e lendo, em contrapartida, a experiência de Volterra, necessariamente encontro-me com o trabalho desenvolvido em distintos espaços pelo dramaturgo e teórico teatral brasileiro, Augusto Boal. Suas técnicas, baseadas numa série de exercícios lúdico-teatrais, culminam em formas diversas de debate/teatro que são englobadas dentro do que Augusto Boal denominou *Teatro do Oprimido*:

Hoje, seu Teatro do Oprimido, em que técnicas teatrais são relacionadas à psicologia, é promovido em sete favelas do Rio, dentre elas, a da Maré e a do Pereirão. “Tanto aqui, como na Europa, trabalhamos em bairros violentos e levamos o Teatro do Oprimido para discutir questões como a violência, a Aids, as drogas, problemas sindicais e mesmo psicológicos. Na verdade, teatralizamos o que está na cabeça das pessoas e não simplesmente o que elas dizem”. Criado na década de 70, após as experiências políticas do diretor com o Teatro de Arena, em São Paulo, o Teatro do Oprimido conquistou platéias e comunidades do mundo inteiro com a possibilidade de dar voz, gesto e corpo às minorias. (...) Pode-se dizer que o Teatro do Oprimido é uma técnica muito mais pedagógica do que teatral, cuja principal tese de seu criador é recuperar a subjetividade individual de pessoas oprimidas socialmente ou vítimas de estigmas.⁹

Esta técnica que suscitou diversas polêmicas, para alguns, não é teatro e, para outros, é a única forma possível de fazê-lo num mundo em crise. No entanto, as polêmicas continuam; o I Encontro e Congresso de Performance e Política das Américas (UNIRIO, Rio de Janeiro, 04.07.2000) rendeu uma homenagem a Boal, dedicando-lhe este evento, que foi organizado pela Universidade Brasileira UNIRIO e pelo Instituto Hemisfério. Neste congresso, Boal realizou um *workshop* denominado "Centro do Teatro do Oprimido" que, como tantos outros que ministrou, suscitou um grande interesse. Para exemplificar, enunciando, sinteticamente, as três formas de trabalho englobadas dentro da denominação *Teatro do Oprimido*:

- Teatro-estátua. Nesta técnica, se criam imagens que apresentam conflitos com os corpos dos participantes, onde alguém está sofrendo algum tipo de opressão e, posteriormente, essas imagens são discutidas e transformadas através da manipulação da imagem pelos outros participantes.

- Teatro-invisível. Um grupo de atores, num espaço que não é um palco cênico, apresenta uma situação conflituosa, como se fosse uma vivência de um grupo de pessoas, e tenta fazer os eventuais espectadores desta situação intervirem para questioná-la desde suas raízes.

- Teatro-foro. Esta técnica, de alguma forma, incorpora as anteriores. Trata-se de um grupo de atores que apresenta um conflito opressivo, não solucionado, e um *joker*, que dirige o jogo entre os atores e o público. O *joker* pergunta ao público qual é a situação e se pode mudá-la, uma vez que se encontraria na condição subjugada. Quando alguém propõe uma idéia, o *joker* o chama ao palco para que trate de realizá-la e assim, sucessivamente, se repete o jogo, até que surge uma idéia que, performaticamente, pode ser uma solução.

Todas estas técnicas requerem a participação ativa do público. Por isso, posso dizer que seu teatro chegou a criar as condições para uma prática teatral que permite enfrentar do palco (enten-

dendo por este qualquer espaço onde se possa fazer teatro) os problemas de uma indústria, o trabalho terapêutico num hospital, etc. Por essa característica plural, seus livros (traduzidos a diversos idiomas) se espalharam pelo mundo inteiro, suas técnicas foram utilizadas por diferentes associações e por grupos interessados em um tipo de teatro conectado diretamente com a realidade social.¹⁰

No período das ditaduras militares, o mais obscuro da América Latina, foi uma das formas de resistência que muitos ativistas da cultura desenvolveram. Por exemplo, em 1983, com um grupo de pessoas de teatro, iniciamos um trabalho no Chile, apoiados por duas organizações não governamentais, GIA e CENECA, e pelas comunidades de base da Igreja Católica; a primeira, de caráter agrário, e a outra, cultural. Nosso objetivo era formar grupos de teatro camponeses nas fazendas e em pequenas vilas que, tendo uma relativa proximidade de Santiago, estavam e continuam estando, mesmo que seja pouco melhor que antes, praticamente isoladas em termos culturais. O único que conheciam era a televisão com seus programas pasteurizados pelo discurso *a-político* da ditadura. Iniciamos o trabalho procurando uma metodologia na qual os protagonistas fossem os próprios camponeses, e não nós; a idéia era constituirmo-nos em simples instrumentos que permitissem abrir comportas, semelhante ao trabalho que fez Valentini, no sentido de difusão, com o vídeo *I negri* representado pela Compagnia della Fortezza; e que, como no seu caso, finalizou em um livro, *Metodologías y Técnicas de Teatro Popular: revisión, sistematización y propuesta* de Ochenius e Olivari. (1983)

Na Itália, em janeiro de 2001, reencontrando-me com essa experiência e com um *workshop* que o próprio Boal realizou no Chile, para nos prepararmos para o desafio que foi o trabalho com comunidades de base, ministrei um laboratório para o grupo de teatro, dirigido por Isabel Fernández, da Escola de Tradutores e Intérpretes da Università degli Studi di Bologna. Os objetivos, nesta ocasião, eram comple-

tamente diversos: procurava entregar uma ferramenta na qual o corpo fosse o instrumento fundamental para dizer e transformar situações, uma vez que desejava ampliar o universo teatral dos participantes, apresentando uma técnica que só conheciam por referências escritas. As técnicas de Boal permitem esta flexibilidade; por isso, durante dois dias pudemos, teórica e praticamente, através do teatro-estátua e do teatro-foro, penetrar em conflitos de dominação presentes na literatura, na universidade, na imigração, no gênero, etc. Este laboratório constituiu um espaço de encontro e um impulsionador performático da atividade do grupo.

Novamente alguém poderia perguntar o porquê de juntar estas experiências; reiterando uma vez mais, a razão fundamenta-se no caráter performático no sentido de "comportamento recuperado" das mesmas. Constituem uma maneira de retomar a história social e pessoal no evento artístico, destruindo performaticamente, o horror do nosso século e a orfandade do teatro às quais fazia referência o diretor mexicano Luis Tavira, nas palavras que serviram para iniciar esta reflexão. Estas produções não só falam de um aqui e um agora, mas constroem história, dão à Arte e à Cultura, com maiúsculas, a possibilidade de serem subversivas. Retomando a citação que fiz de Julia Kristeva, são "*experiencias-rebeldía, formales y filosóficas, que tal vez tengan una oportunidad de mantener viva nuestra vida interior*"; e eu diria que talvez abram uma brecha no interior da desesperança.

*Tradução do espanhol: Maria Célia Romes de Lima e
Gesirléia Aparecida Santos Rodrigues
Universidade Federal de Minas Gerais*

Notas

¹ Agradeço à Compagnia Carte Blanche-Compagnia della Fortezza sua disposição para facilitar-me fotos de sua montagem *I negri* e ao grupo de teatro da Escola de Tradutores e Intérpretes da Università degli Studi di Bologna, especialmente à sua diretora, Isabel Fernández, por participar ativamente do laboratório com

as técnicas de Boal que realizei nessa Faculdade. Este trabalho só foi possível pelo apoio da CAPES-Brasil a meu pós-doutorado na Università degli Studi di Bologna, Italia, com o Profesor Marco De Marinis.

² Por exemplo, uma análise da montagem poderá deter-se mais no tipo de recepção que tem a obra em uma determinada ocasião; e uma análise do vídeo, pelo fato de poder repetir uma cena, poderá analisar aspectos que só aparecem depois de observar várias vezes a imagem que, por sua vez, está sendo mediada.

³ SCHECHNER, 1999. Neste trabalho desenvolveremos alguns elementos deste conceito, ainda que não seja nosso objetivo, pelo interesse que apresenta a análise do vídeo.

⁴ O trabalho de Elena Cánovas Vacas com presidiárias espanholas assim o atesta. Cánovas, 1998, e algumas experiências no Brasil, como as relatadas pela atriz Letícia Sabatela, no Encontro Mundial de Teatro (ECUM) de Belo Horizonte.

⁵ Desde livros a artigos dos próprios grupos na Internet.

⁶ Aqui, a princípio, neste momento crucial da história, é ainda possível ver a cultura pelo menos como uma utópica crítica e uma força social real (...). Cultura não é alguma vaga fantasia que preenche, mais uma série de criações potenciais alimentadas pela história e subversivamente, por todo trabalho dentro desta.

107 • • •

⁷ Montagem de 1999.

⁸ Marco DE MARINIS, já em 1982, desenvolve amplamente este conceito em *Semiotica del teatro. L' analisis testuale dello spettacolo*.

⁹ <Pagebuilder.com br/proscenio/curricolo.htm>

¹⁰ Na Itália, diversas Associações, <Pagebuilder.com br/proscenio/curricolo.htm> como Albero della Vita di Carpi, funcionam aplicando as técnicas de Augusto Boal.

Referências bibliográficas

BERNAZZA e VALENTINI. *La Compagnia della Fortezza*. Catanzaro: Rubbettino, 1998. Acompanhado do vídeo *I negri* da Compagnia della Fortezza realizado pela L'unità di Ricerca dell'Università della Calabria, sob a responsabilidade de Valentina Valentini, e com o apoio do Centro di Teatro Ateneo della Università degli Studi di Roma "La Sapienza".

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro — memórias imaginadas*. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2000.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. 2a. tiragem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

- CÁNOVAS, Elena. Presas del teatro. In: BORRÁS, Laura. *Reescribir la escena*. Madrid: Fundación Autor Bárbara de Braganza, 1998.
- DE MARINIS, Marco. *Semiótica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milão: Bompiani, 1992.
- EAGLETON, Terry. *The idea of Culture*. Oxford-Massachusetts: Blackwell Publishers, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Sentido y sinsentido de la rebeldía*. Santiago: Ed. Cuarto propio, 1999.
- OCHENIUS, Carlos e OLIVARI, José Luis. *Metodologías y Técnicas de Teatro Popular: revisión, sistematización y propuesta*. Santiago: Ceneca, 1983.
- PUNZO, Armando. S/F <<http://www.compagniadellafortezza.org/indexstatic.htm>>
- QUADRI, Franco. La prigionia del teatro en *Quattro anni di attività teatrale dentro il carcere di Volterra* de Maria Teresa Giannoni. Piombino: Trac Edizioni, 1992.
- SCHECHNER, Richard. *Magnitudini della performance*. Roma: Bulzoni, 1999.
- TAVIRA, Luis. *El espectáculo invisible*. Madrid: Asociación de directores de escena de España, 1999.
- VALENTI, Cristina. Quella Fortezza è scomoda. *rivista anarchica on line*, año 28, N.246, 1998. <<http://www.anarca-bolo.ch/a-rivista>>
- VALENTI, Cristina. Teatro & carcere dentro fuori. *rivista anarchica on line*, año 30, N. 265, 2000. <<http://www.anarca-bolo.ch/a-rivista>>

Tradução e/ou adaptação para o teatro: texto escrito e texto performático

Marcos Antônio Alexandre

Sempre que o objeto de estudo é a tradução, geralmente se discutem conceitos como original e cópia, o papel e a fidelidade do tradutor, tradução e traição, tradução e adaptação, etc. Não questiono que tais conceitos são inerentes à prática da tradução e, portanto, merecem uma abordagem mais apurada nesse trabalho, que tem como objetivo refletir sobre o papel da tradução e/ou adaptação do texto dramático, visando sua representação cênica. Para desenvolvimento da abordagem teórica, analisarei três espetáculos surgidos a partir de um texto dramático e o processo de tradução/adaptação do mesmo ao ser levado ao espaço cênico.

O primeiro ponto que me chama a atenção diz respeito à questão do texto original. Atento a essa temática, Octavio Paz nos diz:

Todo texto é único e é, ao mesmo tempo, a tradução de outro texto. Nenhum texto é completamente original porque a própria língua, em sua essência, já é uma tradução: em primeiro lugar, do mundo não-verbal e, em segundo, porque todo signo e toda

frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Entretanto, esse argumento pode ser modificado sem perder sua validade: todos os textos são originais porque toda tradução é diferente. Toda tradução é, até certo ponto, uma criação e, como tal, constitui um texto único. (*apud* ARROJO, 1986:11)

Essa questão de original e cópia é um tópico recorrente quando se discute sobre a prática da tradução. A meu ver, a tradução, como afirma Walter Benjamim (1992), é uma forma e para aprendê-la temos que voltar ao original. Entretanto, esse “voltar ao original” deve ser visto como uma maneira de dialogar, de trazer o texto de origem ao momento enunciativo da sua tradução, uma vez que o tradutor não deve deixar de lado todas as suas vivências ao se deparar com o texto “original”. Durante o trabalho de tradução, faz-se necessário realizar um questionamento dos princípios sócio-culturais nos quais o tradutor está inserido, para que seu texto possa consolidar-se como um reflexo do “original” e não apenas como uma transferência de vocábulos, simplificando a tarefa da tradução a um conceito básico e redutor – o de dizer numa língua o que está dito em outra.

Com o exposto, pretendo enfatizar que a tarefa de realizar uma tradução não pode ser encarada meramente como um processo de transferência de significados estáveis de uma língua ou linguagem para outra, porque o próprio significado de um texto¹ na língua de origem, somente poderá ser determinado, provisoriamente, através de uma leitura e essa leitura certamente estará impregnada de conceitos pré-estabelecidos pelo local de enunciação do tradutor ou adaptador. Dessa forma, posso me referir ao papel do tradutor e à questão da traição, onde trair, a meu ver, em vários momentos, tornar-se-á necessário. Além do mais, entendo a traição, nesse caso, como uma forma de fazer com que o texto traduzido possa levar as marcas semiológicas do contexto sócio-cultural do tradutor.

Para traduzir um texto não basta, por parte do tradutor, ter conhecimentos específicos da língua alvo tais como: a estruturação

interna dessa língua em níveis lingüísticos e a articulação dos aspectos formais — estrutura sintática e lexical. Obviamente, essa habilidade é necessária. Entretanto, conhecer os aspectos não-formais da língua como os sociolingüísticos, pragmáticos e ideológicos, torna-se fundamental para o sucesso de uma tradução, principalmente da tradução para o teatro, que é o meu objeto de estudo. Nesse caso, o tradutor deve buscar reconhecer as marcas formais indicadoras de significado do texto dramático e colocá-las em diálogo com suas vivências para que elas possam ser utilizadas no texto performático. Deve, ainda, trabalhar a linguagem humana como um sistema de representação e comunicação.

A título de exemplo, posso citar o trabalho de tradução do texto dramático *Por um Reino* (ALEXANDRE, ROJO, 2000:37-68) da dramaturga argentina, Patricia Zangaro, do qual participei juntamente com outras três tradutoras: uma brasileira, uma chilena e uma argentina. Traduzir *Por um Reino* não foi uma tarefa fácil, ainda que o trabalho tenha sido realizado a oito mãos. O fato de ter duas nativas trabalhando nesse processo não facilitou a tarefa, já que o texto estava repleto de um linguajar popular. Nessa obra, Zangaro trabalha com a temática social: um ladrão que, para manter o domínio territorial, luta com um grupo de mendigos, composto por um pai opressor que mutila os filhos para que eles possam causar compaixão e receber esmola nas ruas da cidade. Nossa maior dificuldade foi adequar a linguagem desses tipos das ruas da Argentina à realidade sócio-lingüística belorizontina, sem fazer com que as personagens perdessem sua força dramática. Encontrar o vocábulo adequado para expressar a gíria portenha, tornou-se nosso maior objetivo porque, muitas vezes, o trabalho não era simplesmente traduzir o vocábulo espanhol buscando um correspondente no português, mesmo porque, às vezes, a tradução literal fazia com que a palavra perdesse sua carga semântica.

O mais interessante desse trabalho de tradução é que tínhamos, através dos ensaios do grupo Mayombe², a possibilidade de colocar

em prática o texto traduzido mediante a representação de cenas do espetáculo. Nesses momentos, os outros atores envolvidos na montagem tinham a oportunidade de opinar no processo, indicando partes que precisariam de uma revisão ou adequação. Dessa forma, o texto performático era também criado a partir da prática de cada ensaio, onde podíamos trazer propostas de construção de personagens baseadas no texto traduzido e na observação dos indivíduos que vivem nas ruas e debaixo dos viadutos de nossa cidade, visto que as personagens do texto de Patricia Zangaro são inerentes à realidade de qualquer grande centro urbano.

Outro ponto importante a ser discutido nesse trabalho é a dificuldade de entendimento do texto traduzido que, muitas vezes, não retrata a realidade do nosso momento de enunciação. No 2º semestre de 2000, ao estudar a obra dramática, *Fausto*, de Goethe, com os alunos do Curso de Artes Cênicas, alguns estudantes comentaram: “eu não gosto de ler texto antigo, prefiro o contemporâneo porque a sua linguagem é mais acessível”.³ É possível concluir que um dos motivos que leva a essa fala se dá devido à dificuldade de entendimento da linguagem utilizada na tradução do texto para o português. A maioria dos alunos corrobora a idéia de que o texto em verso representa maior dificuldade de entendimento e que, também, é muito difícil levar para o palco o texto clássico, já que, quase sempre, faz-se necessária sua adaptação por causa da grandiosidade de elementos semiológicos a serem decodificados como o excesso de personagens e ambientes para desenvolvimento da ação dramática, entre outros. Esses elementos, nem sempre, são utilizados adequadamente pela equipe envolvida na concepção do espetáculo ao transportar o texto dramático para o cenário.

Se tomemos como objeto de análise o texto de Goethe, percebemos claramente que não é fácil a sua encenação na íntegra. A crítica literária aponta, inclusive, a dificuldade de encenação da segunda parte da obra do autor, por se tratar de um entrelaçamento de ações e ambientes

dramáticos. Geralmente, os diretores que realizam a montagem do *Fausto*, limitam-se a trabalhar a primeira parte. Para ilustrar meu ponto de vista, posso citar a montagem realizada por Luiz Paixão, em maio de 2000, reapresentada no mês de setembro e na 27ª Campanha de Popularização do Teatro e da Dança, em janeiro e fevereiro de 2001. Segundo o diretor:

Nossa montagem da tragédia de Goethe, procura localizar o mito fáustico no confronto da forma dicotômica bem *versus* mal e, sob a óptica da lógica dialética, que nos ensina que as coisas só existem pela negação delas mesmas, criar novas relações que visem compreender melhor o homem do nosso tempo: se o mal é a negação do bem, o bem necessita do mal para existir. Se o ser humano traz dentro de si o bem (Deus), traz também o mal (Diabo). E, nessa luta eterna e sem trégua Deus e o Diabo haverão sempre de existir para justificar a existência humana, que justifica suas próprias existências. Não pretendemos uma montagem histórica de *Fausto*, mas a partir do texto de Goethe, tentar confrontar o bem e o mal e daí extrair a síntese da dialética. *Com este objetivo em mente, buscamos trabalhar em termos de imagens, a transformação de ícones sagrados, subvertendo-o em sua leitura inicial procurando dar a eles novos e contraditórios significados.* (PAIXÃO, 2000; grifo nosso).

113 • • •

Trabalhar a dicotomia bem e mal, Deus e Diabo, não apresenta nada de inovador. Entretanto, o que salta à vista, nessa visão do diretor é o desejo de transformar ícones sagrados. Posso afirmar que, de uma certa forma, esse alvo é alcançado na sua montagem fáustica. O espetáculo não deixa de evidenciar uma das vertentes da leitura do Fausto – o mundo do pecado em relação ao do prazer. Um dos aspectos inovadores na concepção da montagem de Luis Paixão é o fato de colocar uma mulher, a atriz Anália Marques, para representar a personagem antagonista do Fausto. Considero tal aspecto inovador porque ele vem impregnado de toda uma carga semântica – a figura do mal

associada à mulher, funcionando como uma releitura do papel da figura feminina muito cultuada pela sociedade. Desde a história remota da humanidade, como na referência bíblica de Adão e Eva, a mulher é considerada a culpada pelos males do mundo. Sabemos que Mefistófeles historicamente tem sido associado à imagem masculina, representando não só o mal, mas o “macho”, o detentor do poder. Na adaptação de Luis Paixão, tenta-se passar a imagem da mulher como a representante de um ser andrógono, ainda que essa intenção não tenha sido totalmente concretizada. A atriz, que empresta seu corpo à personagem, em alguns momentos do espetáculo, mantém suas características femininas, entretanto seus trejeitos e sua voz, durante quase toda a representação do espetáculo, são masculinizados.

Outro aspecto que merece ser destacado é a releitura realizada pela direção do espetáculo para o desenlace da trama dramática. Como no texto de Goethe, na encenação de Luis Paixão, Fausto é salvo das mãos de Mefistófeles e livrado do fogo do inferno. Por outro lado, o caráter inovador de sua adaptação aparece numa cena que não consta da obra de Goethe: Mefisto perde a alma de Fausto, mas volta a fazer uma aposta com Deus dizendo que se conseguisse desviar Wagner, discípulo de Fausto, do caminho do bem, levá-lo-ia para o seu reino, demonstrando que a história é cíclica e que o embate entre o bem e o mal seguiria. Essa releitura do texto espetacular pode ser corroborada através da fala do diretor quando ressalva: “A contradição prazer/pecado não pode se restringir a uma visão fechada e castrante. O homem se completa a partir de seus contrários” (Idem).

Jerzy Grotowski evidencia que:

O teatro é também um encontro entre pessoas criativas. Sou eu, o diretor, que me defronto com o ator, e a auto-revelação do ator me dá a revelação de mim mesmo. Os atores e eu nos defrontamos com o texto. No entanto, não podemos expressar o que é objetivo no texto, e na realidade só os textos fracos nos

dão uma única possibilidade de interpretação. Todos os grandes textos representam uma espécie de abismo para nós. (1992:49)

Esse “abismo” é o elemento responsável pela motivação de adaptadores, diretores e atores na concepção do texto espetacular, uma vez que é a partir dele que teremos possibilidades distintas de interpretações e releituras. É no intuito de decodificar cada linguagem cênica sugerida pelo texto dramático que o espetáculo vai sendo criado. Para a efetivação da construção cênica, o próprio contexto histórico-social, muitas vezes, pode ser lido por outros vieses buscando uma adequação/adaptação dos fatos representados.

Dentro dessa concepção, gostaria de citar, para elucidar minha visão em relação ao uso do texto dramático e sua adaptação, a montagem do grupo peruano Yuyachkani da *Antígona* de Sófocles. Nesse trabalho do grupo, a fonte de concepção cênica não deixa de ser o texto clássico de Sófocles, porém esse é repaginado e adaptado à história político-social do Peru, que se assemelha à história de outros países latino-americanos. No programa do espetáculo⁴, o diretor Miguel Rubio Zapata aponta:

Tragédia de Sófocles em versão livre de José Watanabe. O que fazer quando uma lei injusta se opõe ao que nossa consciência nos dita como cidadãos? Esta é uma das grandes interrogações que nos apresenta a obra *Antígona* de Sófocles no século V A.C., em Atenas. Para esta montagem, o grupo peruano Yuyachkani entrou em contato com mulheres de desaparecidos políticos e com suas histórias.

Na montagem do Yuyachkani, o espectador que detém um certo conhecimento da história político-social latino-americana consegue identificar e separar perfeitamente o texto de Sófocles, que é mantido pela concepção de direção do espetáculo, do subtexto proposto pela direção.

No palco, uma única atriz, Tereza Ralli, representa todas as personagens envolvidas na trama de Sófocles. Na composição do cenário, o único objeto utilizado é uma cadeira que servirá para que a atriz mude o ambiente cênico e realize a troca de personagens. Tereza Ralli é Antígona, Ismênia, Creonte, Hémon, Tirésias e outras personagens. Essa mesma atriz consegue diferenciar cada personagem interpretada através de seus gestos, do uso de seu corpo e da sua voz que consegue atingir timbres distintos para marcar a diferença de cada personagem representada. Sua Antígona, diferente de outras encenações da heroína de Sófocles, é mais frágil nos atos e gestos, entretanto não deixa de possuir a força que é peculiar à personagem clássica. Creonte é forte e sua composição é marcada, pela atriz, simplesmente mudando sua postura física e sua voz.

O trabalho de atuação de Tereza Ralli é tão sutil que o espectador não deixa de perceber a troca das personagens que estão sendo representadas. O espetáculo é apresentado em espanhol e a língua, em nenhum momento, é uma barreira para o espectador que não detém seu conhecimento, pois esse consegue entender as situações dramáticas observando a performance da atriz em cena. O entendimento é recuperado através dos gestos, da voz, do uso do corpo e de pequenos adereços como um lenço que a atriz usa para marcar o perfil de cada personagem representada. Com essa performance a atriz Tereza Ralli empresta à personagem grega toda sua força, fazendo-a dialogar com o presente, representando assim não só a história grega como a história de seu país.

Realizando um paralelo entre as três montagens analisadas, podemos perceber claramente que os processos de tradução/adaptação nem sempre são os mesmos. Em *Por um Reino*, de Patrícia Zangaro, montado e traduzido do espanhol para o português por integrantes do grupo Mayombe, houve uma tentativa de manter-se "fiel" ao texto da autora, mas ao mesmo tempo colocar em questionamento a realidade de nossa cidade, Belo Horizonte, como representante de qualquer

grande centro urbano brasileiro, além de uma busca constante de adequar o vocabulário portenho ao brasileiro. Na montagem de *Fausto*, de Goethe, realizada por Luiz Paixão, como afirma o próprio diretor, não se pretendia uma montagem histórica de Fausto, o que realmente não aconteceu. Tentou-se, a partir da obra goethiana, trabalhar o confronto bem x mal, propondo algumas mudanças na leitura clássica do texto do autor. A versão livre da Antígona, de Sófocles, realizada por José Watanabe e montada pelo grupo Yuyachkani, conseguiu colocar em cena não só o texto clássico do autor, mas também toda peculiaridade da realidade sócio-político peruana, resgatando, através de signos específicos, parte da história da opressão latino-americana. O que deve ser evidenciado é que os três processos de montagens analisados, ainda que representem propostas de trabalho distintas, enquanto trabalho de tradução/adaptação, cumpriram com o papel de promover uma releitura do texto "original".

Através do exposto, procurei mostrar que o processo de tradução e/ou adaptação do texto dramático ou performático deve ser visto como uma possibilidade de se resgatar os signos presentes no "original" e colocá-los de novo em circulação seja através da sua encenação no palco ou da sua leitura pelo expectador. Por isso, aproprio-me das palavras de Antônio Houaiss quando diz que

117 • • •

(...) o pior surdo não é o que não ouve, mas o que, ouvindo, só entende o que 'quer'. Do mesmo modo, 'traduzir' em palavras o que está em pintura, ou música, ou dança, ou 'dizer' em pintura ou música ou dança o que está em palavras, não é traduzir, senão que interpretar, recriar, viver, sentir, numa linguagem o que se exprimiu noutra linguagem. (1997:20)

Se o tradutor/adaptador conseguir trabalhar no seu texto ou na sua montagem essas nuances, certamente seu trabalho será bem sucedido.

Notas

¹ Nossa visão de texto, aqui, não se refere apenas ao texto escrito, mas a todas as formas de escritura: o texto literário, poético, dramático e espetacular, a música, as artes plásticas, etc.

² Por um Reino foi montada e apresentada pelo grupo Mayombe, no Teatro da Praça, no mês de março de 2000.

³ Comentário de alguns alunos do 2º período de Artes Cênicas da UFMG, 2º Semestre de 2000.

⁴ Informação extraída do Caderno de Resumo das Performances apresentadas no I Encontro e Congresso de Performance e Política das Américas. Rio de Janeiro, julho de 2000.

Referências bibliográficas

ALEXANDRE, Marcos Antônio e ROJO, Sara. *Por um Reino de Patrícia Zangaro – Texto, pesquisa e prática teatral*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução – A teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1986.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Karlheinz Barck. *Cadernos do Mestrado – UERJ*, Rio de Janeiro, n.1, 1992.

I ENCONTRO E CONGRESSO DE PERFORMANCE E POLÍTICA DAS AMÉRICAS. Rio de Janeiro, julho de 2000. (*Caderno de resumos*).

DE MAN, Paul. Conclusiones: La tarea del traductor de Walter Benjamin. *La Resistencia a la teoría*. Trad. Elena Elorriaga y Oriol Francés. Madrid: Visor Ediciones, 1990.

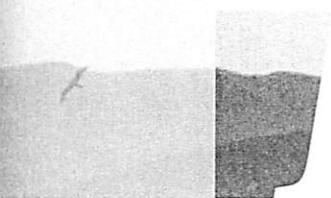
GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

HOUAISS, Antônio. Prefácio. In: GOETHE, Johann W. von. *Fausto*. Trad. Jenny Dlabin Segall. 4 ed. Belo Horizonte: ed. Itatiaia Ltda., 1997.

NEIS, Ignacio Antonio e RODRÍGUEZ, Sara Viola (org.). *O ensino da tradução – 3º Encontro Nacional de tradutores*. Porto Alegre, 26 a 28 de agosto de 1987.

PAIXÃO, Luis. *Fausto*. Maio de 2000. *Programa do espetáculo*.

rrâncias territoriais e textuais



Gênero, etnia: saberes em trânsito

O “marulho” da etnia nos contos de Katherine Vaz

Ana Paula Ferreira

Nowadays people like to claim that they're the product — and I mean exactly that — of the land of their ancestors; it suggests ceremonies and royalty and flights of fancy, more glamorous than the shopping lists we make of our days. I'm like that myself. My parents wanted to be American, but people my age want to take the most exotic portion of their blood and paint themselves a character out of it.

The problem is that we collect quick impressions and pretend that they're sensations we've earned.

Katherine Vaz, *Fado and Other Stories*

The homeland is not waiting back there for the new ethnics to rediscover it.

Stuart Hall, *The Local and the Global: Globalization and Ethnicity*

Animadas pelos movimentos sociais dos anos sessenta, as literaturas étnicas americanas constituem manifestação inegável do multiculturalismo que tem vindo a fazer-se presente ao longo das últimas décadas, nos Estados Unidos e não só. Mesmo descontando o factor

de *political correctness* típico da cultura liberal consumista de marca “pós”, ditas literaturas são hoje criticamente reconhecidas como parte de uma actividade artística e de um saber especializados. Para isso têm sobretudo contribuído os debates de vários teor em que a disciplina se tem forjado e a que tem dado azo, especialmente no âmbito da Literatura Comparada, da Teoria Crítica e de programas de *Area Studies*, como é o caso, por exemplo, dos Estudos Americanos. Não será excessivo afirmar que as literaturas étnicas têm, de facto, alterado de modo substancial as instituições *mainstream* em que se vão inserindo — sublinhe-se que num clima de incontornáveis peias globalizantes.¹

O desafio que se coloca às literaturas étnicas americanas será, assim, o de como resgatar a memória de culturas emigrantes, resistindo, ao mesmo tempo, à absorção ou fetichização das suas diferenças por parte das estruturas lingüísticas, socio-culturais e institucionais que lhe dão voz. Neste contexto, parece-me oportuno reflectir sobre a já celebrada novidade editorial representada por *Fado and Other Stories* (1997), de Katherine Vaz, no panorama das literaturas étnicas americanas.² Atendendo à autoconsciência crítica de uma escrita que se problematiza enquanto representação de uma experiência étnica localizável, o meu objectivo é demonstrar como o texto subverte a fixidez aparente dos seus enunciados étnicos, abrindo a cultura lusa e, mais especificamente, a luso-americana a processos, ou “fadós”, de significação errante, diferida.

Não é por acaso que um dos tópicos de controvérsia mais palpáveis em torno daquilo que se identifica como literatura étnica americana se prenda à política da representação.³ Obras de autores tais como Maxine Hong Kingston, Sandra Cisneros e Oscar Hijuelos, entre outros, têm sido homenageadas com importantes prémios literários;⁴ e figuram cada vez mais ao lado de textos canónicos da grande tradição ocidental em listas de leitura requerida para uma educação humanística multi-cultural em estabelecimentos de ensino dos Estados Unidos.⁵ Muito embora notáveis, estas vitórias dificilmente isentam as litera-

turas em questão de suspeitas tanto de carácter epistemológico como político. Até que ponto são esses espécimens literários representativos das experiências concretas dos indivíduos de um grupo emigrante e seus descendentes? Em que medida certas representações literárias ou o modo como são interpretadas pelo público leitor congelam em essências mistificantes e facilmente consumíveis — como se fossem "*ethnic cuisines*" (HALL, 1997:184) — tradições históricas nacionais, realidades locais e temporais, identidades diversas e em constante re-articulação? Acaso não contribuirão as literaturas étnicas americanas para perpetuar os estereótipos que mantêm muitos indivíduos de grupos etno-nacionais minoritários *guetoizados*, em posições de cidadania subalterna?

Confrontando ideologias nacionalistas ou, melhor, etno-nacionalistas, esta linha de questionamento crítico-teórico combate o risco de apropriação incorrida por todo texto que (deliberadamente ou não) emblematize a identidade cultural de um povo em termos essenciais e estáticos. Noções de linguagem, de subjectividade e de representação pós-estruturalistas fundamentam a crítica de se conceber e de se representar a identidade étnica (como qualquer outra categoria de identidade) em "conteúdos fixos" e segundo moldes conceptuais ingenuamente miméticos. Ao colocar o acento na construção interactiva, dialéctica ou infinitamente dialógica, mas sempre performativa e fluída da identidade étnica, estas intervenções abrem caminho para novas formas de conceber a representação literária da etnicidade. O seu teor resistente perfila-se — como é bem de ver na rejeição de um estatuto de verdade permanente ou, mesmo, documental a figuras e narrativas em mais do que um sentido ficcionais; e na proscricção de práticas interpretativas tendentes à objectificação (e/ou exotização) das culturas nacionais em foco.

Ora se é certo que não existe menção de uma literatura étnica luso-americana no quadro de referências aqui esboçado, nem por isso ele deixa de ser relevante para situar uma obra que dir-se-ia engen-

drada à luz dos seus argumentos. Trata-se de *Fado and Other Stories* (1997), de Katherine Vaz, colecção de contos que explora o efeito poético de significantes, figuras e ambientes identificados com uma etnia lusa, em particular açoreana, transplantada no norte da Califórnia. Já com o seu primeiro romance, *Saudade* (1994), a escritora se ensaia na reconstrução imaginativa da sua ascendência açoreana. Mas é sobretudo no volume consagrado com o prestigioso “Drue Heinz Literature Prize,” volume que reúne alguns contos publicados anteriormente, dois deles o ponto de partida para *Saudade*,⁶ onde se faz patente o interesse da autora em marcar a sua presença na onda da literatura étnica americana. Entenda-se esta presença, seguindo a sugestão de Stuart Hall, como “forma de enunciação” resultante do seu posicionamento num “local ou espaço necessário” de etnicidade (HALL, 1997:185; tradução nossa). Vaz reclamá-se, assim, de uma (in)certa identidade cultural luso-americana arraigada em zonas rurais do norte da Califórnia, onde se registra a incidência de emigrantes portugueses e seus descendentes. No entanto, conforme bem se manifesta na citação em epígrafe, questiona e questiona-se sobre a verdade lógico-racional e cognoscível desse espaço de enunciação, dessa identidade.

Comece-se por observar que o fascínio causado por *Fado and Other Stories* nos seus primeiros avaliadores críticos deve-se em grande parte ao modo — entenda-se “modo” no sentido de *ars poetica* — como a autora convoca o que se pode descrever, adoptando o conceito de William Boelhower, como uma “enciclopédia cultural” luso-americana. A reutilização artística de palavras da língua portuguesa, de mitos da tradição histórica nacional, de descrições alusivas a locais geográficos, de lendas e crenças da cultura popular açoreana não se dirige, porém, à recuperação realista ou coerente de referentes preexistentes. Será, antes, a ambigüidade da construção de signos étnicos o que particulariza o estilo de Vaz, colocando a autora — segundo os críticos que reconheceram a novidade do livro — entre a vanguarda das literaturas étnicas contemporâneas.⁷ Isto deve-se em particular a um trabalho

minucioso de linguagem poética, aliás, celebrado logo a partir da publicação de *Saudade*. "[E]xótica e erótica," como nota Whitney Otto,⁸ essa linguagem toda voltada para a produção de imagens, e de imagens insólitas, escenifica a duplicidade inerente ao próprio acto de representação: se, às primeiras vistas, denomina uma entidade cultural particularizada pela sua diferença intraduzível — daí, a insistência no fado, na saudade, na solidão e no fatalismo lusos —, no fundo é somente para dela extrair uma densidade metafórica, e acumulativa, que seduz precisamente onde mais subverte a expectativa de uma aproximação de sentido, seja ele étnico ou não. Vaz consegue, assim, criar um efeito de "mistério" e "misticismo" que, segundo Thomas Keneally, autor do famoso *Schindler's List* (1982) e um dos mentores de Vaz, faz o texto "*exciting as the best of literature and as exhilarating as a journey into an unguessed-at and astonishing country.*"⁹

O conjunto de narrativas organiza-se em torno de núcleos temáticos dirigidos pelo vai e vem textual em que se processa a representação da etnicidade e o seu comentário crítico. Registre-se, em primeiro lugar, a jornada evocativa ou de interrogação a um passado arcano por parte de um sujeito posicionado numa identidade e discurso étnicos. Esta linha narrativa memorialista ilustra por meio de histórias abrigadas em tantas outras o fenómeno de "semiose étnica," fazendo-se patente em "Original Sin"; "My Hunt for King Sebastião"; "Still Life"; e "Fado".¹⁰ (BOELHOWER, 1987:89) Espécie de "pecado original" inscrito como *birthmark*, tal as personagens principais de "Fado", o espectro da ascendência etno-nacional marca cada figura com um sinal físico e/ou emocional de trauma. Perfila-se, assim, em segundo lugar, a tentativa de re-equação da identidade do sujeito étnico vis-à-vis a sua fractura ou, na maior parte dos casos, perda no espelho de um "outro" que o domina, por motivos de ordem sociocultural, generacional ou emocional. Este percurso do "eu" através do "outro", ou do "eu" enquanto "outro", reúne em linha paralela os dois códigos narrativos mais explorados por Vaz, nomeadamente o amoroso e o

emigrante. Dramatiza-se de modo especial em "Undressing the Vanity Dolls"; "The Journey of the Eyeball"; e "Add Blue to Make White Whiter." Estes contos, como outros, põem de manifesto a dialéctica característica de processos de identificação narcisista relacionados com a paixão mas também com a submissão do sujeito étnico ao padrão cultural dominante. Desmascaram-se, assim, em terceiro lugar, as obsessões de personagens que pretendem nomear, possuir e interpretar o mundo, o que implica o questionamento da actividade hermenêutica em geral. Esta apresenta-se como qualquer coisa de pretensioso, violento e inútil, como se faz patente, por exemplo, em "The Birth of Water Stories"; "Undressing the Vanity Dolls" e "How to Grow Orchids Without Grounds".

Com efeito, a suposta função comunicativa/representacional da linguagem é erodida implícita ou explicitamente em todo o volume. Individualmente, como em conjunto, os contos chamam a atenção para a incapacidade da linguagem capturar o fluxo, a heterogeneidade e a recriação constante da vida, bem como os seus momentos de suspensão, de êxtase ou de epifania. No entanto, isto não implica a impotência do silêncio, que vem a ser a esterilidade da memória; antes, a denúncia da violência dos nomes, como de qualquer acto de interpretação, é instrumental para a contínua produção de estórias e tantas outras maneiras de contá-las. Ainda e quando as estórias não tenham qualquer outro fundamento — "grounds", como se dá a entender precisamente em "How to Grow Orchids Without Grounds" — do que convocar a matéria primária e indistinta da vida. Não é, pois, por acaso que se refiram "partículas" ou moléculas de DNA no fecho de narrativas eivadas de uma forte carga erótica, como é caso da última referida e também de "The Birth of Water Stories"; "Math Bending Unto Angels"; "Undressing the Vanity Dolls" e "Still Life." Eis assim cifrada a lição vitalista da colecção que, fiel à tradição iniciada pelas *Mil e uma noites*, defende a necessidade de se contar estórias como meio de sobrevivência e de contínua convocação e construção da vida.

Como é evidente, o conceito de linguagem narrativa abraçado e, aliás, sistematicamente tematizado posiciona-se contra pretensões lógico-rationais e antropocêntricas de conhecimento, com sua incontornável tendência de nomear, de categorizar, e desse modo chamar suas e controlar as coisas, os seres, as idéias, as emoções. O conto "Island Fever" ilustra de modo gráfico esta perspectiva, como também é o caso do desconcertante, "Math Bending Unto Angels." Não serão acaso as mãos enormes e, enfim, inúteis de Elena, filha do açoreano que levou a braguinha às ilhas de Hawaii, no conto "Princess Kaiulani's Garden," a imagem mais convincente do quanto é impossível e, no entanto, vitalmente necessário, tentar agarrar em palavras os incidentes da história, como os ritmos da vida?

"My Hunt for King Sebastião" pode ser considerado um *case study* ilustrativo de *Fado and Other Stories* enquanto longa reflexão poético-exemplar sobre o impasse inerente à representação da etnicidade. O conto traça o percurso da procura de raízes culturais por parte de uma nova geração só "tangencialmente" identificada com o ramo "lusitano" (p.20) da sua ascendência etno-nacional. O quadro, aparentemente típico, estabelece um marco representacional equívoco para uma intriga cerzida de ecos míticos e cujo princípio estruturante é a lenda de D. Sebastião. A inscrição da mesma a vários níveis da intriga não se dirige, porém, à confirmação de uma suposta essência lusa, pendurada na esperança da volta do rei, mas sim à explanação de uma poética advinda de uma condição ontológica universal.

O que ressalta sobremaneira desde o início do conto é a insegurança do protagonista com relação à sua identidade como homem e, principalmente, como sujeito étnico. Filho de mãe californiana, de descendência italiana e alemã, e de pai português, açoreano, formado em Direito nos Estados Unidos, o protagonista cresce num meio e numa época em que, por via de regra, se nega a ascendência étnica (VAZ, 1997:19). Daí que se mantenha céptico mas, simultaneamente, cúmplice do que parece ser mais uma moda da sociedade de consumo:

Nowadays people like to claim that they're the product — and I mean exactly that — of the land of their ancestors; it suggests ceremonies and royalty and flights of fancy, more glamorous than the shopping lists we make of our days. I'm like that myself (VAZ, 1997:20).

Esta atitude prende-se, com efeito, ao modo como o seu pai lhe comunicara impressões vagas das suas raízes histórico-culturais, tão fracturadas como seria o “*broken Portuguese*” que por vezes falariam entre os dois (*op. cit.*).

Dean, assim baptizado para que um dia figurasse no quadro de honra (Dean's List), torna-se, assim, “produto” de incertas referências culturais que vulnerabilizam a sua identidade social enquanto cidadão americano. Isto é indicado, logo ao começo da narrativa, com relação à censura de que é alvo por não completar o curso e manter-se na posição sombria de solicitador (*paralegal* [p.17]). O resultado não é só o abandono da namorada, de cujas mentiras se sente vítima; é também o da mãe que, paralelamente, deixa o marido para se juntar com outro homem (VAZ, 1997:17-8). É como se Dean corporizasse aquilo que o pai emigrante tentara a todo o custo não ser ou, pelo menos, parecer, casando-se literal e metaforicamente com a ordem cultural dominante, simbolizada pela esposa americana. Não admira, portanto, que esta, como também a namorada de Dean, abandonem pai e filho no momento em que se faz palpável a ameaça do retorno de supostas fragilidades ou manchas étnicas na figura de Dean.¹¹

O filho carrega, efectivamente, a sombra de um passado que o pai (“americanamente”) oculta — por oposição ao compatriota advogado, membro da Irmandade do Espírito Santo, que queima a casa para esconder a evidência de um crime profissional posto a descoberto na caixa-forte que o fogo não queima (VAZ, 1997:16-8). Carecendo de tais brios ou imaginação “étnica”, o pai de Dean inventa um pretexto “americano” — viajar, como substituto da fé (VAZ, 1997:33) — para que o filho, em seu lugar, vá em busca do seu próprio crime num

passado distante. Por isso, designa-o como seu procurador legal na disputa de um pedaço de terra nos Açores, o que força a reconstrução do filho enquanto sujeito étnico *in loco* na procura das raízes geoculturais e humanas que seu pai deixara sepultadas. O renascimento simbólico do filho na terra do pai, entre rituais de purificação, regeneração e reintegração do "eu" em face da diferença do "outro" torna-se, assim, necessário para o seu encontro com o fantasma paterno (e, portanto, étnico) que o povoa. Ainda que Dean chegue naturalmente à conclusão de que não pertence àquela terra (VAZ, 1997:35) e queira prender-se à ficção patriótica de que o seu "*blood is thick and American*" (VAZ, 1997:36), ele é levado a ver-se na imagem do meio-irmão, já defunto, que o pai abandonara em tenra idade ao abandonar a terra-mãe (VAZ, 1997:39). Afinal o pai, que personificara a transparência numa conduta profissional e pessoal modelares (segundo o padrão americano), tem também uma traição, uma promessa não cumprida, a ocultar — talvez também como a mãe de Dean e a namorada, "*still inventing her answers off in the fog*" (VAZ, 1997:16).

• 129 •

Não estará acaso a identidade do protagonista, como qualquer outra, na diáspora ou não, revestida de assomos de uma ascendência distante, de palavras-espectros, volvidas no ar espesso de estórias e de esperança? A moral do conto, deduzida da cena final, onde Dean e a semi-familiar e sedutora, Cláudia — possivelmente outra mentirosa — acompanham o grupo de sebastianistas numa noite de nevoeiro à beira-mar, não deixa disso sombra de dúvidas: "*No one seriously expected a vision; everyone was there because hope is lovely. Hope is the most supreme form of defiance. We must learn the comforts of haziness and be at rest beneath veils of fog*" (VAZ, 1997:40).

Em "My Hunt for King Sebastião", Vaz procura sugerir (e dar a pressentir ao leitor) aquilo que de nebuloso ou de inefável é o *étnos*, para além daquilo que o texto diz ou mostra, como para além do que alguns críticos levados pelo preconceito de influências literárias censuram como o tropeço do "realismo mágico" na maior parte das

suas estórias (POOL, 1998:19). Com ou sem mestres latino-americanos a fazer-lhe sombra, não se colocará a representação literária de uma ascendência “antig[a] e distante,” como diria Mayone Dias, inevitavelmente do lado da ficção, da fantasia, do desejo pessoais?

Porque a linguagem poética ou, dito de um modo mais abrangente, a textualidade do conto moderno cultivada em *Fado and Other Stories* tudo reveste de uma capa de estranheza, de lenda fantástica e exemplar, o livro põe em cena a impossibilidade de um “projecto étnico” (BOELHOWER) fundado na recuperação positivista de uma essência, de uma verdade histórico-cultural preexistente ao momento de enunciação. O movimento duplo em que se processa a representação da etnicidade no texto pode, de facto, ser compreendido como uma espécie de “marulho” — para seguir a sugestão metafórica de Xica, a velha mãe deusa/feiticeira de palavras-estórias, no conto homónimo, “Fado.” Querendo acordar a memória, a razão e a fala do seu filho, incapacitado por um acidente de automóvel, Xica convoca palavras prenhes de estórias, que vêm a construir a sua história:

Marulho: No single English word describes this roar-sound of waves as they crash on shore, Manuel. I think of the *mar* in *marido* filled with *barulho*, noise: an ocean inside a husband crashing (VAZ, 1997:100).

A linguagem pseudo-transparente, predicativa, que — qual Manuel, marido ciumento — designa e afirma, acaba por se esbarrar contra a lei da representação enquanto nomeação e posse exclusiva do sentido de tudo aquilo que tem uma alma, uma vida própria. O exemplo óbvio do conto é a figura da mulher de Manuel, Marina, descrita pela voz narrativa como “*the wild goat*”.¹²

O que emerge, então, de *Fado and Other Stories* será o que se designa em teoria literária como *noise*, “barulho,” que resiste a fetichização de signos e práticas culturais apresentadas como essências definidoras da luso-etnia. Se existe um “fado” aqui a perscrutar

— e Gail Pool considera cada narrativa um fado (POOL, 1998:18), ele não se localiza nos chamados "conteúdos étnicos" nem nas definições, de resto irónicas, "daquilo que significa ser Luso-Americano" (SCURR; 1997. Tradução nossa). Porventura a escuta só se torna possível atendendo a esse marulho/barulho, que nos diz do *por quê* e do *como* o texto de Vaz se insere e insere o *desejo* poético de uma etnicidade luso-americana no trilho da já consumada literatura étnica americana.

Notas

¹ A bibliografia crítica disponível é relativamente extensa, pelo que me limito a referir a revista especializada, *Mellus*, publicada desde 1973; e colecções de ensaios que proporcionam uma visão panorâmica, tais como as editadas por Zyla e Aycock; e por Di Pietro e Ifkovic. Refiro também o leitor interessado à bibliografia anotada por Peck.

² A obra foi reconhecida com o prestigioso Druke Heinz Literature Prize no ano da sua publicação, tendo merecido resenções em *Library Journal* (Bader), *Times Literary Supplement* (Scurr) e *Womens' Review of Books* (Pool).

³ Se bem que os termos da frase são em si contundentes, entenda-se aqui "literatura étnica americana" como aquela escrita em inglês e que versa temas sociais, culturais e históricos de comunidades emigrantes e seus descendentes neste país.

⁴ O *National Book Critics Circle Award* foi atribuído a *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts* (1976), da chinesa-americana Maxine Hong Kingston; *The House on Mango Street* (1983), da chicana Sandra Cisneros, foi reconhecido com o *American Book Award* em 1985; e o *Pulitzer Prize* de 1990 foi para *The Mambo Kings Play Songs of Love* (1989), do cubano-americano Oscar Hijuelos.

⁵ Esta é uma das razões pelas quais Harold Bloom pretende reivindicar o estudo do canone literário ocidental no controverso, *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (1994).

⁶ Segundo afirmação da própria autora, os contos "Original Sin" e "Fado" constituíram o germe de *Saudade*.

⁷ Na resenção do livro publicada na *Times Literary Supplement*, Ruth Scurr considera a autora "in the first rank of contemporary authors for whom the American dream of expatriate parents has become an all too ambiguous reality." Muito embora a crítica de Scurr se possa considerar bem equilibrada, é evidente que confunde

a ambigüidade da representação étnica, que pode ser deliberada, com falta de conhecimento por parte da autora.

⁸ Cito do extracto incluído na contracapa.

⁹ Cito do extracto incluído na contracapa.

¹⁰ O conceito de *ethnic semiosis*, acunhado por William Boelhower, refere-se à produção dinâmica, interactiva, de significados étnicos por parte de um sujeito que utiliza a forma memorialista de maneira "estratégica", especialmente como "*topological and genealogical interrogation of the originating culture of his immigrant ancestors*" (89).

¹¹ Não é por acaso que referências à limpeza obsessiva, envolvendo sanitização e branqueamento, apareçam noutros contos para indicar a assimilação do padrão cultural americano. Veja-se o exemplo mais extremo em "Add Blue to Make White Whiter".

¹² O epíteto que descreve Marina, "*the wild goat*", não deixa de evocar aquele utilizado para difamar certo tipo de mulher na língua portuguesa, "cabra". O tipo particular de linguagem poética explorada por Vaz podia ser assim mesmo descrita — com ou sem influências dos pós-estruturalistas franceses do "feminino" a autorizá-la.

Referências bibliográficas

- BADER, Eleanor. Fado and Other Stories. *Library Journal* 122, n.16, p.129, oct. 1997.
- BOELHOWER, William. *Through a Glass Darkly: Ethnic Semiosis in American Literature*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1987.
- BUELENS, Gert. "Beyond Ethnicity?" Review Essay. *Journal of American Studies* 23, p.315-20, 1989.
- DI PIETRO, Robert e IFKOVIC, Edward (eds.). *Ethnic Perspectives in American Literature: Selected Essays on the European Contribution: A Source Book*. New York: Modern Language Association of America, 1983.
- HALL, Stuart. The Local and the Global: Globalization and Ethnicity In: McCLINTOCK, Anne, MUFTI, Aamir and SHOHAT, Ella (eds.). *Dangerous Liaisons: Gender, Nation and Postcolonial Perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. p.173-87.
- Mellus, *Special Issue: Varieties of Ethnic Criticism*, vol. 19, n.1, spring 1994.
- PECK, David. *American Ethnic Literatures: Native American, African American, chicano/Latino, and Asian American Writers and Their Background: An Annotated Bibliography*. Pasadena [Calif.]: Salem Press, 1992.

- POOL, Gail. Fado and Other Stories. *Women's Review of Books* 18, n.6, p.18-19, march 1998.
- SCURR, Ruth. Fado and Other Stories. *Times Literary Supplement* 4942, p.20, dec. 1997.
- SOLLORS, Werner. *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1986.
- VAZ, Katherine. *Fado and Other Stories*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997.
- ZYLA, Wolodymyr T. e AYCOCK, Wendel M. (eds). *Ethnic Literatures Since 1776: The Many Voices of America*. Lubbock: Interdepartmental Committee on Comparative Literature, Texas Tech University.

Encontros e contatos em *Desmundo* e *Amrik* de Ana Miranda

Sandra Regina Goulart Almeida

Era eu a fronteira, para ser fecunda e dar chuva e colheita.

Ana Miranda, *Desmundo*

(...) nossos corações fêmeas são especiarias de muito longe.

Ana Miranda, *Amrik*

(...) o corpo não é um "ser", mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia de gênero e de heterossexualidade compulsória.¹

Judith Butler, *Gender Trouble*

A citação de Judith Butler que abre este trabalho aponta para a inscrição cultural do corpo, em especial do corpo feminino, colocando em evidência seu caráter político, inevitavelmente remediado por questões culturais, assumindo assim um significado "outro" determinado por posições e delimitações sociais.

Os romances *Desmundo* (1996) e *Amrik* (1997) da escritora brasileira Ana Miranda, tratados neste trabalho, enfatizam o papel agenciador

dos sujeitos femininos, por vezes objetificados em seus papéis sociais, mas que, em um contexto de contatos culturais, transitam, inquietante e simbolicamente, entre espaços diversos. A apresentação da imagem da mulher imigrante nesses romances, por assim dizer “históricos”, no século XVI como é descrita em *Desmundo* e no século XIX em *Amrik*, elabora os vários contatos culturais a partir da metáfora do corpo feminino que aparece como elemento específico agenciador desses encontros. A economia corpórea agenciada pela mulher nesses romances funciona como uma zona de contato para a constituição de um espaço social de interação e troca. Nesse sentido, o texto teórico de Butler sobre a permeabilidade e as fronteiras politicamente reguláveis pelo corpo dialoga com os textos ficcionais de Ana Miranda, abrindo espaço para leituras desestabilizantes do corpo feminino como pólo de contato entre as culturas.

As protagonistas dos dois romances encontram-se cultural, social e geograficamente deslocadas e os espaços de seus corpos tornam-se um meio, quer seja intencional ou não, que agencia esse contato, inscritos como estão nas questões culturais de gênero. Os textos de Ana Miranda mapeiam um lugar outro para a mulher imigrante, um entre-lugar híbrido, ou mesmo um “deslugar”, que serve de borda e fronteira de contatos que se cruzam, muitas vezes, em uma implícita referência à velha conexão entre o corpo feminino e a conquista e expansão territoriais.

Desmundo conta a estória de Oribela, ou melhor, Oribela narra sua própria experiência imigrante, tendo sido uma das muitas virgens órfãs trazidas de Portugal para o Brasil no ano de 1555 para se casarem com os cristãos que penavam por falta de “pureza feminina” numa terra de “negras selvagens” e “naturais devassas”.

Por outro lado, em *Amrik*, Amina, no espaço de tempo que leva para responder à proposta de casamento do mascate Abraão, relembra sua vida no Líbano e sua aventura como imigrante libanesa nas Américas no final do século XIX, primeiro por um breve período nos

Estados Unidos da América do Norte e depois no Brasil da América do Sul, para onde é mandada como acompanhante do tio cego exilado do Líbano.

Os deslocamentos, contatos e encontros dos sujeitos femininos enquanto transitam por mapeamentos distintos intermediados pela imagem e objetificação do corpo feminino como material de consumo apontam para uma política de troca, ou mesmo, para um “tráfico de mulheres”, que tem por mercadoria o próprio corpo feminino. Como observa Gayle Rubin no influente artigo “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex”:

A “troca de mulheres” é um conceito sedutor e poderoso. É atraente por colocar a opressão das mulheres dentro dos sistemas sociais, ao invés de dentro da biologia. Além do mais, sugere que nós procuremos o lócus definitivo da opressão das mulheres dentro do tráfico de mulheres, ao invés de dentro do tráfico de mercadorias. Certamente não é difícil encontrar exemplos etnográficos e históricos do tráfico de mulheres. As mulheres são oferecidas em casamento, usurpadas em batalhas, trocadas por favores, enviadas como tributo, negociadas, vendidas e compradas.² (RUBIN, 1975:175)

• 137 • •

O que Rubin enfatiza é o paradigma da posição da mulher como objeto de troca dentro do que ela concebe não como uma “sociedade patriarcal”, mas como um “sistema de sexo/gênero”, produto da atividade humana em termos históricos e definido por ela como um grupo de arranjos através dos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, levando-se em consideração também a maneira como as necessidades “sexuais” que foram transformadas são satisfeitas (1975:159). Baseando sua crítica nos argumentos de Lévi-Strauss segundos os quais os sistemas de parentesco têm como princípio básico a troca de mulheres entre os homens, Rubin tenta construir uma teoria sobre a opressão feminina.

Dentro desse sistema, o casamento funciona como uma forma elementar de troca de dádivas sendo a mulher, que se torna a intermediadora do processo mas nunca um dos parceiros e o mais precioso dos bens a serem presenteados, ficando às margens do sistema de trocas. Estabelece-se, então, um processo binário de fronteiras rígidas no qual os homens se agrupam como agentes das trocas sociais e as mulheres como objetos, “valores”, presentes e mercadorias dessa troca (RUBIN, 1975:173-76).

Rubin salienta a importância para o feminismo do estabelecimento de uma revolução justamente nesse sistema de parentesco opressor que reforça as distinções de gênero e o sexismo (1975:199). Para ela, o sistema de sexo/gênero precisa ser reorganizado através de uma ação política que venha a eliminar não apenas a opressão feminina, mas sobretudo as sexualidades obrigatórias e os papéis de gênero preestabelecidos (1975:204).

Karen Newman, entretanto, em “Directing Traffic, Subjects, Objects and the Politics of Exchange” discorda da maneira como a crítica feminista tem endossado o sistema de trocas inicialmente proposto por Lévi-Strauss, argumentando que, apesar das críticas a esse sistema, a estrutura do sistema de trocas permanece sempre a mesma:

As feministas criticam o status de objeto da mulher como algo inferiorizante e opressivo; analisam as estratégias através das quais as mulheres escapam da lei da troca; mostram como a objetificação nega às mulheres sua subjetividade; *mas a sintaxe da troca continua não sendo questionada*. A dicotomia sujeito/objeto permanece sem problematização, e o status da mulher como objeto é reificado — ela é mercadoria, espólio, propriedade a base de relações sociais reais.³ (NEWMAN, 1990:44; grifo meu)

Diante dessa lógica da mesmice, Newman prevê o risco, também mencionado por Rubin (1975:200), de a crítica feminista acabar reproduzindo exatamente aquilo que se pretende contestar — um

problema teórico para o qual chamam atenção os críticos desconstrucionistas (1990:46). Newman conclui seu argumento afirmando que o paradigma do tráfico de mulheres nas análises feministas tornou-se esgotado e sem utilidade diante de dois fatores básicos: primeiramente, pelo fato de a insistência em se ler a mulher como um objeto de troca em um sistema masculino acaba por construir um discurso vitimizante que nega qualquer possibilidade de agenciamento; em segundo lugar, essa mesma leitura se baseia em um padrão ultrapassado de uma visão humanista de identidade que se manifesta através de uma ênfase na metafísica da presença, fazendo com que a subjetividade masculina se oponha à reificação feminina, sendo vista como a norma a ser desejada, sem que seja estabelecida uma séria problematização dessa dicotomia (1990:47).

Além desses dois fatores cruciais, isto é, a vitimização feminina e a super-valorização da posição do sujeito masculino, Newman aponta ainda o efeito contrário e pernóstico da inescapável atração exercida pela posição de objeto, imagem essa que acaba por reforçar noções falocêntricas e reiteirar as fantasias hegemônicas e misoginistas da sociedade patriarcal (1990:51). Dentro da mesma lógica da vitimização, a posição do objeto, segundo ela, torna-se perigosa e assustadoramente atraente e fetichizante.

• 139 • •

Tanto Rubin quanto Newman, apesar de suas aparentes divergências com relação à utilidade de uma teoria feminista voltada para o paradigma do tráfico de mulheres e de um sistema de trocas, terminam seus argumentos enfatizando que as questões de gênero e da opressão feminina devem ser analisadas mediante uma extensiva gama de elementos que incluiriam aspectos econômicos, políticos, de classe, de raça, e de sexualidade (RUBIN, 1975:210; NEWMAN, 1990:50).

Apesar de concordar com Newman com relação ao perigo do possível efeito da vitimização feminina nesse sistema de trocas e de tráfico de mulheres e da conseqüente negativização da posição de objeto feminino vis-à-vis uma super-valorização da subjetividade

masculina, o estudo da economia de troca e do tráfico de mulheres, a meu ver, nem sempre enfatiza ou reforça as conseqüências previstas acima. Muitas vezes, como examinarei a seguir, tais conceitos e paradigmas podem ser empregados como uma forma de resistência e transgressão a princípios hegemônicos. É, sem dúvida alguma, preciso estar atento para que uma análise desse tipo não reproduza as questões citadas acima; porém, a economia de trocas e do tráfico de mulheres podem em muito esclarecer ou auxiliar em um estudo, sobretudo histórico, acerca da opressão feminina. Tais conceitos se mostram especialmente relevantes nos relatos sobre a mulher imigrante apresentados nos textos de Ana Miranda.

Em *Desmundo*, o deslocamento feminino, isto é, o traslado de Oribela de Portugal para o Brasil, é devido à necessidade de um tráfico de mulheres para a sustentação de um sistema social, imperialista e hierarquizante. Todo um processo de trocas é desde já apresentado na epígrafe do livro, tirada de uma carta "histórica" de origem "real", do Padre Manoel da Nóbrega ao Rei D. João de Portugal, escrita em 1552, expondo a precária situação dos colonos portugueses e solicitando o envio urgente de mulheres para serem desposadas:

Já que escrevi a Vossa Alteza a falta que nesta terra ha de mulheres com quem os homens casem e vivam em serviço de Nosso Senhor, apartados dos peccados, em que agora vivem, mande Vossa Alteza muitas orphãs, e si não houver muitas, venham de mistura dellas e quaesquer, porque são tão desejadas as mulheres brancas cá, que quaequer farão cá muito bem à terra, e ellas se ganharão, e os homens de cá apartar-se-hão do peccado. (MIRANDA, 1996:7)

Na citação acima encontra-se configurado todo um sistema de troca e de tráfico de mulheres nos moldes descritos por Rubin: a troca é agenciada pelos homens — uma transação comercial entre o padre, o Rei e os demais cristãos portugueses da colônia —, as mulheres, por outro lado, assumem imediatamente a função de mercadoria

a ser negociada. Porém, a citação evoca ainda dois elementos novos e relevantes para análise: as mulheres solicitadas, apesar da recomendação inicial de que “venham de mistura dellas e quaesquer”, são claramente enquadradas: são preferencialmente órfãs e brancas. Por serem órfãs, essas mulheres escapam, de certa forma, do paradigma do parentesco, sendo esse o elemento facilitador do deslocamento feminino. Dessa forma, apesar de continuarem subjugadas ao sistema de trocas entre homens, essas mulheres que são deportadas para a colônia justamente pela ausência do elemento familiar, residem na periferia de um sistema de parentesco contribuindo, portanto, para modificá-lo e diferenciá-lo. Por conseguinte, essas mulheres encontram-se duplamente subjugadas e obliteradas em suas condições de sujeitos femininos no contexto do século XVI: pela imposição dos papéis de gênero e pela ausência da estrutura familiar e patriarcal que deveria providenciar o acesso ao sistema de parentesco, visto no período como garantia de inserção e aceitação social. Ambigüidades como essas são, segundo Whitlock, típicas da posição das mulheres em um contexto colonial, que acabam por ocupar “um espaço mutante” (1995:349). Encontra-se aí um importante desvio no sistema de trocas elaborado por Lévi-Strauss e endossado por Rubin proveniente de considerações históricas, sociais e culturais específicas — considerações estas encorajadas tanto por Rubin quanto Newman, conforme mencionado acima. Não resta a essas mulheres, então, outra alternativa senão servirem como mercadorias de trocas além-mar, para onde vão os criminosos e aqueles que almejam melhor sorte, isto é, as órfãs acabam por ocupar um espaço ainda mais “periférico” dentro do sistema hierarquizante e opressor da sociedade patriarcal, ou do sistema de sexo/gênero, como quer Rubin, ao qual invariavelmente, ou mesmo involuntariamente, como é o caso das protagonistas analisadas, pertencem.

A necessidade da troca sustenta-se também em um argumento com base em concepções estereotipadas dos papéis de gênero e dos

contatos sociais: as virgens devem ser desposadas para que os homens abandonem o gosto pelas “naturais”, termo usado para se referir às mulheres indígenas, e pelas escravas. Encontra-se aqui um forte eco da famosa “carta do descobrimento”, escrita por Pero Vaz de Caminha em 1500, dando ciência ao rei de Portugal do “achamento desta Vossa terra nova” (CAMINHA, 1985:75). Nela, Caminha menciona mais de uma vez, obviamente fascinado e deleitando-se na possibilidade de vivenciar o erotismo velado de sua própria narrativa, a nudez “ingênua” das naturais: “Ali andavam entre eles três ou quatro moças, muito novas e muito gentis, com cabelos muito pretos e compridos, caídos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas e tão cerradinhas e tão limpas de cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha” (1995:81).

Pode-se entrever nas palavras de Caminha o perigo em potencial gerado pela presença das “naturais”, que apesar de inocente, mostrase sobretudo altamente erótica. A pureza virginal das portuguesas vem necessariamente contrapor o que é visto como o perigo e a sedução das mulheres indígenas. Em um sistema dicotômico e essencializante das concepções de gênero, o “valor” das virgens brancas é diretamente proporcional à des/valorização — valorização sexual e, conseqüente, desvalorização social — das mulheres encontradas na terra explorada. Em uma antiga relação entre a mulher e a terra, as naturais e escravas têm o mesmo destino da terra descoberta: exploração, penetração, posse, destruição. As mulheres européias brancas, por outro lado, fazem parte de uma transação comercial cuja moeda de troca é o corpo feminino atuando em sua função biológica legitimizada pela instituição do casamento. Como observa Whitlock com relação à colonização britânica, a imagem do corpo feminino no discurso colonial está diretamente associada a questões de poder, uma vez que a fertilidade das mulheres européias era vista como uma condição vital para o sucesso do projeto imperialista. A imigração de mulheres para as colônias era incentivada através da promessa de casamento e da

propaganda imperialista que enfatizava a importância das mulheres no papel civilizatório e na preservação dos valores e patrimônio britânicos. Nesse sentido, a atuação das mulheres como mães e donas de casa auxiliaram a manter e promover o projeto imperialista britânico (WHITLOCK, 1995:352). Essa problemática explicita o lugar conflitante e paradoxal da mulher no sistema colonial e imperialista: ao mesmo tempo oprimida por questões de gênero e opressora por condições econômicas, sociais e raciais. Como lembra Cláudia Costa Lima, “o espaço do sujeito ex-cêntrico [feminino] é sempre produto de mais de um processo e ocupa mais de um lugar simultaneamente” (1995:142).

É exatamente este o sentimento expressado por Oribela com relação à reificação de seu corpo e à irredutibilidade de sua condição: “Nada mais que um saco em que se fazem crianças. Guardar a lei natural” (MIRANDA, 1996:24). Sua função primordial é reproduzir não somente os filhos puros da herança colonial, mas também a ideologia imperialista, opressora e hierarquizante.

• 143 • •

Em *Amrik*, o deslocamento geográfico da protagonista, além de se inserir numa economia de trocas em que a mercadoria é o corpo feminino, como acontece em *Desmundo*, participa de uma outra forma de troca através do paradigma da dádiva ou do presente. Amina é literalmente oferecida por seu pai para acompanhar o tio cego deportado do Líbano, pois seu “valor” como presente é superior a seu valor real, sendo, porém, em muito inferior ao valor real de seus irmãos:

Por causa dos turcos e dos muçulmanos que queriam matar Tio Naim porque escrevia contra eles tivemos de partir de nossa aldeia ... pediu a papai que mandasse um dos filhos acompanhar, papai olhou os filhos, todos de olhos arregalados, num silêncio profundo, um dois três quatro talvez todos os filhos homens quisessem cinco ir mas papai escolheu o filho que menos lhe servia, seis a única filha mulher, para que servia uma filha mulher? (MIRANDA, 1997:22)

Por ser mulher, Amina é a única entre os filhos que pode ser “dispensada” e participar da economia da troca como oferenda a ser concedida ao tio. É interessante observar como aqui também ocorre uma variação do sistema de trocas com base no paradigma da dádiva, pois o presente, nesse caso, não faz parte de um sistema endossado pelo matrimônio ou baseado na direta preservação e continuação da herança colonial. Segundo Amina, “papai me dera ao irmão para lhe ser uma serva ou escrava” (1997:27). Seu papel nesse sistema de trocas é relativamente modificado. Apesar de serem mantidos os pólos do sistema binário, isto é, a troca é ainda efetivada entre homens, com a mulher como mercadoria, o objetivo torna-se outro. Amina deve servir o tio para que esse continue seu trabalho intelectual e através desse contrato seu valor social torna-se diferenciado com relação a outras mulheres em situação semelhante. Sua posição, assim como a de Oribela, reflete também um “espaço mutante”, sendo ainda mais periférico em relação ao sistema de parentesco e troca comumente em vigência em suas respectivas sociedades patriarcais.

Os textos de Ana Miranda não se limitam apenas, como crítica Newman, a uma exemplificação da economia de trocas e do tráfico de mulheres como ocorria nos séculos XVI e XIX, e nem ao menos a uma versão não oficial da história brasileira em que o sujeito subalterno feminino, até então silenciado, é imbuído de uma voz. Tanto as narrativas em *Desmundo* quanto em *Amrik* conseguem transgredir o modelo comumente esperado de um relato simplesmente histórico e ao fazê-lo questionam todo o sistema de parentesco em que a mulher é tida como um mero objeto de troca. Ao tomar como tema básico o tráfico de mulheres, os dois romances revertem expectativas ao conseguirem escapar dos dois pressupostos centrais apontados por Newman como característicos da crítica feminista baseada no paradigma de troca: primeiramente, ao rejeitarem a vitimização feminina, e em segundo lugar, ao quebrarem com os rígidos conceitos binários que associam a posição favorável do homem enquanto sujeito diretamente oposta ao espaço negativo do objeto relacionado à mulher.

Em *Desmundo*, apesar de Oribela não conseguir evitar seu destino sendo obrigada a desposar o nobre patricio Francisco de Albuquerque para gerar os súditos brancos, sua posição permanece transgressiva ao longo de toda narrativa: Oribela foge sempre que tem uma oportunidade, recusa-se a se submeter ao papel de mulher submissa que lhe é imposto, seus encontros sexuais com o marido são sempre uma re/presentação do estupro da conquista, seu contato mais íntimo é com Temicô, uma “natural” que lhe ensina os prazeres do corpo e cuja língua acaba por assimilar, negando assim toda a gênese do processo de colonização ao subverter as posições imperialistas e de gênero. Esse processo é ainda mais subestimado quando Oribela engravida de um mouro, revertendo assim, ironicamente, sua identidade suprema de progenitora cristã dos portugueses no novo mundo.

Da mesma forma, em *Amrik*, Amina, na sociedade altamente repressora do século XIX, recusa-se a viver às custas do tio cego, tem anseios de liberdade que a levam a ganhar a vida com a dança do ventre e fazendo comidas árabes de alto teor sensual, aceitando sem repressões os desejos do corpo feminino. Amina comete a transgressão maior ao dançar a *al nahal*, a dança proibida da abelha em que “com gritos agudos para indicar que uma abelha entrou em sua roupa, a dançarina tira peça por peça toda a sua vestimenta” (1997:193). Amina realiza a dança em uma festa de casamento em que o noivo, Abraão, abandona a noiva, enfeitiçado por sua dança, e é, por conseguinte, apedrejada pela audácia de comportamento e por suas atitudes pouco convencionais. Como Oribela, Amina também se recusa a cumprir sua função na comunidade rejeitando a proposta de casamento de Abraão e a missão de preservar a herança libanesa no Brasil, apesar dos rogos do tio. Conforme previsto através da epígrafe do livro, “ser livre é, freqüentemente, ser só”, Amina almeja a liberdade numa época e espaço em que essa era negada às mulheres e que ficar só, alheia ao sistema de parentesco e trocas, era visto como uma maldição. Evocando indiretamente os argumentos que Virginia Woolf

desenvolveria mais tarde em *A Room of One's Own*, Amina pondera o que seria sua vida de casada: “naquela casa sem um quarto só para mim... numa noite ser Xarazade, na outra Naziad a cortesã de Tribesca, na seguinte uma das moças de Adrar inebriando os golfinhos, cozinhar para quinze pessoas. ... Responde, Amina, aceita casar com o Senhor Abraão?” (1997:11). No final, ao ser indagada por seu tio novamente sobre a resposta a ser dada a Abraão, Amina considera, “madame mascate Abrãao, madame Abdura, estou feliz, na rua meninos libaneses queimam bastões com chuvas de estrelinhas, fogos de artifício, Chafic Chafic ai que bela noite para roubar cavalos!” (1997:191). Ao pensar na possibilidade de se casar com Abraão seus sentimentos invariavelmente se movem em uma direção outra: rumo à liberdade que anseia, ao amor que espera (“Chafic”) e à transgressão de normas — “roubar cavalos”, uma alusão também à ambigüidade de sua herança e subversão do mito árabe, porém masculino, de Ali Baba e os Quarenta Ladrões.

Os romances apontam ainda para a heterogeneidade de posicionamento dos sujeitos femininos ao exporem as protagonistas a contatos com outras mulheres advindas de outros contextos sociais, culturais e raciais. Oribela interage com Temicô e outras naturais e escravas, consciente de sua posição privilegiada e conflitante no cenário colonial. De forma semelhante, Amina relata com freqüência sua inquietante interação com a *arifa* (termo árabe usado para designar empregada doméstica) Tenura. Nos dois casos as narrativas explicitam o caráter deslizante das relações de gênero, constantemente em diálogo com outras formas de estratificação de poder e produto da condição paradoxal e ambivalente dos sujeitos femininos dentro de contextos culturais variados (ALMEIDA, 1999:207). Como observa Nelly Richard, o feminismo — nesse caso, o feminismo latino-americano — deve se entender:

como um feminismo no de *la* diferencia sino de las diferencias:
un feminismo que postula múltiples combinaciones de signos

y “transiciones contingentes” (Laclau-Moufflé) entre registros heterogêneos y plurales de identificación sexual, de participación social y de lucha cultural contra el menú conformista (pasivizante) de las indiferentes diferencias que promueve el pluralismo institucional y de mercado. (1996:744)

Essa multiplicidade de códigos sociais, raciais, sexuais, e culturais impede que as narrativas se tornem essencializantes na apresentação dos espaços de contatos das mulheres imigrantes, permitindo, assim, a construção de um discurso feminista de possíveis “diferenças” e leituras pluralizantes, e, sobretudo, resistente à unilateralidade dos discursos dominantes.

Além das estratégias narrativas dos dois romances, observadas acima, ambas protagonistas assumem um papel de sujeito de seus próprios relatos, negando assim a posição passiva de objeto não apenas nos eventos narrados, mas sobretudo na condução e escrita da estória relatada. Ambas as narrativas são contadas única e simplesmente pelas protagonistas numa narrativa densa, poética e altamente pessoal e subjetiva. É a encenação da possibilidade do surgimento da voz do subalterno feminino e a transformação da estereotipada posição de objeto em um lugar híbrido no qual se desenvolve um sujeito feminino heterogêneo com características diversas através do processo transgressivo da escritura. Da mesma forma, são as próprias protagonistas que dão aos romances os títulos geográficos que reforçam seu deslocamento e que remetem subjetivamente às suas experiências na terra brasileira. Segundo Oribela, “[e] a tanto me agarrava eu, como se fosse um fio de seda que levasse ao mundo, estando eu no desmundo” (1996:138). O Brasil é para ela um “des-mundo”, isto é, o avesso do mundo, um espaço desfamiliarizado e hostil. Para Amina, *Amrik*, o termo árabe para designar a América à qual é enviada, simboliza a conjunção de esperanças e frustrações e aponta para seu deslocamento lingüístico, cultural e geográfico: da *Amrik* para a América. O ato de nomear esse espaço que define seus deslocamentos culturais

e sociais torna-se uma ação altamente transgressiva, como se nesse ato as protagonistas estivessem detendo o controle sobre seus destinos, como se as palavras escolhidas tivessem o poder de moldar a realidade vivida.

Os mapas, encontros, corpos e múltiplas transgressões das protagonistas de Ana Miranda revertem as expectativas e problematizam a inscrição cultural dos corpos femininos que agem não somente como produtos culturais em contextos políticos e sociais, mas sobretudo como agenciadores de contatos e de subjetividades femininas re/elaboradas.

Notas

¹ Minha tradução de: "the body is not a 'being', but a variable boundary, a surface whose permeability is politically regulated, a signifying practice within a cultural field of gender hierarchy and compulsory heterosexuality" (BUTLER, 1990:26).

² Minha tradução de: "The 'exchange of women' is a seductive and powerful concept. It is attractive in that it places the oppression of women within social systems, rather than in biology. Moreover, it suggests that we look for the ultimate locus of women's oppression within the traffic in women, rather than within the traffic in merchandise. It is certainly not difficult to find ethnographic and historical examples of trafficking in women. Women are given in marriage, taken in battle, exchanged for favors, sent as tribute, traded, bought, and sold" (RUBIN, 1975:175).

³ Minha tradução de: "Feminists criticize woman's object-status as demeaning and oppressive they analyze strategies whereby women evade the law of exchange; they show how objectification denies women their subjectivity; *but the syntax of exchange itself remains unchallenged*. The dichotomy subject/object persists untroubled, and woman's status as object is hypostasized — she is goods, chattel, property, the basis of real social relations" (NEWMAN, 1990: 44; grifo meu).

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Na barriga de um monstro: os rumos da crítica literária feminista latino-americana no fim do milênio. In: MACIEL, Maria Esther; OLIVEIRA, Paulo Fernando; ÁVILA, Myriam (org.). *América em movimento: ensaios sobre a literatura latino-americana no século XX*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. p. 195-209.

- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990.
- CAMINHA, Pero Vaz de. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. In: CASTRO, Silvio (ed.). Porto Alegre: L & PM Editores, 1985.
- LIMA, Cláudia Costa. Situando o sujeito do feminismo: o lugar da teoria, as margens e a teoria do lugar. *Travessia: revista de literatura*, v. 29/30, p.123-60, 1994-1995.
- MIRANDA, Ana. *Amrik*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MIRANDA, Ana. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- NEWMAN, Karen. Directing Traffic: Subjects, Objects, and the Politics of Exchange. *Differences: a Journal of Feminist Cultural Studies*, v. 2, n. 2, p. 41-53, 1990.
- RICHARD, Nelly. Feminismo, experiencia y representación. *Revista iberoamericana*, v. 62, n. 176-177, p.733-744, 1996.
- RUBIN, Gayle. The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex. In: REITER, Rayna (ed.). *Toward an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review, 1975. p. 157-210.
- WHITLOCK, Gillian. Outlaws of the Text. In: ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (eds.). *The Post-Colonial Studies Reader*. London: Routledge, 1995. p.349-52.

As (des)corporificações do eu nas fronteiras do exílio

Maria Madalena Magnabosco

As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um "senhor" entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinário de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua (...)

Roland Barthes

A estória "Páramo" encontra-se editada no livro *Estas Estórias*, e segundo Nota Introdutória, não recebeu da parte do autor uma revisão final. "Dentro da sua sistemática de criação literária, ela(s) situa(m)-se num estágio intermediário de trabalho entre a estruturação inicial e a forma definitiva." (ROSA, 1985:199)

A escolha desta estória — de exílio voluntário e suas conseqüências físico-psicológicas para o sujeito — para uma reflexão literária-psicológica deve-se, especificamente, a seu estágio intermediário, ao *entre* que a perfaz e atravessa-a. Este fazer que perspassa a criação literária do autor vem de encontro às concepções de Barthes (1989:18), na *Aula*, onde enuncia que "a literatura faz girar saberes, não fixa,

não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso”.

O atravessar da e na linguagem inaugura o *entre* que possibilita criar um distanciamento, imprescindível para o olhar indireto da literatura, o qual joga com os signos já desgastados pela linguagem, mas sem destruí-los.

Seguindo as teorizações de Jacques Derrida (1975:335), o *entre* é esse lugar no qual se inscreve a lógica do hímen. Todavia, esta reflexão irá trabalhar o *entre* como o espaço-tempo que marca um lugar que não tem sentido pleno em si mesmo, que ao escapar das oposições metafísicas inaugura-se com um caráter de intervalo, uma suspensão, um lugar-tempo que não existe e, por isso, é o lugar da disseminação. Nesse lugar não acontece a explosão utilitária das minas semânticas das palavras, (no caso aqui, as palavras Sertão-Exílio-Rota-Cadáver-Subjetividade), mas antes, é o lugar que as faz renderem-se ao golpe de seus próprios estrondos, constituindo assim uma “luta contra o estereótipo” (BARTHES, 1989:60): Páramos.

Os Andes são cinéreos, irradiam a mortal tristeza. Daqui, quando o céu está limpo e há visibilidade, nos dias de tempo mais claro, distinguem-se dois cimos vulcânicos, de uma alvura de catacumba, esses quase alcançam o limite da região das neves perpétuas. E há, sobranceiros e invisíveis, os páramos - que são elevados pontos, os nevados e ventisqueiros da cordilheira, por onde têm de passar os caminhos de transmonte, que para aqui trazem, gelinvernícos! Os páramos, de onde os ventos atravessam. Lá é um canil de ventos, nos zunimentos e lugubruivos. De lá o frio desce, umidíssimo, para esta gente, estas ruas, estas casas. De lá, da desolação paramuna, vir-me-ia a morte. Não a morte final - equestre, ceifeira, ossosa, tão atardalhadora. Mas a outra, aquela. (ROSA, 1985: 221-22)

Pela enunciação anterior, a estória “Páramo” situa-se tanto no *entre*, no olhar indireto da escritura não revisada, quanto no *entre*

que faz o sujeito, suas convicções e conhecimentos estalarem, estilhaçarem-se na desolação das vivências e palavras fora-de-lugar, no impossível da linguagem: “De lá, da desolação paramuna, vir-me-ia a morte. Não a morte final — (...). Mas a outra, *aquela*.” (E.E.:222)!

A morte — *aquela* — grafia de sons que tenta representar o irrepresentável vazio do sertão-exílio enunciado pelo próprio autor. Este é o espaço-tempo onde o *entre* estala como:

(...) um trespassamento que não põe termo natural à existência, mas em que a gente se sente o campo da operação profunda e desmanchadora, de íntima transmutação precedida de certa parada; sempre com uma destruição prévia, um dolorido esvaziamento; nós mesmos, então, nos estranhamos. (E.E.:219)

Pelo estranhamento que evidencia os estereótipos das vivências já habituadas a uma determinada linguagem o autor (re)inicia e desconstrói rotas e roteiros já visitados de si mesmo. Aliás, nesta estória e nas demais obras do autor, as rotas e roteiros possuem a característica de serem *in via*, ou seja, são enunciações que deslocam o EU entendido como um lugar seguro, estável e pleno de sentidos. Essas enunciações também encenam a função do escritor e o modo como concebe a literatura. Seguindo as reflexões de Roland Barthes:

• 153 • •

(...) é no próprio momento em que o trabalho do escritor se torna o seu próprio fim, que reencontra um carácter mediador: o escritor concebe a literatura como fim, o mundo reenvia-lha como meio: e é nesta *decepção* infinita, que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, visto que a literatura o representa como uma questão, nunca, *em definitivo*, como uma resposta. (1977:207-208)

Através desta constante decepção que desloca e estilhaça os sentidos e representações prévias de si através da linguagem pode vir a se revelar o indizível de um sujeito que no desejo de um conhecimento

próprio se afirma e se nega como um habitante-construtor do sertão-exílio.

Nesta reflexão o sertão-exílio adquire, seguindo as teorizações de Sandra Jara (1997:83), a seguinte enunciação:

En rigor, creo que el exilio adquiere el estatuto de un *significante* que va atravesando diferentes zonas del ser y de la existencia y, por ello, deja de ser un tema central alrededor del cual se narran, exclusivamente, las circunstancias políticas e ideológicas de un momento histórico.²

Esta teorização adotada sugere afirmar que o sertão-exílio ocupa o entre-lugar paramuno do deslocamento³ — onde dada as condições físicas do *soroche*⁴ e as condições psicológicas que assolam o sujeito — vem suceder um salto, um submergir em escuros, o qual promove emergências de vestígios e fragmentos de outros tempos e lugares já visitados e perdidos pelo sujeito.

É o que nos diz o próprio Autor:

Há sonhos premonitórios. Esta cidade eu já a avistara, já a tinha conhecido, de antigo, distante pesadelo.

E, contudo, tinha de acontecer assim; agora, ousou que sei.

(...) O meu. Ali, à hora, eu não sabia, mas já beirava a impermanência. Como dum sonho — indemarcáveis bordas. (E.E.:222-223)

A memória das indemarcáveis bordas, daquilo que sempre escapa à representação, torna possível a travessia, a passagem, tempos-lugares de rupturas, as quais borram as certezas dos limites precisos do espaço e de uma subjetividade centrada na estabilidade do EU.

Imagina-se ser esse o espaço-tempo do sertão-exílio, o qual não supõe apenas uma zona de exterioridade, mas também uma zona de trânsito no sujeito. Trânsito esse que acontece em um fora-de-lugar, que promove a dúvida, o estranhamento, a descorporificação do EU e da linguagem que o identificava.

É o próprio texto da estória que assinala esse trânsito:

Ah, entre tudo, porém, e inobstante o hálito glacial com que ali me recebi, de começo não pude atinar a ver o transiente rigor do que me aguardava na mal-entendida viagem, *in via*, e que era a absoluta cruz, a vida concluída, para além de toda conversação humana, o regresso ao amargo. É que o meu íntimo ainda viera pujante, quente, rico de esperanças e alegrias. Tanto cheguei...⁵

Mas, o frio, que era insofrível. Aqui longíquo, tão só, tão alto, e me é dado sentir os pés frios do mundo. Não sou daqui, meu nome não é o meu, não tenho um amor, não tenho casa. Tenho um corpo? (E.E.:221)

Fora-de-lugar, descorporificado, sofrendo a asfixia das altitudes, sentindo um frio insofrível, o sertão-exílio, introduz um paradoxo: apesar do sujeito estar com os pés em uma terra firme, em um país, no plano dos sentidos emerge a vivência do sem país, do sem corpo, do desamparo “quebrantado e sozinho, tornado todo vulnerável, sem poder recorrer a apoio algum visível (...)”. (E.E.:220)

• 155 • •

Ao render-se contas de seu estilhaçamento o sujeito está no *entre*, o qual na estória está atravessado por um tempo diverso do da cronologia cotidiana. Esse tempo outro vem a ser o tempo do sertão-exílio, ou seja, um tempo sem tempo, uma estância sem estações, o tempo da espera. “E esse ia ser um tempo de deprecimento e consumpção, de marasmo. Teria de viver em tempos monótonos (...)”. (E.E.:225)

A vivência do tempo no sertão-exílio vem, assim, configurada na estória através da metáfora do incorpóreo cadáver, ou seja, do fantasma⁶ que se desvia do lugar que as pessoas imaginavam encontrá-lo. “O homem com semblante de cadáver, com aspecto de cadáver, com fluídos de cadáver, com presença de cadáver, frio como um cadáver, feito o próprio cadáver”, percorre todo o texto. Ao deparar-se com os véus fugidios do fantasma, do cadáver que a cada momento

desloca-se em movimentos corporais e anímicos diversos, o sujeito sente que o tempo fantasmático que vivencia é, paradoxalmente, o tempo da "desassombração". (E.E.:233)

O cadáver, neste contexto, vem a ser a representação anímica e lingüística deste tempo, e sua presença incorpórea (já que morto) revela um parêntesis, um vazio textual, uma demora, uma detenção, uma interrupção que subverte o tempo comum desviando-o da linearidade segura do EU. Nessa perspectiva, o tempo incorpóreo do sertão-exílio parece ser um tempo que demanda a espera.

Seguindo os estudos de Deleuze, se trata de um tempo como pura forma vazia, eterno e instantâneo; mas seu instante é utópico, falta em seu próprio lugar, é uma instância paradoxal que "*pervierte el presente, el futuro y el pasado insistentes*". (1989:173)

Por esta perversão o sujeito parece capturado e eternizado, sendo que nem o retorno ao próprio país poderá desconstruir a vivência do entre-tempo.

Mediante o sofrimento próprio das suspensões e deslocamentos do EU, a rota — roteiro escolhido para tentar bordear essa *in via*, veio através da apropriação, e ao mesmo tempo, deslocamento de um signo: a compra de um livro. No tempo do exílio, e na presença do fantasma, esse livro não poderia ainda ser aberto e muito menos lido. Ele seria apenas um signo próximo (familiar, e ao mesmo tempo provocador de um distanciamento do já sabido) ao autor, e lhe resguardaria/provocaria na travessia de ruas, *calles* e *viellas* onde se perdia em ares, choros e imagens de si.

Quanto ao livro, é possível pensá-lo como um objeto transaccional que media uma travessia na angústia do desconhecimento de si e do mundo. Ele (livro) é um significante, um objeto de comunicação com esse outro que sofreu *aquela morte*, já que ainda não possuía ressonâncias que lhe devolvessem identificações pela linguagem usual conhecida. Pode ser assim, a figuração sígnica da alteridade constantemente vivenciada no sertão-exílio. O livro fechado, mas perma-

nentemente companheiro nas rotas das ruas, é a voz silenciosa que fala sem a palavra. Voz própria daqueles que habitam os tempos anímicos da morte.

A impossibilidade da leitura imediata do livro, e até mesmo da carta que recebe de sua companheira brasileira, vêm constituir-se como silêncio vazio, como o escorregadio do que ainda lhe escapa, como o furo desse espaço-tempo desconhecido. Tal desconhecimento traduz o irrepresentável por ainda não existir ali o *corpus* textual, mas apenas vestígios e fragmentos indemarcáveis, os quais insinuam o impossível da linguagem e sugerem uma saída de linguagens anteriores, portadoras de estereótipos.

Para me esquecer, por um momento, daquele *Homem*, entrei numa casa, comprei um livro, um só. Suponho seja de poesias. Será o *Livro*. Não posso ainda lê-lo. Se o lesse, seria uma traição, seria para mim como se aderisse mais a tudo o que há aqui, como se me esquecesse ainda mais de tudo o que houve, antes, quando pensava que fosse livre e feliz, em minha vida. Mas devo guardá-lo bem, o Livro é um penhor, um refém. Nele estou prisioneiro. (E.E.:228)

• 157 • •

A condição necessária (mas não suficiente) para a leitura deve ser matar o HOMEM MORTO, aquele que fala pelo silêncio frio do Páramo. É consentir que o cadáver fantasma ainda se encontra fora da ordem da fala, sendo um habitante dos indizíveis. Em outras palavras é necessário esquecer-se, esvaziar-se do próprio vazio, para lembrar. A lembrança aqui não é a memória como retenção aprisionante ao passado, mas antes, o movimento lúdico com os cacos e vestígios fugidios do ainda não-ser, do ainda não-dito.

A presença corporificada (normatizada como morte) do cadáver no sujeito impede que os vestígios e restos da memória tenham outras bordas onde a materialidade da letra possa dar corpo a outras leituras-escrituras.

Ainda recorrendo a Sandra Jara:

Escribir(se) el cuerpo es, de algún modo y paradójicamente, descorporizarlo, quitarle volumen, otorgarle el estatuto de una huella que marca su presencia y su vacuidad, su "carencia"; en fin, la presencia de una *falta* incapturable e indecible pues escapa al orden del discurso. Sin embargo, es un cuerpo que *habla*. (1997:101)⁷

Por essa via é possível pensar que o corpo no sertão-exílio percorre as rotas e roteiros da desposseção. Neste momento do processo, o corpo é um corpo que fala a partir de outra nudez, ou seja, daquela que o atravessa sem poder nele encarnar-se.

A leitura do livro comprado, perdido, e ainda não lido até então, virá a se constituir em traduções de outras escrituras do sujeito, aquelas para as quais ainda não se tem um domínio da linguagem. Seria a leitura, e também escritura de seu auto-desconhecimento, a existência fantasmática que borra toda referência a uma identidade corporal estável e carregada de estereótipos.

O homem com aspecto, semblante, jeito, fluídos de cadáver vem a ser a grafia dos sons do silêncio, dessa experiência ensurdecidamente singular que remete à indizibilidade do irrepresentável.

A partir dessas reflexões é possível considerar "Páramo" como uma estória do impensável, ou seja, é uma obra literária que encena pela linguagem a experiência de um objeto-limite que quebra antigos enunciados do EU, desajustando-o e descentrando-o. É um não-lugar, o lugar do não-encontrar, do não-poder-dizer. Parece também ser o significante da falta-frio. Daí se pode pensar ser um lugar inacessível, o lugar que sempre falta. É este o lugar da diferença que não faz mais que circular, escapando às palavras e aos lugares fixos, já que resiste a qualquer tipo de identificação. É o lugar ambivalente da morte, da Depressão que emudece as palavras que as tentam dizer.

Paradoxalmente, é na descorporificação com seus indizíveis que o sujeito pode se reencontrar pela desconstrução semântica do EU.

É no e através do silêncio frio e insofrível dos Páramos que emerge a possibilidade de outras leituras-escrituras. Somente e a partir desse tempo-espaço do sertão-exílio se pode ler/falar/escrever. Somente a partir dessa extensão silenciosa se dizem miseráveis palavras, "(...) reze-se o salmo Miserere". (E.E.:220)

Vem a ser na expressão sônica do choro, das lágrimas vertidas abruptamente e sem controle, bem como na perda-devolução do livro deixado no cemitério, que o indizível e o inominável podem recriar o sujeito. Esta recriação faz-se através da pergunta que mantém aberta re-escrituras de si: "Quem sabe?"

No final da estória "Páramo" acontece o encontro, o diálogo com um homem que também vivenciava a morte pela perda de um filho, e que se constitui como o início da abertura para *aquele outro*:

O homem não se movera. E, agora, eu sabia que o nosso morto era um rapazinho, e que se chamava Pancho. Que sabia eu? Porém, tinha de falar alguma coisa.

— "Andará ya en el cielo..." — eu disse.

O homem me olhava, eternamente. Olhou-me com mais escura substância. Respondeu-me:

— "Quien sabe?"

Estávamos tão perto e tão longe um do outro, e eu não podia mais suportá-lo. Estouvada e ansiadamente, despedi-me.

Voltava, a tardos passos. Agora, a despeito de tudo, eu tinha o livro. Abri-o, li, ao acaso:⁸

Eu voltava para tudo. (...) Até o momento derradeiro, que não além dele, quem sabe? (E.E.:224)

A pergunta "Quem sabe?" emerge — após o diálogo com o homem e a perda-recuperação do livro — não mais como a morte final, mas como a possibilidade de denunciar a impotência do dizer(-se), a qual apenas pode tentar nomear as bordas da ausência do Sertão, suas rotas e roteiros, os quais, constantemente, exilam o sujeito para novos prólogos sobre o EU.

Notas

¹ A partir de agora, as citações extraídas de *Estas Estórias* serão seguidas da abreviatura E.E. e do número da página.

² Em rigor, creio que o exílio adquire o estatuto de um *significante* que vai atravessando diferentes zonas do ser e da existência e, por isso, deixa de ser um tema central ao redor do qual se narram, exclusivamente, as circunstâncias políticas e ideológicas de um momento histórico. (Tradução nossa).

³ O conceito de deslocamento aqui utilizado vem de BARTHES, Roland : Deslocar-se pode pois querer dizer: transportar-se para onde não se é esperado. (1989:27)

⁴ Soroche é o fenômeno de adaptação às altas altitudes, o qual provoca diversos sintomas corporais, tais como: falta de ar, choro compulsivo, sensação de peso e cansaço, alterações na pressão arterial, dificuldade de raciocínio e concentração, depressão.

⁵ Obs: o espaço em branco é do próprio texto.

⁶ No vocabulário técnico da Psicanálise, em português, a palavra fantasma é muito próxima da significação de fantasia, a qual indica a origem inconsciente da imagem. Barthes utiliza o termo fantasma para dizer da prática indireta da literatura, a qual não tem objetivos prévios e nem é realizada para criar certezas reconfortantes. Pelo contrário, seu objetivo é propôr uma "miragem" ou um "fantasma". Somente assim a literatura consegue realizar os deslocamentos.

⁷ Escrever(-se) o corpo é, de algum modo e paradoxalmente, descorporizá-lo, tirar-lhe o volume, outorgar-lhe o estatuto de um vestígio que marca sua presença e sua vacuidade, sua "carência"; enfim, a presença de uma falta incapturável e indizível que escapa à ordem do discurso. No entanto, é um corpo que fala. (Tradução nossa).

⁸ Obs: O Autor não preenche o espaço que seria para a citação. Ele permanece em branco.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1989.

BARTHES, Roland. *Escritores e escreventes. Ensaios críticos*. Tradução de Antônio Marrano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1977.

DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989.

DERRIDA, Jacques. *La disseminación*. Madrid: Fundamentos, 1975.

JARA, Sandra. Más allá del género. In: PIÑA, Cristina (org.) *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1997.

NASIO, J.-D. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1993.

ROSA, João Guimarães. *Estas Estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Perspectiva, 1985.

Memórias de adolescente no romance do Québec

Dilma Castelo Branco Diniz

Os romances *Les Remparts de Québec*¹, de Andrée Maillet e *Le Désert mauve*², de Nicole Brossard, além de terem sido escritos por mulheres e de apresentarem uma jovem narradora como personagem principal, possuem ainda outro ponto em comum: ambos retratam as memórias de uma adolescente. Entretanto, do ponto de vista estrutural e espacial, esses dois romances se mostram muito diferentes. Nesta leitura comparativa, tentarei refletir, principalmente, sobre essas diferenças e sua relação com o contexto cultural quebequense da segunda metade do século XX.

As estruturas narrativas

O romance de Andrée Maillet se inscreve no espaço histórico da cidade de Québec e faz de suas muralhas um símbolo de revolta e questionamento dos valores tradicionais. O livro trata da história de uma adolescente de dezessete anos, Arabelle Tourangeau, pertencente à classe alta de Québec, e que relembra num só dia toda a sua vida: sua infância solitária, as primeiras desobediências, as brigas e discus-

sões com a família, suas diversas aventuras amorosas, os confrontos com o psiquiatra, em suma, tudo o que a levou a expressar, na noite anterior, um gesto extremo que resume toda a sua revolta: "*Hier, dans la nuit du vingt-six au vingt-sept juillet je me suis promenée toute nue dans les Plaines d'Abraham.*"³ (RQ: 13) É com essas palavras que se inicia o romance. Esse acontecimento decisivo marca o apogeu da revolta que cresceu aos poucos no coração da menina e é, em torno desse episódio, repetido com algumas variações, no início de cada um dos dezesseis capítulos do livro que se organizam as memórias da protagonista.

Verifica-se assim a existência de uma dualidade narrativa dentro de cada capítulo: uma parte inicial, que repete o gesto de revolta da menina e que vem impregnada da referência histórica à célebre batalha que marcou a derrota francesa no Canadá, e uma segunda parte, constituída de lembranças de diversas etapas de sua vida.

Contrastando com o espaço urbano de *Les Remparts de Québec*, o livro de Nicole Brossard tem no deserto o seu espaço privilegiado.

Do ponto de vista estrutural, os dois romances se assemelham, já que existem também duas histórias paralelas, em *Le Désert mauve*. A narrativa principal trata de uma adolescente de quinze anos, Mélanie, que rememora não só suas escapadas para o deserto, dirigindo o carro de sua mãe, como suas relações com várias outras mulheres: a amante da mãe, Lorna, sua prima Grazie e uma mulher que a impressiona e atrai, Angela Parkins. Essa narrativa, feita na primeira pessoa, é repleta de poesia, imagens e lirismo, e se opõe nitidamente à outra: a história do "homem longo". Essa segunda história é narrada em terceira pessoa e contém frases curtas e secas. Conta os deslocamentos, num quarto de hotel, de um homem desconhecido e obcecado pela idéia de uma explosão. As duas histórias se juntam no final do romance, num movimento de violência inevitável, com a morte de Angela Parkins, no bar do Motel.

No livro de Andrée Maillet, o episódio do desnudamento de Arabelle nas *Plaines d'Abraham*, embora venha reiterado no início de cada capítulo e se apresente permeado pelo discurso histórico, não surge como um corte agressivo no nível da narração. É que o livro é todo fragmentado e o referido local histórico se apresenta sempre ligado à questão identitária, no imaginário quebequense.

Mas na obra de Brossard se dá o oposto: a história do “homem longo” evidencia um corte violento, no trajeto narrativo do texto. Em primeiro lugar, devido à modulação da enunciação. Da intimidade do “eu” que marca o discurso de Mélanie, passa-se a um “ele” impessoal. E essa impessoalidade fica ainda mais forte pela ausência do nome próprio do personagem. O anonimato do “homem longo” (*l'homme long*) produz uma distância significativa, sobretudo em relação ao nome Mélanie, nome melodioso e poético: “*mais la nuit*” (DM: 31, 201). Em segundo lugar, porque a história do “homem longo” corta, brutalmente e por diversas vezes, a narrativa de Mélanie. O próprio estilo reforça os sistemas de oposição: se a narrativa de Mélanie se destaca pelo lirismo intenso, com imagens coloridas e vívidas da aurora, do horizonte e do deserto, a do “homem longo” se caracteriza pela ausência de cor, por frases curtas, neutras e prosaicas. Há ainda uma outra oposição entre as duas narrativas: se o discurso da menina é marcado pelo movimento num grande espaço aberto (o deserto), a história do “homem longo” é marcada pelo imobilismo e pelo fechamento característico de um quarto de hotel.

Quanto à questão estrutural, existe uma diferença importante entre os dois livros: se *Les Remparts de Québec* se apresenta como um romance mais “tradicional” (apesar de sua intensa fragmentação, com alternâncias e recorrências), *Le Désert mauve* surge como extremamente original, ao revelar um processo de auto-representação que coloca em evidência a escrita como prática significativa. Sabe-se que a auto-representação constitui um processo muito utilizado nos romances

pós-modernos, mas Janet Paterson (1993:113) afirma que Nicole Brossard leva essa prática muito mais longe em *Le Désert mauve*.

De fato, a auto-representação nesse livro se manifesta, primeiramente, em sua própria organização material. Segundo as convenções do gênero, na capa se lê o nome da autora (Nicole Brossard), o título do romance (*Le Désert mauve*) e o nome da editora (L'Hexagone). Além disso, há uma ilustração que ocupa mais da metade da capa e que mostra um céu malva estriado de raios que se sobrepõem a uma cidade. Em si, a capa não tem nada de extraordinário, mas ela estabelece um jogo peritextual⁴ rico de significações, quando confrontada às outras capas existentes dentro do livro. Assim, não é a intriga que marca o início do romance, mas uma nova página de capa, intitulada *Le Désert mauve*, cuja autora é Laure Angstelle e a editora Arroyo. Estabelece-se, então, um jogo fascinante de espelho em que o mesmo — o título — dá lugar ao diferente — o nome da autora e o conteúdo do romance, já que o livro de Laure Angstelle representa somente a primeira parte da obra de Nicole Brossard.

E a estrutura especular continua, pois *Le Désert mauve* é seguido de uma parte intitulada *Un Livre à traduire*, que corresponde a uma série de considerações relativas a lugares, objetos e personagens do livro de Laure Angstelle, reunidas por uma personagem denominada Maude Laures, que estuda o romance de Laure Angstelle com a intenção de traduzi-lo. Nessa parte, impresso em papel diferente, destaca-se um dossiê fotográfico, referente ao personagem "homem longo" (*l'homme long*). A terceira parte do livro, também introduzida por outra página de capa, constitui um romance *en abyme*. Nessa capa, aparece o nome da autora (Laure Angstelle), o título (*Mauve, l'horizon*), o nome da tradutora (Maude Laures), a editora (Editions de l'Angle) e uma ilustração do deserto em preto e branco, diferente da primeira.

Com esses desdobramentos, o romance revela uma estrutura em *mise en abyme*, cuja originalidade é marcada pelo espelhamento incompleto e fragmentado, já que *Le Désert mauve*, de Laure Angstelle,

representa só uma das três partes que constituem o romance. Além disso, esse espelhamento fraturado se reflete em outros níveis: a tradução *Mauve, l'horizon* retoma somente a metade do título original, *Le Désert mauve*, e os nomes Laure Angstelle/Maude Laures se repetem sob o signo da diferença, como já assinalou Janet M. Paterson (1993:114).

Esse jogo reflexivo se mostra cheio de significações porque dramatiza o processo da leitura: a atividade hermenêutica está significada tanto no peritexto, em *Un Livre à traduire* e *Mauve, l'horizon*, como na ficção, pela importância dada à leitura (PATERSON, 1992:114). A esse respeito, o sentido da leitura como atividade de (re)criação fica patente, desde o início do livro, na epígrafe de Ítalo Calvino: "Ler é ir ao encontro de uma coisa que vai existir mas que ninguém sabe ainda o que será..."

Dentro desse mesmo espírito, valoriza-se a atividade tradutora, que surge, no livro, associada ao conceito de desconstrução.⁵ Isso porque o texto de Maude Laures não constitui, realmente, uma tradução do romance de Laure Angstelle.

A exemplo do célebre conto de Jorge Luis Borges, *Pierre Menard autor do Quixote*, o romance de Laure Angstelle não pode ser traduzido ou reescrito sem se tornar radicalmente outro, já que o sentido se torna impossível de ser repetido, fora do seu contexto de enunciação, mesmo que seja numa língua idêntica. Daí os jogos de superfície, espelhos textuais que repercutem a imagem de um sentido em deriva, em circulação constante, mas que apresentam, ao mesmo tempo, os múltiplos reflexos da atividade hermenêutica.

Os espaços romanescos

Num de seus trabalhos sobre a questão do imaginário, ao tratar dos enfoques hermenêuticos do lugar, Jean-Jacques Wünenburger (1999:27) afirma que assim como o tempo abstrato e homogêneo dos relógios tem pouca relação com a duração da vida, assim o espaço geométrico, uniformizado e asséptico da ciência não tem nenhuma

relação com a percepção das coisas no meio das quais vivemos ou nos deslocamos. Ele sustenta que estamos constantemente fazendo recortes, no círculo reduzido de nossos territórios da vida cotidiana ou no grande círculo dos espaços do mundo conhecido, das perspectivas, dos lugares, das paisagens que nos inspiram, nos atraem ou nos transformam, nem que seja de forma passageira. Dessa maneira, percebe-se que o valor de um lugar está em relação direta com o psiquismo do sujeito e que se pode esperar que a geografia dos lugares não seja mais que um espelho da sua existência. O referido filósofo também assinala que se ama tanto mais um lugar quanto mais ele remete a imagens de nossa história e vibra com o nosso passado (1998:38). É por isso que muitos vínculos a lugares são lembranças, em que o novo existe somente em função do antigo. Tal é a razão do apego aos lugares da infância ou a alguns lugares que revivem o país natal. Nesse sentido, o espaço exterior não é mais do que um objeto transacional para fazer-nos regressar a nós mesmos, numa busca narcísica do espaço das origens.

Essas considerações são muito esclarecedoras para analisar os espaços focalizados nesses dois romances de memórias.

A cidade de Québec é o espaço privilegiado por Andrée Maillet em seu livro. Fundada por Samuel de Champlain em 1608, essa cidade — que conserva até hoje suas muralhas — foi a capital da Nova França e também o palco da batalha das *Plaines d'Abraham*, datada de 1759, que marcou o fim do domínio francês na América do Norte. Por isso, para os quebequenses, ela se reveste sempre de grande valor simbólico — um valor que, durante a Revolução tranqüila, ganhou ainda uma dimensão política.

O lançamento de *Les Remparts de Québec* data de 1964, em plena vigência da Revolução tranqüila, um período caracterizado por transformações radicais na sociedade quebequense. Mudanças econômicas, culturais, políticas e sociais marcaram os anos 1960 e um sentimento crescente de consciência nacional se apoderou do

Québec, deixando sua marca em todos os setores de atividade, sobretudo no âmbito cultural. Surge, então, uma nova elite cultural, caracterizada por uma juventude e pela qualidade de sua formação escolar. Esses jovens artistas e escritores não hesitam em confrontar teoria e prática num mesmo ato criador: é a hora da experimentação e da busca de novas formas de expressão. A pintura dos costumes e da condição quebequense torna-se o assunto de predileção para o escritor, que se transforma no observador crítico das mudanças ideológicas e sociais da sociedade canadense. Trata-se de um momento privilegiado de afirmação nacional e de busca de uma identidade cultural. Esse período de efervescência cultural vai também estimular as reivindicações das mulheres e o movimento feminista começa a ganhar corpo. Em julho de 1964, a adoção da chamada Lei 16 (*Loi 16*) acaba com a incapacidade jurídica da mulher casada e marca uma etapa importante no movimento feminista do Québec (WEINMANN, CHAMBERLAND, 1996:142). A partir dessa data, as mulheres tiveram amplo acesso ao ensino superior e ao mercado de trabalho. Nesse sentido, o livro de Andrée Maillet comenta através da voz da heroína:

• 169 •

— À mon humble avis, les femmes se marient trop tôt. Elles n'ont pas pour ce faire les excuses qu'avaient les femmes de la génération de ma mère. Elles ont toutes les moyens de développer leur personnalité. Il est dommageable pour la civilisation qu'après avoir tant revendiqué les pouvoirs et les libertés des hommes, les femmes se prévalent aussi mal de leurs droits. Nous avons très peu de femmes au Congrès: c'est que bien peu se présentent. (RQ: 211)⁶

Estariam essas palavras diretamente ligadas à citada Lei 16? De qualquer forma, esse assunto devia estar, naquela época, em plena discussão.

Mas o tema central desse livro de Andrée Maillet é a questão da liberdade, tanto individual quanto nacional. Na aventura da protagonista, aparece claro o seu significado coletivo: "*Nue et les mains vides, effrayée par l'inconnu, je ressemble à ma nation*". (Nua e com as mãos vazias, apavorada pelo desconhecido, pareço-me com minha nação) (RQ: 118). A "nação" do Québec, essa comunidade "imaginada", segundo a expressão de Benedict Anderson, (1989:14) mas sentida como sua pela protagonista, é comparada ao corpo nu de uma jovem de dezessete anos que tem as mãos vazias e está amedrontada pelo desconhecido. Em relação ao patriotismo, a heroína revela seu mal-estar: "*Je ne suis à ma place nulle part*". (Não estou em meu lugar em nenhuma parte) (RQ: 147). Mesmo sendo filha de mãe polonesa e de pai canadense, não se sente ligada a esses países: sua verdadeira pátria é o Québec. Convém lembrar que o nome da cidade de Québec coincide com o da província — fato que reforça ainda mais esse simbolismo patriótico.

Arabelle mostra-se convencida de sua revolta e decidida a lutar por sua liberdade. Ressalte-se porém que essa liberdade é percebida sobretudo como falta e, por isso mesmo, sentida como uma liberdade futura. O fato de se tratar de um corpo feminino se reveste então de grande importância. Segundo Isabelle Boisclair, o princípio dos anos sessenta marca o início da emancipação feminina no Québec e a maioria dessas obras "feministas" retomam a dialética entre um passado pesado, sombrio e esclerosante e um futuro aberto, fértil e libertário para as mulheres (1999:98). Nessa perspectiva, o texto de Andrée Maillet deixa um lampejo de esperança na voz da heroína: "*Je frissonne d'espoir, non de froid*" (Arrepio-me de esperança, não de frio) (RQ: 118).

Se em *Les Remparts de Québec* transparecem reflexos da Revolução tranquila, o livro de Nicole Brossard, que é de 1987, deixa transparecer outras tendências relacionadas ao contexto quebequense dessa época.

A partir da década de 60 até os anos 90, num período de apenas trinta anos, a província do Québec se beneficia de um dinamismo interno que consolida um grande desenvolvimento econômico e social. Entretanto, por volta de 1980, pouco a pouco se delineia uma mudança no horizonte cultural quebequense. As grandes ideologias, como o socialismo e o comunismo, perdem sua vitalidade e são substituídas por uma corrente de pensamento mais voltada para a realização individual. O feminismo se expande e provoca o estabelecimento de novas relações entre homens e mulheres, tanto na vida dos casais quanto na vida social e profissional. Além disso, a globalização da economia e o desenvolvimento tecnológico também engendram uma cultura sem fronteiras, marcada pelo multiculturalismo. As pesquisas formais, que marcaram os anos 60 e o início dos anos 70, são abandonadas em favor de uma escrita em que se afirma uma nova consciência que explora a América, a história e a condição das mulheres (WEINMANN, CHAMBERLAND, 1996:261).

• 171 • •

Dentro dessas novas tendências do romance quebequense, está a relação estabelecida com a América, mais especialmente com os Estados Unidos. Não se trata aqui da influência da literatura americana, mas da entrada, na literatura quebequense, dos mitos e dos lugares americanos. Os Estados Unidos se tornam o espaço romanesco de muitas narrativas em que o herói quebequense entra em contato direto com o contexto americano. É o caso de *Le Désert mauve*: a história de Mélanie se passa no estado americano do Arizona. Em busca de beleza, a menina gosta de percorrer de carro as estradas do deserto. Essas aventuras têm o objetivo de exorcizar o medo e a realidade, bem como de escapar da vida monótona que leva no Motel, situado nos arredores de Tucson, onde mora com sua mãe e Lorna. O nome da mãe de Mélanie não aparece na narrativa de Laure Angstelle, publicada numa pequena cidade do Arizona, mas somente na parte intitulada *Un Livre à traduire*, escrita por Maude Laures, uma quebequense que mora em Montréal. É interessante notar que Maude Laures

é uma professora de um colégio feminino que tem a habilidade de escolher livros que incitam, em suas alunas, o prazer da leitura (DM: 121).

Deixando-se seduzir pelo livro, Maude começa a divagar, imaginar os lugares, os objetos, as personagens, as cenas, os diálogos:

La nuit, Maude Laures rêvait de *son livre* et le jour, avant même de s'adonner aux principes de l'audace et de la prudence elle pensait à Laure Angstelle. Cela la rassurait de savoir qu'elle était libre de tout (imaginer) à son sujet. (DM, 61)⁷

Dessa forma, surge o nome de Kathy Kerouac, a mãe de Mélanie. Como não perceber aí a sombra de Jack Kerouac (1922-1969) — um autor nascido em Lowell, Massachusetts, cujos antepassados eram canadenses franceses? Seus dois romances *On the road*, de 1957, e *The Dharma Burns*, de 1958⁸, estiveram na origem da *Beat Generation* e se inspiraram de suas numerosas viagens através dos Estados Unidos bem como de suas experiências de vida. Um fato marcante desses livros é a glorificação da errância.

Através do gosto pela errância, percebe-se a semelhança existente entre Mélanie e Jack Kerouac. Suas viagens pelo deserto fazem dela uma legítima herdeira do conhecido escritor. Além disso, possui dois outros traços que a vinculam a Kerouac: ela também escreve e é questionadora:

Je prendrais mon cahier et le stylo. Tout l'avant-midi, j'écrirais. Le climatiseur serait bruyant. Tout autour de moi, la réalité: le rideau transparent, la couleur des murs, une aquarelle superflue, un téléviseur, mon corps immobile devant le miroir [...] Ma main serait lente. L'humanité ne pourrait pas se répéter l'existerais alerte dans le questionnement. (DM: 42)⁹

Acredito que essa aproximação entre Mélanie e Kerouac não é fortuita. Ao contrário, denota uma vontade de domesticar as influên-

cias e os modelos americanos, ignorados até então pela literatura do Québec. Tal aproximação evidencia ainda a interpenetração das fronteiras culturais entre o Québec e os Estados Unidos.

A dimensão do deserto

Os dois textos *Le Désert mauve*, de Laure Angstelle, e *Mauve, l'horizon*, de Maude Laures, começam com a seguinte frase: "*Le désert est indescriptible.*" (DM: 181) Parece que se trata de um problema de interpretação, já que, na realidade, o deserto surge em numerosas descrições do romance. Suas cores são citadas muitas vezes (rosa, ruivo, cinza e sobretudo malva); as paisagens também estão presentes (as asas faiscantes de um helicóptero de turistas, o espetáculo da areia rodopiando, a atmosfera tremida, as florestas petrificadas) e as sensações aparecem com frequência (plena luz, solidão violenta, o calor e a sede). Tudo isso indica que não é o espaço físico do deserto que é indescrevível e sim, o que ele representa. Tentaremos encontrar esse significado no relato de Mélanie.

• 173 • •

Desde o início de sua narrativa, a menina faz alusão a seus passeios pelo deserto:

Très jeune, je prenais la Meteor de ma mère et j'allais vers le désert, j'y passais des journées entières, des nuits, des aubes. Je roulais vite et puis au ralenti; je filais la lumière dans ses mauves et petites lignes qui comme des veines dessinaient un grand arbre de vie dans mon regard. (DM: 11)¹⁰

Continuando a leitura, percebe-se que o motivo da viagem se torna obsessivo e passa do sentido literal para o sentido figurado. A noção de movimento se torna, progressivamente, metafórica.

J'avanciais dans la vie, les yeux fous d'arrogance. J'avais quinze ans. C'était un délice [...] de s'enfoncer dans la nuit avec des cernes autour des yeux, des espaces absolument délirants à proximité du regard. (DM: 12)¹¹

A viagem adquire então uma significação simbólica de “busca espiritual” (PATERSON, 1993:116) que se espalha por todo o texto. Esse tema é realçado por outros elementos textuais: a narração em primeira pessoa de um sujeito feminino, a adolescência de Mélanie (reforçada pela repetição de “*j’avais quinze ans*”) que põe em relevo a noção de aprendizagem e a figura da aurora (“*l’aube*”) — primeira luz do dia — símbolo do (re)início da vida.

L’aube est un principe qui exarcebe l’énergie. Je veux comprendre jusqu’à l’excès mon désir de l’aube, mon besoin de l’aube. (DM: 48-49)¹²

Assim, a figura da aurora se vincula à juventude da menina e a seu desejo/necessidade de renovação, de uma mudança de vida, fato que revela ainda sua insatisfação diante da vida atual. Já vimos que *Le Désert mauve* se compõe de uma estrutura dupla que apresenta duas narrativas intercaladas: as memórias de Mélanie e a história do “homem longo”. Já vimos também que essas duas histórias se apresentam em forte oposição. Mas qual seria o significado da explosão — tão repetitiva — na narrativa do “homem longo”?

Karen Gould (1990:94-107) mostrou que muitas das características do personagem criam um vínculo irrefutável com o físico americano Jacob Robert Oppenheimer que, com seus colegas, criou a primeira bomba atômica. O interesse pelo sânscrito bem como a célebre frase “*I/am/become/Death*” (DM: 17), se não permitem uma identificação, assinalam ao menos uma alusão ao conhecido cientista. A explosão, citada reiteradamente no texto, significa, portanto, a catástrofe nuclear e a morte.

Entretanto, esse lado sombrio e mortal não se restringe à narrativa do “homem longo”: ele extravasa as fronteiras e contamina o espaço textual de Mélanie. Na visão de mundo da adolescente, surgem cenas de desolação: “*Très jeune, je pleurais déjà sur l’humanité*” (Muito jovem, eu já chorava sobre a humanidade) (DM: 11); “*je blêmis devant*

la détresse de l'humanité" (eu me empalideci diante da desgraça da humanidade) (DM: 19); algumas vezes são cenas que tocam sua própria vida: "*Très jeune, je fus sans avenir*" (Muito jovem, fui sem futuro) (DM: 11). A menina sente ainda um medo constante: "*Ici dans le désert, la peur est précise. Jamais obstacle. La peur est réelle, n'a rien d'une angoisse*" (Aqui no deserto, o medo é preciso. Jamais obstáculo. O medo é real, não tem nada de uma angústia) (DM: 26). No plano da realidade circundante, aparecem, por exemplo, detritos no deserto "*les carcasses d'autos, les amoncellements de pneus*" (carcaças de automóveis, amontoados de pneus) (DM: 36). Há ainda diversas alusões ao revólver no carro, a uma barraca incendiada e a um jovem armado.

Outro fato importante que deve ser ressaltado: a vida de Mélanie com sua mãe e Lorna não é feliz. Trata-se de uma realidade feminina, lésbica e humana marcada pela alienação e pela angústia. Mélanie se sente profundamente só e essa solidão constitui talvez a principal razão de suas fugas para o deserto:

Ma mère avait le pouvoir insoupçonné de susciter en moi une terrible solitude qui, lorsque je la voyais si rapprochée de Lorna, me ravageait car alors il y avait entre elles juste assez de silence pour que s'infilte en moi la pensée de leur chair confondue (DM: 18)¹³

Assim, o deserto representa uma extensão superficial estéril sob a qual Mélanie busca sua própria realidade, um espaço em que ela tenta se encontrar consigo mesma, numa procura narcísica de suas origens.

As fronteiras culturais

As estruturas narrativas duplas, presentes nos dois romances aqui focalizados, manifestam uma interpenetração de fronteiras culturais. Em *Les Remparts de Québec*, o sentido da identidade cultural transita entre o individual e o coletivo, entre a cidade e a província, entre a herança francesa e o novo território quebequense. Esse livro de Andrée

Maillet já anuncia a nova identidade "Québec", constituída a partir de 1968, que reconhece seus habitantes, não segundo sua origem étnica, mas segundo sua implantação no território: é quebequense quem mora no Québec.

Em contrapartida, o livro de Nicole Brossard apresenta uma visão mais ampla e globalizada, mais conforme às exigências do multiculturalismo contemporâneo. Através da ligação estabelecida entre a personagem Mélanie e o escritor americano Jack Kerouac, verifica-se a existência de uma vinculação cultural entre o Québec e os Estados Unidos, com uma conseqüente interpenetração de fronteiras culturais. Entretanto, essas fronteiras se desfazem, diante da grande questão proposta pelo romance. Não se trata agora do quebequense, mas de cada ser humano e do futuro da humanidade. De fato, *Le Désert mauve* apresenta magistralmente "duas visões opostas do pós-modernismo" (PATERSON, 1993:122): uma visão apocalíptica, ligada à morte e à destruição nuclear, e outra mais positiva, que sugere que os momentos apocalípticos podem representar uma oportunidade de renovação para a humanidade. Essas duas visões se unem no texto poético de Brossard não só através do seu lirismo pessoal como também pelo jogo da cor do título: o malva do deserto dissemina o azul do céu por todo o livro: "*le mauve et la lueur de l'aube*" (DM: 11) inscrevendo, no final, através da expressão "*profil sanglant*" (DM: 51), o vermelho da morte. Nessa condensação máxima do sentido, faz-se ouvir a questão essencial do romance: possibilidade de renovação ou crepúsculo da humanidade? (PATERSON, 1993:123) Mas existe uma diferença entre os desfechos dos textos de Laure Angstelle e o de Maude Laures. Se Laure enfatiza o "perfil ensangüentado da estrada": "*Puis ce fut le mauve de l'aube, le désert et la route comme un profil sanglant*" (DM: 51), Maude prefere trazer no fim a figura do "horizonte": "*Puis ce fut le profil menaçant de toute chose. Puis l'aube, le désert et mauve, l'horizon.*" (DM: 220) Com essa pequena modificação, o final do livro, a exemplo do de Andrée Maillet, parece nos orientar para a esperança de dias melhores.

Notas

¹ MAILLET, Andrée. *Les Remparts de Québec*. Montréal : L'Hexagone, 1989. Todas as citações seguidas de RQ e do número da(s) página(s) correspondente(s) são tiradas dessa edição.

² BROSSARD, Nicole. *Le Désert mauve*. Montréal : L'Hexagone, 1998. Todas as citações seguidas de DM e do número da(s) página(s) correspondente(s) são tiradas dessa edição.

³ Eis o trecho em português, com tradução minha (tal como serão minhas as traduções posteriores): Ontem, na noite de vinte e seis para vinte e sete de julho, passei completamente nua nas Plaines d'Abraham.

⁴ Para uma definição e uma discussão de *péritexte*, ver GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.

⁵ Sobre a tradução nessa obra, ver PORTO (1997:78-82).

⁶ Tradução: Na minha humilde opinião, as mulheres se casam cedo demais. Para isso, não têm as desculpas que tinham as mulheres da geração de minha mãe. Elas possuem todos os meios para desenvolver sua personalidade. É prejudicial à civilização que, após terem reivindicado tanto os poderes e as liberdades dos homens, as mulheres façam valer tão pouco os seus direitos. Temos muito poucas mulheres no Congresso: é que bem poucas se apresentam.

• 177 •

⁷ Tradução: À noite, Maude Laures sonhava com seu livro e de dia, antes mesmo de se entregar aos princípios da audácia e da prudência, ela pensava em Laure Angstelle. Isso a tranqüilizava: saber que era livre para (imaginar) tudo a seu respeito.

⁸ Os dois romances citados tiveram tradução para o francês, com os seguintes títulos: *Sur la route* e *Les Clochards célestes*.

⁹ Tradução: Pegaria o meu caderno e a caneta. Por toda a manhã, escreveria. O aparelho de ar condicionado faria barulho. Ao redor de mim, a realidade: a cortina transparente, a cor das paredes, uma aquarela supérflua, um televisor, meu corpo imóvel diante do espelho [...] Minha mão seria lenta. A humanidade não poderia se repetir. Eu existiria alerta no questionamento.

¹⁰ Tradução: Muito jovem, eu tomava o Meteor de minha mãe e me dirigia para o deserto, passava lá dias inteiros, noites, auroras. Dirigia depressa e depois calmamente, seguia a luz em seus malvas e pequenas linhas que como veias desenhavam uma grande árvore de vida no meu olhar.

¹¹ Tradução: Eu avançava na vida, os olhos loucos de arrogância. Eu tinha quinze anos. Era uma delícia [...] afundar-se na noite com olheiras ao redor dos olhos, espaços inteiramente delirantes à proximidade do olhar.

¹² Tradução: A aurora é um princípio que exacerba a energia. Quero compreender até ao excesso o meu desejo da aurora, a minha necessidade da aurora.

¹³ Tradução: Minha mãe tinha o poder insuspeitado de suscitar em mim uma terrível solidão que, quando eu a via bem próxima de Lorna, me devastava porque então havia entre elas um silêncio suficiente para que se infiltrasse em mim o pensamento de sua carne confundida.

Referências bibliográficas

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- BOISCLAIR, Isabelle. Roman national ou récit féminin? La littérature des femmes pendant la Révolution tranquille. *Globe Revue Internationale d'Etudes Québécoises*. Relire la Révolution tranquille. Montréal : Université McGill, v.2, n.1, p. 97-115, 1999.
- BROSSARD, Nicole. *Le Désert mauve*. Montréal : L'Hexagone, 1989.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.
- GOULD, Karen. *Writing in the feminine*. Carbondale e Edwardville: Southern Illinois University Press, 1990.
- MAILLET, Andrée. *Les Remparts de Québec*. Montréal : Hexagone, 1989.
- PATERSON, Janet M. *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.
- PORTO, Maria Bernadette V. *Tradução e travessia de fronteiras. Viagens pela América na literatura quebequense contemporânea*. In: FIGUEIREDO, E. e SANTOS, Eloísa P. (org.) *Recortes transculturais*. Niterói: EDUFF/ABECAN, 1997. p. 75-89.
- WEINMANN, H. e CHAMBERLAND, R. (dir) *Littérature québécoise: des origines à nos jours*. Montréal : Hurtubise HMH, 1996.
- WÜRNENBURGER, Jean-Jacques. *Lo imaginario en la filosofía francesa contemporánea*. Trad. Chantal Villey. In: LAPOUJADE, M. Noel. *Espacios imaginarios*. México: Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 1999. p. 21-47

Sherazade nos trópicos¹

Maria Zilda Ferreira Cury

Cheherazade, a essa altura, notando que o dia acabava de despontar, interrompeu a história. Mas esta havia de tal forma despertado a curiosidade do sultão, que ele, querendo a todo custo saber o fim, mais uma vez adiou a morte da sultana.

As mil e uma noites

No capítulo de abertura de seu livro *Étrangers à nous mêmes*, Julia Kristeva se propõe a aflorar a “estrangeiridade”, a tocá-la, a rascunhá-la em movimento, através dessas fisionomias de estrangeiros que a história nos coloca na sua forma sempre provisória. Sua disposição para apreender o estrangeiro abre mão de colocações definitivas na busca de uma significação sem pouso, sem permanência. A apreensão de um etos do estrangeiro funcionaria como conceito operatório para a expressão da “estrangeiridade”, própria da condição humana. Para um sentido mais contemporâneo do termo, evoca, não por acaso, a fuga de Bach, também estranha, discurso musical único se comparado às formas das fugas compostas por seus contemporâneos.

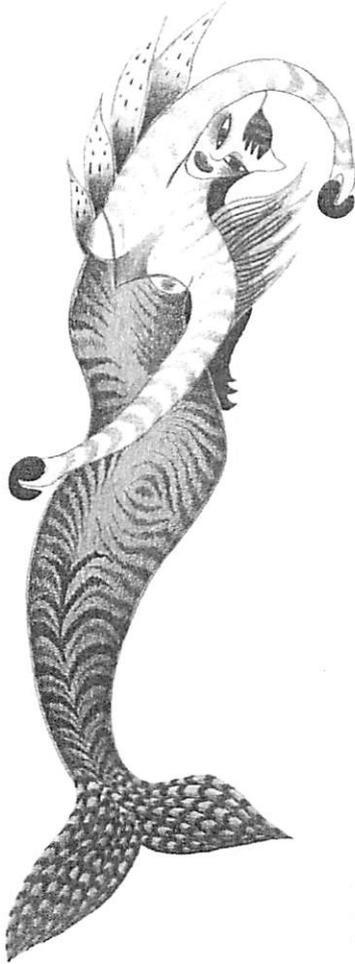
L'alléger aussi, cette étrangeté, en y revenant sans cesse — mais de plus en plus rapidement. S'évader de sa haine et de son fardeau, les fuir non par le nivellement et l'oubli, mais par la reprise harmonieuse des différences qu'elle suppose et propage. Toccatas et Fugues : les pièces de Bach évoquent à mes oreilles le sens que je voudrais moderne de l'étrangeté reconnue et poignante, parce que soulevée, soulagée, disséminée, inscrite dans un jeu neuf en formation, sans but, sans borne, sans fin. Étrangeté à peine effleurée et qui, déjà, s'éloigne. (KRISTEVA, 1988:11)

Kristeva aproxima ainda a configuração do estrangeiro ao *unheimlich* freudiano e ao "feminino", perguntando-se se não seria este último, entre outras realidades, um pretexto para a "inquietante estranheza", uma vez que diante dele e de suas representações o inconsciente se defronta com a "estrangeiridade" do Outro e de si mesmo, contraditoriamente. Esta imagem do estrangeiro, captada como uma espiral, em fuga, que não se deixa apreender na sua completude, pode servir como metáfora conceitual para este texto que traz à cena a fala do imigrante.

Amrik é como sugestivamente se chama o romance de Ana Miranda, memórias de uma imigrante libanesa que veio para o Brasil (MIRANDA, 1997)².

Amrik — palavra árabe para América — ressoava no imaginário e nos sonhos de milhares de imigrantes orientais como o paraíso, como a possibilidade de busca de uma nova terra: "(...) então falamos dos navios, dos mares, dos anseios das criaturas, ele falou da *Amrik* que era um sonho (...)". (p.24)

No texto de Ana Miranda revela-se a figura sensual da bailarina Amina, composta por recursos variados, como movimentos musicais, volteios de linguagem, que articulam o texto ao contorno dos desenhos feitos pela própria autora: figuras híbridas de mulheres com corpos de peixe, sereias com rosto de felino, cabelos soltos sobre braços escamados, ondulantes como serpentes, com os címbalos ou tambores que servem de acompanhamento para a dança oriental.



Desenho de Ana Miranda
sobre a capa de *Amrik*.

• 181 • •

“Do sangue
de minha mãe
sou metade gente
metade animal,
uma espécie de
cordeiro de chifres
feita do fogo, do sêmen,
de uma fugitiva (...)”
(p.13)

O fluxo caudaloso da fala desta imigrante, marcado no texto pelo encadeamento das frases, a maioria das vezes sem pontos finais ou maiúsculas indicativas de começo de novo parágrafo, já no primeiro capítulo, abre-se com a pergunta: “(...) Responde, Amina, aceita casar com o senhor Abraão?” (p. 11). Circularmente, ao final do romance, retorna a mesma indagação, voltando ao mesmo espaço do Jardim da Luz, reatando no último, o primeiro capítulo: “(...) Responde,

Amina minha mensageira da boa nova, meu oceano do disparate, meu camelinho de prata, aceitas ou não casar com o mascate? precisamos ir embora, queridinha, tiveste muito tempo para pensar, tantos anos e anos, anoiteceu?" (p.191). Volta em espiral: "A pronúncia incorreta de *adeus* resulta na palavra *retorno*" (p. 191) — como a da fuga, como a das mil e uma histórias que Sherazade inventa para seduzir o sultão e escapar à morte — cujo motivo é o mesmo e sempre outro, já que entre os dois capítulos, o primeiro e o último, vai transcorrendo a narração da vida de Amina, desde a saída do Líbano, a passagem pela outra América e o tempo passado no Brasil. Esta mesma Amina que se traveste em tantas outras dançarinas orientais, de muitos outros relatos, figuras históricas e personagens registradas pelos poetas e viajantes, denominações variadas, significando simultaneamente a mesma bailarina e tantas outras.

Permeado pelas onomatopéias referentes à dança, à degustação das comidas, o corpo da bailarina é metáfora do próprio corpo do texto que se erige frente o olhar do leitor que o *degusta* no contraponto dos sentidos colocados em movimento. A narradora deixa fluir o contínuo dos dias, esboçando o movimento da vida no fluir da consciência, em contínua transformação ("a mulher fazia o enigma do mundo e ninguém sabia o que compõe uma mulher, nunca saberá, nem das artimanhas", p. 144). A estratégia narrativa se desdobra, iconiza-se em várias camadas de sentidos: no movimento corporal da narradora/bailarina; na alusão ao livro de Virginia Woolf ("naquela casa sem um quarto só para mim", p. 11); menção literária ao *stream of consciousness*, nas inúmeras referências ao discurso da literatura e ao seu poder de sedução.

A linguagem não é só meio de sedução, é o próprio lugar da sedução. (...) Todos sabem que Xerazade foi uma extraordinária sedutora porque mantinha o prazer do sultão suspenso a sua fala. Xerazade usava com maestria uma das mil armas sedutoras da linguagem: sua capacidade de narrar. (PERRONE-MOISÉS, 1990:13-14)

Discurso literário que, apresentado, multiplica o tempo em narrativas encadeadas, adiando a conclusão da história, escapando à morte:

Todos os meios são bons, todas as armas, para escapar à morte e ao tempo. Se a linha reta é a mais curta entre dois pontos fatais e inevitáveis, as digressões servem para alongá-la; e se essas digressões se tornam tão complexas, emaranhadas, tortuosas, tão rápidas a que nos fazem perder seu rastro, quem sabe a morte não nos encontrará, o tempo se extraviará, e poderemos permanecer ocultos em mutáveis esconderijos.(CALVINO, 1990:17)

Tal opção narrativa põe em evidência o poder sedutor da linguagem, que dança em espetáculo, que fala de si mesma falando deste outro, estranhado/estrangeiro/feminino ("lembrava de mamãe mas como uma longa sombra negra... lembrava mais da sua ausência do imenso vazio na cozinha um buraco sem fundo", p.17), igualmente inapreensível, identidade construída no vazio.

•183 • •

O texto propicia, assim, a instituição de uma outra voz, um lugar de enunciação e de escuta, onde ganha autonomia a figura desta Salomé libanesa que enlouquece os homens com o movimento e ritmos do corpo, e que nos fala a partir da margem, como imigrante, como mulher. Entre a primeira e a última página do livro desenrola-se o novo das suas lembranças, com a oferta sedutora do corpo da linguagem ("o corpo viaja, o sonho vai atrás a distância aumenta em um côvado a nossa alma o passado fica para trás mas vem junto as lembranças espreitando sempre", p. 167). Optando por construir-se na expressão de uma "identidade em perda" ("cada dia eu tinha um modo diferente e era sempre uma outra mulher, ai eu precisava usar muitas cores meu corpo queria as cores na minha pele", p.166), móbil, o texto põe em questão, mediada pelo imigrante, antes, por uma mulher imigrante, a impossibilidade do "genuinamente nacional". Aponta, assim, para o espaço contemporâneo de negociação de identidades constitutivamente construído na diversidade e no hibridismo de culturas:

(...) os libaneses ensinaram aos ocidentais as cavalgadas noturnas o amor aos cavalos, a roubar cavalos a usar alpargata de tira entre os dedos, ensinaram a usar o pandeiro a prear rebanhos a secar frutas açucaradas a deixar longas unhas esmaltadas, o cuscuz os pátios no meio da casa com repuxos frescos o arroz-doce os líquidos que fazem brilhar os olhos as tintas para as sobancelhas os leques os guarda-sóis as reixas das janelas as torres das igrejas dinteis molduras de janelas sofás baixos palanquins e ainda os sarracenos construíram a igreja de Notre Dame (p. 137).

É a partir da narradora, de suas lembranças e vivências, que se puxam os fios da narrativa, articulados nos curtos capítulos, de uma página cada, mimetizando as narrativas orais da tradição oriental, encadeadas umas nas outras, histórias dentro de histórias.

Esse é um dado típico de *As mil e uma noites*. Pode-se pensar naquelas esferas chinesas dentro das quais há outras esferas (...) Além de que, tudo isso se insere num amplo relato central (...) Esses contos que estão dentro de contos produzem um efeito curioso, quase infinito, como uma espécie de vertigem. (BORGES, 1983: 83-84)

A opção por uma forma narrativa à oriental é tão presente que um dos capítulos se chama justamente "Mil e Uma Noites", aludindo a este efeito de desdobramento infinito do tempo narrativo: mil (o infinito) mais uma (o infinito mais um). A oralidade, marca da profusão de narradores e da indeterminação de autoria, é aí erigida como um valor da literatura árabe:

(...) uma literatura que pode ser feita e usada por pessoas que não sabem ler nem escrever, mas se ouvem entendem e podem recontar que são histórias e mais histórias e assim foi uma

grande parte dela, os livros antigos eram muitas vezes apenas a memória do recitador, outras vezes eram escritos em letras de ouro ou nas paredes (...). (p. 31)

A oralidade é reforçada pelo uso dos provérbios, costura para o texto como um todo. Tão próprios da sua cultura (*Ma qal al-mathal shay min kadhab*, dizem os árabes, isto é, os provérbios nunca mentem), trazem para o interior da narrativa o contexto oriental, sua visão fatalista do mundo e dos homens. O provérbio árabe combina um realismo até prosaico à sensibilidade poética, muitas vezes refinada (Cf. LAUAND, s/d). Sua linguagem não lhe é específica, contudo, uma vez que a associação de idéias por justaposição, característica da linguagem ocidental dos provérbios, é própria da língua árabe (Cf. HANANIA. In: LAUAND, s/d). Assim, desde o largo uso que faz dos provérbios, o texto de Amrik já é, em si mesmo, um espaço de negociação identitária.

• 185 •

Provérbios existem em todas as culturas, mas em nenhum caso ajustam-se tanto ao modo de ser e de pensar, ou ao que tecnicamente chamamos de forma de pensamento, como no caso das línguas semíticas e, particularmente, do árabe. (...) O modo oriental árabe encontra, no provérbio, 'sua mais perfeita tradução', assim como, digamos, o grego encontra seu rosto em abstratos raciocínios discursivos explicitamente conectados. (HANANIA. In: LAUAND, s/d:7)

Mas também atualizam-se no romance ditos populares de outros povos, flagrando a mescla de etnias e de sotaques que caracterizou o processo de imigração e urbanização no Brasil, especialmente o da cidade de São Paulo³. Escolhe-se para reprodução a fala de outros estrangeiros, principalmente a dos italianos, cuja comunidade é enorme na cidade, e justamente aquela fala em que se reflete a visão tão fatalista do Imaginário oriental (*"Non si muove foglia che il Ciel non voglia"*⁴, p. 52).

Há várias estratégias para o uso dos provérbios no texto de Ana Miranda. A mais comum é como reforço da tradição, ressaltando o caráter conservador do provérbio, muitas vezes citado em árabe, como verdade imutável (“Não se diga smallah antes que o camelo levante⁵, que meu avô dizia, o pai de meu avô dizia, o pai de meu avô o avô dele”, p. 59; “Mais difícil ressuscitar um morto que um tolo curar de sua tolice”, p. 59; “o prato não é para quem come mas para quem faz”, p.104; “Visita que traz carneiro quer dinheiro”, p.123; “Hahaha é pedir ao camelo para tocar flauta⁶ o sitiado sempre perde hahaha”, p.154; “khara khara lala al-fárat”⁷ p.168). Registre-se que embora o provérbio em si mesmo dispense qualquer outro contexto, no romance requer reflexão do leitor para acordá-lo com a situação em que é citado.

O caráter conservador e de verdade inquestionável dos provérbios é também marcado na fala moralista do padre Nahul, comumente acompanhada de conselhos sobre a virgindade das jovens: “Assim ia a nossa vida para trás, me veio falar o padre Nahul, e Aonde cai a palma? debaixo da palmeira? O céu nunca dá surra sem carícia” (p.139). O preconceito contra as mulheres, como seres intrinsecamente sedutores e luxuriosos (“Deus fez as mulheres como fêmeas-satãs”, p. 113), faz eco à visão que dela tem o homem oriental. Muitas das narrativas de *As mil e uma noites*, por exemplo, versam sobre a traição feminina que, na verdade, está mesmo na origem do livro, todo ele movido pelo desejo de vingança do sultão ao se perceber traído pela esposa. Os provérbios habitualmente corroboram esta visão: “Eu era filha de uma cadela brava e o figo caía sempre debaixo da figueira” (p.106); “quem come alho cheira a alho” (p. 62)⁸. O curso dos acontecimentos, inalteravelmente fixado e tão próprio da cultura árabe e expresso nos provérbios, é também lembrado no texto através do costume de se “ler” o destino na borra que fica depositada na xícara de café (“as coisas são tributárias da decisão do destino, por onde poderia fugir

eu a ele?”, p. 133) e na postura dos diferentes personagens, todos de origem árabe.

Mas algumas vezes os provérbios e aforismos têm seus sinais trocados e seus sentidos subvertidos (“[...] a mentira já é um indício da verdade”, p. 43) assumindo uma feição crítica com relação à repressão social à mulher, quando se faz seu significado deslizar, por associação, da verdade universal que lhe é atribuída mais comumente, para uma relativização de seu sentido, afinando-o à condição feminina:

Mais vale um pássaro na mão que dois voando, não, mais vale um pássaro voando, de que vale um pássaro que não voa? melhor o pássaro voando e vai ter de fechar a mão até cansar e assim cansada a mão abre e o pássaro voa mesmo, sempre ele vai voar, pássaro é para voar vuuu vuuu vuvuvuuu pássaro voando que um pássaro miragem, a verdade é uma mulher nua, onde poderá entrar sem ofender? (p.12)

• 187 • •

Veja-se que os provérbios árabes “o camelo não vê a própria corcova, mas só a de seu irmão” e “o camelo que quer ver sua corcova, torce o pescoço” são transformados no livro para “o camelo não vê sua corcova não é culpa sua nem de ninguém”, colocado às avessas para desculpar a personagem.

O provérbio também se apresenta como um trabalho de elaboração mais refinada e humorística, tingindo-se de uma feição de resistência feminina frente o conteúdo moralizante do ditado:

Que adiantava consertar o que não tinha conserto? (...) padre Nahul me mandou pedir desculpa, um dia estava o califa passeando com seu sábio e lhe perguntou, por que a desculpa era pior que a falta? o sábio deu um beliscão no califa que indignado disse Insensato desde quando te dei tal liberdade! e disse

o sábio, Oh perdoai majestade, pensei que fosse vossa rainha?, hahaha hic hic hic o padre Nahul riu segurando a barriga, Ismah lana nashrujah!¹⁰ e foi embora o padre (...). (p.161)

Os provérbios, finalmente, no texto, são como um rumor, como uma música de fundo a compor o cenário onde se mostra a vida do imigrante (“coisas tão antigas que nem se sabe mais o significado delas ressoavam na sala de tio Naim, sorrisos e gestos com as mãos”, p. 59) também como uma linguagem de gestos, que exigem, na sua alteridade, sensibilidade e esforço de compreensão por parte do leitor já que “Uma palavra que pode ser dita não é completa” (p.75).

Assim como os provérbios, também a língua árabe é louvada diretamente no texto, nas inúmeras palavras e expressões em árabe, na afirmação de sua diferença (“as letras árabes eram as mais completas e belas do mundo, não simples letras de sons mas desenhos da alma do povo”, p. 114), mas também na sua forte presença na língua portuguesa.

Eduardo Bueno, ao comentar a Carta de Caminha, já nela registra o grande número de palavras de origem árabe permeando a fala do escrivão da frota de Cabral. Segundo o historiador, o fato é prova da influência da dominação árabe sobre a língua e os costumes portugueses, ainda bastante intensa no século XVI (BUENO, 1998:95). Um dos capítulos de *Amrik* inicia-se com um grande elenco de palavras do português derivadas do árabe, para depois enaltecer a retidão e sinceridade dos libaneses, a fecundidade e amorosidade de suas mulheres. Misturando as linhas de origem da nacionalidade, o texto finaliza denunciando a violência sempre rasurada nas sagas de fundação:

(...) os árabes são como os avós dos brasileiros, os luis misturados com os mouros e os brasileiros filhos dos luis e netos dos mouros, os mouros viviam no território cristão que depois veio a ser Portugal, não adiantava exterminar os mouros eles voltavam como as florestas voltam depois de queimadas, viviam primeiro escravos dos luis depois foram viver nas aljamas separados

dos cristãos mas havia muito ajuntamento carnal dos mouros com cristãs e no tempo eles se fundiram no sangue lusi uiuiui... (p.53)

Mas nem por isso as raízes, as origens apresentam-se menos "misturadas": "já fomos bizantinos já fomos persas fomos árabes fomos cristãos, depois fomos mamalucos egípcios, mamãe na sua estranheza tinha todos os traços de nossa História antiga" (p. 15).

Em outro momento, o capítulo sugestivamente chamado "Saboria Errante" se abre com lista de palavras: "Alvaiade alvará alvenaria alvissaras alpargata alpiste alquimia as palavras começadas com al são nossas, menos aliciar que é uma palavra latina que é subornar graças a Deus não é nossa mas alma também não é nossa e tio Naim lamentava muito" (p.158), passa a contar um pouco da história dos libaneses cristãos "nos bosques de cupulíferas sem poder voltar para as nossas glebas fugindo das ruínas e assolações da fúria devastadora dos exércitos anticristãos" (p. 158), volta à contribuição das palavras árabes na nomeação das mais diferentes atividades. Estas palavras nômades finalmente recuperam a geografia da pátria:

• 189 • •

Que fazemos nós neste Brasil? tão longe uns desgarrados não sabemos determinar o caminho o povo foi desbaratado Amrik aqui e ali duas Amriks tudo é Amrik já trinta anos que os drusos massacraram os cristãos o tempo passa depressa ai zizizi moscando a terra é a alma e a alma é um sótão sujo cheio de aranhas e teias. (p.158)

Mescla-se aí, igualmente, a decepção sentida pelo imigrante que vê a discrepância entre o sonho que motivou a imigração e a realidade encontrada na nova terra: novo marco de origem, igualmente tingido pela violência. A desilusão com a nova terra aparece também na reprodução da fala de um "outro outro", no refrão de cantiga do folclore da zona colonial italiana:

Cantam os italianos, A l'America noi siamo arrivati, Non abbiám trovato nè paglia nè fieno, Abbiám dormito sul nudo terreno, Como le bestie abbiám riposá, o destino foi escrito e nada pode mudar a regra, não sou dona de meu narizinho arre, quem decide o próprio destino? vou levada pela vida, a folha na correnteza do rio, desde que em São Paulo cheguei (...). (p. 183)

A condição feminina constrói-se, no texto de Ana Miranda, numa feição caleidoscópica a colocar em diálogo, nem sempre harmonioso, imaginários diversos: a visão que o Ocidente faz da mulher oriental (“se a literatura árabe é a alma árabe, todavia, disse tio Naim, não é o mundo árabe o que as pessoas pensam, pensam que o mundo árabe são as Mil noites e uma noite hahaha”, p.31), a visão que dela fazem os muçulmanos, a mulher imigrante no Brasil situada no contexto maior da imigração em geral. Pela mediação da personagem revela-se a discriminação ao estrangeiro, sobretudo à estrangeira, criticando-se as condições precárias do imigrante no Brasil e deslocando-se, mais uma vez, o longo discurso de fundação, de uma pretensa cordialidade do caráter nacional. Observe-se que a passagem fugaz de duas moças reflete, em movimento, a condição feminina, a da mulher imigrante, a cidade, metonímia da nação e de seus espaços socialmente compartimentados pelas diferenças sociais:

(...) pela grade do Jardim da Luz duas imigrantes passam com estas rumo ao Mercado, nesta cidade a mulher que faz compra no Mercado é imigrante, arifa¹¹ ou operária, as imigrantes nunca passeiam, moças feitas de trabalho, vidas diluídas, fumaças de chaminé fufu feitas de perdas e adeuses, moram nas partes escuras da cidade, nas casas molhadas, entre os ratos e morcegos, entre os caixotes vazios e as sacas nos depósitos, nos armazéns, detrás dos balcões, nas margens dos rios um capimguaçu irra mas deve de ser um mundo verdadeiro e tem sua beleza de fuligem e fumaça feito os navios belas coisas mesmo sujas e pretas, elas sempre querem passar para o outro lado da cidade, mas são apenas umas

mostardinhas ardidias ou umas cadelasdascadelas, corpo de fashchefango galho e barro ou casa Ana ou vira putana ou casa a Beatriz ou vira meretriz haialaia tutti senza denaro (...). (p. 186)

Assim, o texto literário também vai construindo uma história da imigração, introduzindo-se como um subdiscurso que abre rachaduras nos nossos discursos de fundação. Esta, digamos, história alternativa tem seus pontos de diálogo com os diferentes discursos que falam do imigrante. Apresentam-se, por exemplo, as motivações históricas mais importantes para a emigração dos libaneses como o massacre dos drusos, a ocupação turca ("Beirute Trípoli Saída Sur nossas melhores cidades", p.29), a promessa adiada do passaporte ("ia para o porto com tio Naim com a bagagem e na multidão esperava, esperava, eles nunca diziam o nosso nome nem davam o passaporte turco", p.25) (Cf. TRUZZI, 1997). Registram-se a situação precária dos navios de imigrantes (Cf. CURY, 2000)¹² e a decepção e revolta dos europeus e orientais do começo do século ao se verem emigrados para a "América errada", enganados pelas companhias de imigração ("Os libaneses saíam do Líbano pensavam que estavam indo para a América do Norte mas muitos eram enganados pelas companhias, uma cucagna¹³ diziam os italianos, e desembarcavam na América do Sul, quando iam reclamar que estavam na América errada o estafeta dizia Tudo é América!", p. 35). O navio, espaço em trânsito ("um ferro velho sujo enferrujado com carne humana amontoadada arrrrre irrrra", p.28), entrelugar entre mundos às vezes tão díspares, é imagem freqüente nas narrativas brasileiras contemporâneas que tematizam a imigração. Símbolo emblemático de identidades em constituição, é imagem central das reminiscências que caracterizam as sagas da imigração, condensadamente ajudando a compor a identidade flutuante do imigrante. (Cf. CURY, 2001)

São também flagrados em Amrik os primeiros passos da consolidação industrial de São Paulo, o seu esquadrinhamento urbano, o aparecimento de bairros étnicos, os seus costumes, seus cafés e casas

de modistas, os mascates que atravessam suas ruas, os vendedores ambulantes, os poetas da cidade, as dissensões entre os diferentes grupos de imigrantes, a negociação dos espaços. No entanto, procura-se preservar, elogiosamente, uma identidade libanesa, diferenciando-a sobretudo da dos turcos, ironizados no romance ("Sabes quando o turco rouba menos? No mês de fevereiro hahahahaha", p. 113) e com quem os libaneses eram confundidos no Brasil.

A popular saying in Brazil is that when a person from the Middle East first arrives, s/he is a turco. After getting a first steady job, s/he becomes a s'frio. If a shop or factory is purchased, s/he is transformed into a libanese. But I always ask, when do they become Brazilian? (LESSER, 1999:41)

Conferir-lhes uma identidade turca revoltava os libaneses pois não desejavam sobretudo ser confundidos com o povo que os dominava, que os obrigara, em muitos casos, a deixar o país de origem.

(...) na nossa terra tomada por turcos, na nossa terra os muçulmanos não deixavam passar nenhum cristão, os de tradição dominavam a montanha e toda a região do Bika'a, o povo do Líbano queria tomar de volta as terras roubadas, irmão matava irmão, culpa dos turcos de virem libaneses para Brasil (...). (p.55)

Os libaneses amavam sua origem fenícia que os distinguiu dos árabes e também a feição, digamos, mais ocidentalizada de seu país de origem ("O Líbano é o mais ocidental dos países árabes, O Líbano não é árabe, é fenício", p. 63).

(...) os cristãos, e em particular os maronitas, num movimento iniciado entre as duas guerras no Líbano, passaram a louvar suas origens fenícias ainda anteriores a Maomé, negando assim sua filiação árabe. (TRUZZI, 1997:97)

A afirmação desta origem era peça importante, no Brasil, na negociação identitária que os distinguia dos muçulmanos:

(...) dizem que levamos faca escondida na bota mas nem usamos bota, que somos turcos mas não somos turcos, que somos ladrões (...) não somos o que eles pensam, libaneses são limpos, cultos, temos a Université dos jesuítas e a Universidade Americana, sabemos falar inglês grego francês, sabemos ler escrever, inventamos álgebra astronomia matemática, os algarismos arábicos o alfabeto, disse tio Naim, trouxemos para ocidentais a laranjeira o limoeiro o arroz, ensinamos ocidentais a melhor cultivar a alfarrobeira e a oliveira, a criar cavalos, a plantar uvas, figos e imensas maçãs, a regar, pintar as unhas, fazer hortas de verduras e talhões de legumes, mais de seiscentas palavras à língua dos lusis. (p.52)

A opção pelas memórias, pelo rastreamento do fluxo de consciência do narrador, é recurso recorrente nos textos que centralizam a figura do imigrante¹⁴, até como uma estratégia discursiva própria para a expressão dos impasses da memória no mundo contemporâneo. O correr das lembranças recupera a terra natal, salientando justamente esta idéia de fluidez, emblemática da condição do imigrante: "(...) meu pensamento voa até a montanha do Líbano, a neve escorre do alto como fosse leite grosso, leite de cabra que eu bebia de manhã (...)" (p. 12).

Nem inteiramente o Outro e nunca o Mesmo, o imigrante condensaria através da memória este entre-lugar discursivo que simultaneamente colocaria o leitor entre mundos, entre culturas e tradições.

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. (...) Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última

instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. (BENJAMIN, 1987:211)

E, sobretudo, cria um espaço narrativo que articula, em contraponto, a memória da pátria que se deixou para trás e a do momento presente, no país de adoção.

(...) eu olhei as estrelas e sabia que nunca mais ia ver aquelas estrelas, olhei o sol nascer as encostas da montanha os picos onde ficavam os cedros a neve que parecia leite escorrendo pela encosta os olivais os cipres e nardos as fontes d'água os campos de trigo, nunca mais ia ver aquilo tudo ainda sentia os braços de vovó Farida me apertando Amina-menina as moedas tilintavam no meu avental, longe ficou a aldeia no alto da colina, Mdúkha longe ficou vovó Farida secara as lágrimas com pano branco dos cabelos cada vez mais distantes as janelas azuis de minha casa os templos as rosas do jardim que vovó cultivava (...) viajei sentada de costas na carroça olhei para trás tentei gravar na minha lembrança as cabras que via, as ovelhas, os bules dourados a imensa bandeja de barro onde vovó fazia pão, o cheiro de pão e o calor do forno, o cheiro de jasmim e manjerição os campos de trigo o orvalho que eu gostava de beber nas folhas da relva, a minha infância acabava ali na estrada descendente, minha vida se tornava meu passado e minha infância se perdia nele schuift. (p. 23)

É neste entre-espaço que novas identidades são negociadas:

(...) no Brasil com um só olhar em um só instante tu ias poder ver o mar montanhas céu azul e sol cidade e campo, passado e presente, como no Líbano, na América para ver tudo isso tinha de fechar os olhos, olharia as montanhas com olhos longos

apaixonados, as encostas que me apertavam o peito e a aldeia, aprendi a amar Beirute quando perdi Beirute, esqueci Beirute e aprendi a amar a América (p. 44)

E tal negociação finalmente coloca em risco a pretensa pureza de uma identidade nacional, de seus espaços mais característicos, de seus mitos mais duradouros: de acolhimento do estrangeiro e de democracia étnica e racial, de natureza pródiga e de paraíso para os imigrantes e assume também os estereótipos atribuídos ao elemento nacional:

(...) para mim o Brasil era um tipo de Líbano verde sem azul sem mar azul umas gargantas verdes sem as neves da montanha, montanhas sem cabras sem cedros de Dahr-Al-Kadib ou a perfumada lubna ó cedro do Líbano rogai por nós (...) eu pensava que o Brasil era um lugar de abismos e depósito de imigrantes cachorros mortos que não conseguiam entrar na outra América, Brasil era um lugar, mercados persas chineses tomadores de ópio negros africanos com cigarro saindo fumaça na orelha, insetos e charcos e enchentes e uma cruz no céu para mim queria dizer morte, crucificação de Jesus e o nosso sofrimento ia ser ali debaixo da cruz como Jesus sofreu na cruz, no Brasil havia padre demais e religião cada uma tão tola que nem brigavam por elas, pobreza, gente deitada nas ruas, jumento zurrando na sombra das árvores, um lugar onde se atolavam as carroças e os imigrantes iam para ser escravos enquanto os brasileiros balançavam na rede, para o brasileiro o melhor era afogar que bater os braços e que era o fim do mundo. (p. 45)

• 195 •

À aldeia natal se retorna, sem sentir, quando a memória é atingida por “perfume estranho e antigo” (p.130), que faz recuperar os espaços da casa e, metonimicamente retorna, de modo fantasmático, na fotografia e no próprio corpo: “meu rosto pintado de cores o pandeiro na mão os cabelos rebanhos de cabras teimosas descendo do monte de Gileade” (p. 80).

A lembrança da casa natal, associada sempre à figura materna e, por expansão, à pátria, também vem acompanhada de sentidos ligados ao feminino, ao refúgio e à proteção do seio materno: "(...) devo de guardar as lembranças mais profundas de minha alma, as melhores lembranças, as de minha aldeia, o passado verdadeiro vive na casa onde nasci, onde aprendi a ser quem sou (...)" (p.181).

A casa, variável para os diferentes povos, expressa na cultura árabe um sentido extremamente religioso, mas também de uma espécie de resistência à dominação masculina, sobretudo no espaço da cozinha, local do "mando feminino", onde se refugia o seu saber/sabor:

(...) ai a cozinha da vovó nátef¹⁵, ainar¹⁶, pó socado perfumado especiarias dibs rumman¹⁷ uvas verdes folhas de uva, kichk¹⁸ ao sol, snúbar¹⁹, sumac²⁰ meu reino arre o lugar da casa, o lugar do mundo onde uma mulher se pode sentir a si, sem precisar dos machos árabes, na cozinha eles são ajudantes (...). (p. 130)

A memória da aldeia é fundamental para os libaneses que emigraram para o Brasil como um índice identitário compensatório da fraca identidade nacional, que se transferiria também para um fortalecimento da identificação religiosa como cristã-maronita²¹ (Cf. TRUZZI, 1997). A aldeia é, pois, espaço importante para os árabes ("de aldeia para aldeia havia abismos feito de pessoa para pessoa", p. 131). Mas almeja-se o tornar-se brasileiros, com uma identidade não hifenizada, ser reconhecido como tal, mesmo que de maneira provisória porque na oscilação do desejo de ser reconhecido na sua diferença e de ser incorporado ao "nacional" ("mas tio Naim disse que devemos sempre viver no lugar como para sempre, tudo igualmente se fazia provisório na vida e a própria vida mas tudo era para sempre", p. 63).

Amrik agencia vozes diversas em sua construção, trazendo para o espaço ficcional enunciações registradas pela historiografia e pela sociologia.

(...) não pensavam no país, se falavam pátria diziam aldeia, sua terra sua aldeia queria dizer sua aldeia sua alma, levavam a aldeia aonde iam, e a gente de uma aldeia vivia numa mesma casa separada da gente de outra aldeia como estranhos (...) (p. 12)

São apresentados no livro os pratos da variada culinária dos árabes, entremeados de onomatopéias, “mímicas do paladar”, seduzindo o leitor nos volteios da linguagem, recuperando a memória da terra natal.

Dentre as diferentes formas de memória coletiva, uma das mais persistentes é a memória culinária, com sua variedade de sabores, aromas e cores que resistem ao impacto do tempo e até mesmo ao desenraizamento cultural e geográfico. Por isso, a lembrança dos pratos feitos pelos antepassados ocupa um lugar tão importante nos relatos dos imigrantes, obrigados a se adaptarem a novas relações sociais, novos costumes e, sobretudo, novos hábitos alimentares, quando trocam de país. // O sabor de certos alimentos e a singularidade de certos temperos são um testemunho do passado. Eles reafirmam, pela materialidade dos sentidos, que esse passado a cada dia mais distante não se perdeu, que ele sobrevive na maneira especial de assar o pão, no formato gracioso de biscoitos que marcam as lembranças da infância, ou no odor forte de ingredientes que, não sendo encontrados no novo país, são preparados em casa, impregnando os quartos e corredores da memória. (BELLUZO e HECK, 1998:13)

• 197 • •

Unem-se os códigos amoroso e alimentar, este último, claro, referido à culinária árabe (abobrinha cheia, quibe naye ou cru, a carne na brasa e uma sucessão de pratos, presente em todos os capítulos), misturando cheiros e memórias, sinalizando a presença de mãos femininas, fazedoras de iguarias e bordados.

(...) Chafic moeu meu coração marinou temperou com pimenta intercalou num espeto com pedaços de lágrimas de cebola assou

na brasa grelhou e não comeu haiaia deixou coração feito tomate boiando na água fervente da inferneira do amor e arrancou de mim o recheio como abobrinha sem coalhada e refogada, a fervura levantada, o quibe naye naye. (p.88)

Também se funde no livro outro fazer feminino — o bordar — ao fazer poético, ao código amoroso, à lembrança do amado: “meus dedos bordavam rosas no pano mas quando eu deitava na cama de ferro e fechava os olhos lá estava Chafic dentro de mim bordado”. (p.101).

A sedução despertada pela dança, que sensualmente fala com o corpo, mescla-se aos ingredientes culinários metamorfoseados na lascívia dos homens que admiram a personagem.

(...) dançarina de nenhuma maneira pode responder por palavras assim com a dança como sei de falar, sua aparência era mais de idolatria que de verdadeira religião, daqueles que vestidos de pele de carneiro são raposas, trazem para morder os dentes, por atacar, facas brancas escondidas nas botas, homens hmmm haialaia alguns feitos de coração de ouro ou de lágrimas, de laban²², de refresco perfumado, de água-de-rosa, de samnem mufaise²³ arre Dia quente manteiga derretida. (p. 136)

Se a dança associa-se à sedução já referida anteriormente, vem acompanhada da referência à solidão e à liberdade do corpo, marcas da condição feminina como o é a perversidade luxuriosa da mulher. “Ser livre é, freqüentemente ser só”, nos diz a epígrafe, tirada a Auden, que abre o romance. E a

dança é um desejo de solidão, uma contemplação do interior da selvageria do corpo, das nostalgias da memória, mágicos efeitos, celebração da calma do espírito clarividente, corpo, a simbólica encarnação da infinita luxúria a obediência à paixão e ao perverso temperamento feminino. (p. 21)

Mas, a mulher também se liberta através da dança, mesmo sabendo-a associada às coisas do mundo e ao corpo:

(...) aiaiaia sei que as coisas mundanas são desprovidas de alma mas a vida tem de oferecer uma distração além dessas tristezas e para mim a dança ela oferece, quando termino a dança tenho por mim que estive voando e sou sonho de outro mundo leve e acima de tudo, o que deve de sentir a ave quando pousa (...). (p. 138)

E a memória e sua contra-face de esquecimento colocam no mesmo diapasão o imigrante, marcando sua visão de mundo e sua cultura, e a condição solitária da mulher:

Por que nada dizes de ti mesma, Amina, que segredos guardas? Al-insan o grande esquecedor, Al-insan m'árrad lin-nessyan²⁴, disse tio Naim, juro pela manhã e pela noite, de minha própria natureza esconder, meu corpo feito uma flor que jamais desabrochou, Deus me fez assim por me guardar, se me guardo na solidão, o amor deve ser esquecido dentro da flor do corpo (...). (p.190)

• 199 • •

Mas dança, música e culinária, basicamente relacionadas à mulher, são também sinônimos de afirmação cultural e resistência política:

(...) uma diária magia uma ciência uma arte o que seja, que os nossos corações fêmeas são especiarias de Balkh nossos seios pêssegos de Khulane²⁵ nossas línguas tâmaras do Iraque e cozemos em molhos os desejos dos homens e enchemos seus ouvidos com faludaj²⁶ mais doce que o mel hmmm e se os turcos nos dominam e nos ensinam suas mesquinhas conveniências e suas seitas mais ardidas, resistimos com a nossa língua e a nossa culinária, também a música e a dança haialaia. (p. 130)

A composição da personagem mescla, pois, diferentes códigos que se interpenetram: o musical, o alimentar, as tradições baseadas

na oralidade das narrativas orientais, todos compondo uma partitura variada. A figura da imigrante assim apresentada nos coloca diante da questão crucial para o momento contemporâneo da (im)possibilidade de apreensão de identidades únicas, num mundo que se apresenta em configurações cambiantes. O recurso à narrativa de memórias, apreendendo em fluxo de consciência as modulações desta mulher/imigrante/dançarina, encena a encruzilhada da representação identitária do sujeito contemporâneo, potencializada por tratar-se do imigrante e de uma imigrante mulher.

Amina — nome da mãe de Maomé, etimologicamente a fiel (Cf. GUÉRIOS, 1981) — identifica-se “fielmente” não a uma face única, mas aos sete véus que lhe insinuam as feições.

Voilà une manière bien abstraite de raconter une histoire, cette fable que tu appelles jalousement ton histoire, et qui serait seulement la tienne, // Dans son concept courant, l'anamnèse autobiographique présuppose l'identification. Non pas l'identité, justement. Une identité n'est jamais donnée, recue ou atteinte, non, seul s'endure le processus interminable, indéfiniment phantasmatique, de l'identification. (DERRIDA. 1996:53)

O texto literário fala desta aporia, deste impasse, mostrando como a identificação a que se refere Derrida, por seu caráter móvel (movediço), não se deixa aprisionar num desenho melódico unívoco ou monocromático mais próprio àquilo que costumamos chamar identidade.

O texto de Ana Miranda expõe o imigrante como este sujeito em movimento, cujo contorno nunca se dá de forma muito nítida, mas antes escorre como “água bela do nosso triste destino de rios imigrantes” (p. 86).

Notas

¹ Este texto é parte da pesquisa “O Imigrante na Literatura Contemporânea”.

² Todas as citações deste texto são tiradas a esta edição e aparecerão no corpo deste trabalho apenas com o número da página.

³ “Desde o início, São Paulo formou-se como uma espécie de caleidoscópio de grupos étnicos variados, vivendo e interagindo fortemente entre si.” (TRUZZI, 1997:18)

⁴ Não se move folha sem que o Céu queira.

⁵ “O camelo, ao levantar-se, oferece um espetáculo grandioso quando ergue sua enorme massa de um só golpe. É tão imponente que, instintivamente, vem à boca a interjeição de admiração e espanto, misto de prece e de louvor: Smallah! – ‘Meu Deus’, ‘Deus te conserve!’, ‘Que beleza!’ O efeito é tanto mais surpreendente quando, ainda há um minuto, o camelo estava calmo, aparentemente indolente, largado no solo.” (LAUAND, s/d:16).

⁶ “Como se sabe, os lábios do camelo não fecham e seus dedos não se movem...” (LAUAND, s/d:17)

⁷ Vil é vil, mesmo depois de atravessado o Eufrates.

• 201 • •

⁸ “Na indefectível e infinita imersão no concreto imaginativo do pensamento oriental, o comportamento é, antes de mais nada, associado ao aroma. O árabe, ainda hoje, diante do filho que lembra os pais diz (...) do aroma de sua mãe (ou pai) (...)”. (LAUAND, s/d:20-21)

⁹ Trata-se de provérbio correspondente ao nosso popular “pior a emenda que o soneto”. O provérbio (mathal) é uma forma de expressão por sinais. “Deus — que dispôs tudo com medida, número e peso (Sab11, 20) — fez deste mundo um grande mathal para o homem. Pois Deus se comunica através de sinais. Sinais são não só prodígios portentosos, mas também as coisas corriqueiras do mundo e o próprio mundo como um todo é um sinal.” (LAUAND, s/d:54)

¹⁰ *Ismah lana nashrujah!* quer dizer : Permita-nos vê-lo novamente. É uma forma de despedida que coloca aquele que recebe o adeus em posição superior, mas que pode ter seu exagerado tom laudatório corrigido pela situação em que é proferido.

¹¹ Criada, empregada doméstica.

¹² Cf. também CURY, 2001.

¹³ Uma sorte não esperada.

¹⁴ Vejam-se outros exemplos: *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum; *À mão esquerda*, de Fausto Wolff; *República dos sonhos*, de Nélide Piñon; *Cità di*

Roma, de Zélia Gattai, *A majestade do Xingu* e muitos outros romances e contos de Moacyr Scliar.

¹⁵ *Natéf* é um doce à base de claras de ovo e pistache.

¹⁶ *Ainar* é uma bebida à base de anis, nozes e canelas que se serve quando nasce um filho.

¹⁷ *Dibs rumman* é uma essência, espécie de xarope de romãs que se mistura para dar sabor ácido a alguns pratos.

¹⁸ *Kichk* é um tipo de farinha de trigo que se faz misturada à coalhada.

¹⁹ *Snúbar* é o fruto do pinheiro nativo do Mediterrâneo.

²⁰ *Sumac* é a planta de cujo fruto se faz um pó ácido e vermelho.

²¹ Do árabe *Marun*, o nome do patriarca fundador de comunidade árabe cristã, que segue ritos próprios.

²² *Laban* é a coalhada fresca.

²³ *Sannem mufaise* é a manteiga derretida.

²⁴ O provérbio *Al-insan m'árrad lin-nessyan* quer dizer que o ser humano é sujeito ao esquecimento.

²⁵ As ameixas de Balkh e os pêssegos de Khulane são "ingredientes culinários" raramente encontrados.

²⁶ *Faludaj* é uma empada de mel.

Referências bibliográficas

BELLUZO, Rosa e HECK, Marina. *Cozinha dos imigrantes: memórias e receitas*. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BORGES, Jorge Luis. *Sete noites*. Trad. João Silvério Trevisan. São Paulo: Max Limonad, 1983.

BUENO, Eduardo. *A viagem do descobrimento: a verdadeira história da expedição de Cabral*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- CURY, Maria Zilda Ferreira. *Imagens flutuantes*: questões de identidade em Lasar Segall e Moacyr Scliar. In: MENDES, Eliana A. de Mendonça; OLIVEIRA, Paulo Motta; BENN-IBLER, Veronika. (orgs.) *O novo milênio: interfaces lingüísticas e literárias*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001, p.505-521.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. De orientes e relatos. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão e PEREIRA, Maria Antonieta. (orgs.) *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit/ Nelam/ FALE UFMG, 2000.
- CURY, Maria Zilda. Julia Kristeva: música para o Estrangeiro. In: FUNCK, Susana(org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre*: ou la prothèse d'origine. Paris : Galilée, 1996.
- GALAND, Antoine. (versão) *As mil e uma noites*. Trad. Alberto Diniz. 18ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. 3a ed. São Paulo: Ave Maria, 1981.
- HANANIA, Aida Rámeza. Prefácio. In: LAUAND, Luiz Jean. Oriente & Ocidente: provérbios árabes. In: *Revista de Estudos Árabes*. São Paulo: Centro de estudos árabes/DLO-FFLCH/USP, s/d.
- KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard, 1988.
- LAUAND, Luiz Jean. Oriente & Ocidente: provérbios árabes. In: *Revista de Estudos Árabes*. São Paulo: Centro de estudos árabes/DLO-FFLCH/USP, s/d.
- LESSER, Jeffrey. *Negotiating National Identity: Immigrants, Minorities and the Struggle for Ethnicity in Brazil*. Durham and London: Duke University Press, 1999.
- MIRANDA, Ana. *Amrik*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TRUZZI, Oswaldo Mário S. *Patrícios: sírios e libaneses em São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1997.

errâncias territoriais e textuais



Escrituras lúdicas: estratégias e análises

Onirismo, subversão e ludismo no romance-colagem

Márcia Arbex

Dès qu'il se pense, le langage devient corrosif.

Roland Barthes

Discontinuidade, heterogeneidade, mosaico, citação, bricolagem... inúmeros são os termos que apontam para a proximidade entre os processos de produção textuais e as práticas pictóricas, fato que permite criar uma interface entre arte e literatura, na qual evidencia-se por um lado, a poeticidade da colagem, e por outro lado, a possibilidade de extensão do conceito de intertextualidade ao domínio pictórico.

Ao estudarmos a utilização da colagem enquanto recurso de criação plástica e literária pelos surrealistas, constatamos que esta caracteriza-se nitidamente como processo paródico no sentido amplo, enquanto apropriação e transformação de outros textos com fins lúdicos ou satíricos. Tal processo encontra-se em parte da obra de Max Ernst (Brühl, 1891-Paris, 1976), particularmente no romance-colagem, gênero inventado pelo surrealista no qual cada página é

composta de uma imagem fabricada através da técnica da colagem de gravuras, acompanhada de um texto breve.

Texto e imagem formam um corpus único, mas de fronteiras instáveis e de natureza híbrida, no qual o descontínuo resultante do recorte torna-se, no suporte livro, contínuo; e o elemento estranho, heterogêneo, deslocado, assimila-se ao seu suporte acolhedor. Para abordar tal corpus tornou-se necessário, primeiramente, examinar como dialogam a prática pictórica da colagem e a intertextualidade (diálogo que se tornou possível a partir da crítica da noção de propriedade intelectual), para em seguida analisar o texto e a imagem do romance que, juntos, tecem a malha do sentido que os une.

O trabalho do recortar-colar ✓

O termo proposto por J. Kristeva recobre práticas escriturais tão antigas quanto fundamentais que consideram que nenhum texto pode se escrever independentemente do que já foi escrito e que esse texto carrega, de modo mais ou menos visível, o rastro e a memória de uma herança e de uma tradição. Desde então, a intertextualidade tornou-se objeto de múltiplas teorizações, fazendo surgir definições variáveis, abrangentes ou restritivas. Nosso propósito não é expor a complexidade da noção, mas apontar certas características comuns às definições que permitem estabelecer um paralelo com a colagem. Partiremos, então, de uma definição ampla e geral da intertextualidade:

A intertextualidade é o movimento pelo qual um texto reescreve um outro texto, e o intertexto é o conjunto de textos que uma obra repercute, que este se refira àquele *in absentia* (por exemplo, quando se trata de uma alusão) ou inscreva-o *in praesentia* (é o caso da citação). Trata-se, pois, de uma categoria geral que engloba formas tão diversas como a paródia, o plágio, a reescrita, a colagem... Essa definição engloba, assim, relações que podem resultar em uma forma precisa — a citação, a paródia,

a alusão... — ou a uma interseção pontual e ínfima, ou ainda uma relação fraca pressentida entre dois textos que dificilmente poderia se formalizar. (PIÉGAY-GROS, 1996:8; tradução da autora)

A familiaridade dos surrealistas com a noção de intertextualidade, nesta perspectiva, delinea-se claramente, como podemos verificar na “teoria da colagem” que começou a ser elaborada nos anos 20, inserindo-se plenamente na poética surrealista.

A colagem funciona essencialmente sobre o empréstimo, ao recortar um elemento de um conjunto e integrá-lo em outra composição. A técnica não é original nem específica ao surrealismo; somente em 1923, entretanto, Louis Aragon evidencia, pela primeira vez, suas possibilidades poéticas e seus traços surrealistas, a partir de uma reflexão sobre a obra de Max Ernst.

As definições da colagem, em grande parte, surgem em comparação com os “papéis colados” (*papiers collés*) cubistas. Aragon defende a oposição entre *papiers collés* (selos postais, jornal, caixa de fósforos, papel de parede, etc.) e colagem, enfatizando o fator poético desta última¹. Na esteira de Aragon, Max Ernst considera os “papéis colados” cubistas um recurso basicamente plástico, fundado sobre uma motivação estética e arquitetônica, enquanto a colagem seria uma nova forma de arte que choca e surpreende. Para enfatizar seu aspecto poético, Ernst busca fontes literárias e define a colagem como um procedimento alquímico de dois ou mais elementos heterogêneos, resultante de sua aproximação inesperada (retomando Rimbaud), ou ainda como “a exploração do encontro fortuito de duas realidades distantes sobre um plano não-conveniente (ou seja, parafraseando e generalizando a célebre frase de Lautréamont : *Belo como o encontro ocasional sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e de um guarda-chuva*”. (1936:253, t.a.)

André Breton, por sua vez, ao enumerar os novos recursos poéticos preconizados pelos surrealistas, cita a colagem verbal e estabelece uma relação direta entre pintura e poesia :

Os papéis colados de Picasso e Braque têm o mesmo valor que a introdução de um lugar comum em um texto literário cujo estilo é dos mais puros. É até mesmo permitido intitular POEMA o que se obtém através da reunião, o mais arbitrária possível (...), de títulos e fragmentos de títulos recortados nos jornais. (BRETON, 1924:341; t.a.)

Realidades distantes ou elementos heterogêneos são fragmentos textuais ou picturais que passam a integrar as produções surrealistas com o objetivo específico ao movimento de chocar e surpreender, provocar vertigem, além de despertar para uma nova realidade. Os artistas plásticos buscavam, com a colagem, experimentar procedimentos análogos aos utilizados pelos poetas (escrita automática), para atingir a "centelha" poética, para desvelar imagens interiores ou imagens até então inconscientes.

Constatamos que, primeiro, o conceito de colagem elaborado pelos surrealistas valoriza sobretudo o recurso poético em detrimento da técnica: considerada inicialmente como uma simples técnica de produção de imagens, a colagem tornou-se um procedimento capaz de produzir imagens equivalentes às imagens poéticas surrealistas. Segundo, as definições chamam a atenção para a produtividade da colagem, isto é, a colagem resultaria de um processo de absorção e transformação de outros textos. Este segundo aspecto interessa-nos particularmente. Desagregar o texto ou a imagem, destacando-os de seu contexto, aproximar elementos heteróclitos, reunir realidades díspares constitui um processo nitidamente "intertextual". Por designar os procedimentos que consistem em colar materiais heterogêneos numa mesma superfície, a colagem torna-se, por extensão, sinônimo de citação e intertexto, e remete a qualquer fragmento (seja ou não verbal) integrado em um novo conjunto (PIÉGAY-GROS, 1996). Piégay-Gros afirma ainda que o conceito de intertextualidade é que reflete o conceito de colagem :

É fato significativo que a intertextualidade encontre na prática pictural das colagens (...) um reflexo fiel de sua própria maneira de proceder: incluir na obra uma peça heterogênea, fazer do espaço da invenção o lugar de uma bricolagem, da reunião de elementos descontínuos, este é, também, o procedimento do escritor que convoca no seu texto o texto dos outros." (PIÉGAY-GROS, 1996:4; t.a.)

O "gesto arcaico do recortar-colar", como diz Compagnon, pertence, pois, tanto ao escritor quanto ao artista: este opera com o material pictural — figurativo ou não — da mesma forma que aquele trabalha com as palavras.

Intertextualidade e paródia

Se a colagem é sinônimo de citação e intertexto, interessa-nos refletir sobre o processo de produtividade da colagem, ou seja, como se opera o recorte de um fragmento, seu deslocamento e transposição para um novo conjunto? Qual a relação do texto com o intertexto: citação, paródia, pastiche? Como convivem os materiais heterogêneos, que relação se estabelece entre eles?

• • 211 •

A intertextualidade, segundo Julia Kristeva, é inseparável de uma concepção do texto como "produtividade". Enquanto elemento constitutivo da literatura, seu interesse não reside no objeto "intertexto" mas no processo que funda a intertextualidade, de modo que a identificação do intertexto e de seus limites perde sua pertinência e não se coloca nesta perspectiva. Demarcando-se de Kristeva, Genette interessa-se pela relação entre o texto e seu intertexto, ou melhor, entre o "hipertexto" e "hipotexto", retomando a terminologia do autor em *Palimpsestes* (1982).

Mesmo considerando que a intertextualidade se refere ao movimento essencial da escrita, parece-nos evidente que, em muitos casos, seu processo é nitidamente resultante do processo de leitura de outros textos, podendo-se distinguir o intertexto como um objeto facilmente

reconhecível que podemos isolar e identificar ou um elemento mais difuso. A identificação do intertexto conduz, portanto, ao exame das relações que os textos tecem entre eles, ao estudo do “trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido” (JENNY apud CARVALHAL, 1992:51). Tal análise permite questionar as razões que levaram o autor do texto a reler, reescrever, copiar ou relançar no seu tempo, textos anteriores. E ao fazê-lo, refletir sobre o novo sentido que o autor lhes atribui. Concordamos com Compagnon quando afirma: “A citação trabalha o texto, o texto trabalha a citação. Aqui surge o *sentido* (...). Isso não significa que o texto se distinga das outras práticas com o papel que não teriam sentido : o jogo do recorte e da colagem faz sentido, e não é indiferente para o sentido que eu coloque um vestido sobre uma silhueta masculina ou feminina.” (1996:34). Que efeitos de sentido decorrem, portanto, da intertextualidade no trabalho de Max Ernst?

Apesar de restritiva, a classificação de Genette (1992 :7-16) permitiu identificar em nosso corpus, de maneira mais precisa, diferentes formas de derivação e, por conseguinte, refletir sobre o processo de significação implícito na confrontação dos textos, como veremos em seguida. De acordo com o autor, o objeto da poética é a “transtextualidade” (*transtextualité*), ou seja, tudo o que coloca um texto em relação, manifesta ou secreta com outros textos. A transtextualidade inclui cinco tipos de relações: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade; e finalmente, a hipertextualidade².

Se para Mikhaïl Bakhtine a paródia e o pastiche fazem parte de um gênero único, Genette, por sua vez, os reúne em uma mesma noção, a hipertextualidade: toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto A (hipotexto) do qual ele deriva. Nesse sentido, a noção de *transformação* é fundamental para Genette, pois constitui um ato de produção de um segundo texto, suscetível de instaurar

com o primeiro uma relação de contestação (BOUILLAGUET, 1996:12). O autor distingue a transformação simples (ou direta) da transformação indireta, e define a paródia e o pastiche a partir desta distinção. O pastiche é considerado como imitação, uma transformação indireta, pois supõe a mediação de um modelo genérico que deve ser reconhecido como tal, enquanto a paródia é a transformação de um texto, com modificação de seu conteúdo sem mudança do estilo (GENETTE, 1992:39), como acontece no romance-colagem.

Transformação lúdica no romance-colagem

A “invenção” deste novo gênero híbrido — o romance-colagem — deve-se, no contexto dos anos vinte, a Max Ernst. Trata-se, como indica o nome, da reunião de um texto (chamado de romance por espírito de provocação) e de imagens compostas através da técnica da colagem, reunidos sobre o suporte livro. Tudo indica que a criação dessa forma artística também procede do “princípio da colagem”, isto é, reunião de sistemas heterogêneos (texto e imagem) sobre uma mesma superfície. Esses “romances” levam para o suporte livro, temas e reflexões já presentes nos seus quadros, livro no qual o leitor mergulha como num universo onírico extremamente refinado, às vezes estranho e angustiante, outras, leve e cheio de notas de humor. Nessas colagens, Max Ernst pratica intensamente o “*dépaysement systématique*” (deslocamento sistemático) presente nos seus primeiros trabalhos: “Todas as partes da realidade são perturbadas, o drama penetra dissimuladamente nas imagens as mais desusadas”, observa Carlo Sala (1970:53).

O romance-colagem intitulado *Rêve d'une petite fille qui voulut rentrer au Carmel* (Sonho de uma menina que quis entrar para o Carmelo), de 1930, é o melhor exemplo de processo paródico. Trata-se, como diz o próprio título, da narrativa do sonho de uma menina que, ainda muito jovem, quis entrar para o Carmelo. O próprio nome de batismo da heroína — Marceline-Marie — é um nome composto e, segundo o autor, na Introdução, é de extrema importância para o



Figura 1: Max Ernst, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930. © Adagp, Paris 2001

sonho pois, nele, veremos a menina se dividir em duas e revestir a aparência ora de Marceline ora de Marie; de “duas irmãs”. Mais uma vez é o princípio da colagem que faz irrupção: talvez seja “o acoplamento de dois nomes de significação tão distinta” que tenha provocado as perturbações que o sonho nos mostra. O nome, formado através da colagem, influi na fragmentação da personalidade de sua heroína e determina seu comportamento esquizofrênico durante o sonho.

Nos capítulos predominam os diálogos que reproduzem aqueles que a heroína tem em sonho. Suas principais características são, à

primeira vista, a irracionalidade e o absurdo. Observando mais atentamente, eles revelam pulsões eróticas fortes, sobretudo através dos jogos de palavras, palavras de duplo sentido, empréstimos e modificação de clichês, que muitas vezes são reforçados pelas imagens. Utilizando a linguagem freudiana, diríamos que o conteúdo latente do sonho é transformado em seu conteúdo manifesto, a maior parte das vezes absurdo, incoerente e obscuro.

Nesse romance-colagem, verificamos basicamente dois fenômenos transtextuais (Genette). O primeiro, hipertextual, diz respeito ao texto como um todo. Não se trata da retomada literal ou modificada de trechos de um texto definido, mas sim de elementos mais difusos, de limites variáveis, transpostos da biografia de Santa Teresa de Lisieux (1873-1897). O caráter hipertextual de uma obra não depende de uma questão de interpretação, mas inscreve-se explicitamente na obra, através de seu título e de outros elementos paratextuais, como acontece em *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*: o título e a Introdução apresentam os primeiros elementos que permitirão a identificação do hipotexto, instituindo um pacto com o leitor. O autor confirma, em seguida, as inúmeras referências à vida da Santa: relação privilegiada com o pai viúvo; amizade especial com a irmã Céline (o nome da heroína do romance pode ter sido formado pela contração dos nomes Marie — a Virgem e a primogênita da família — e Céline); vocação precoce; ida à Roma para pedir permissão ao Papa para ingressar no Carmelo apesar da pouca idade; beleza das feições e, em especial, dos cabelos; realização de milagres... Tais fatos são transformados e projetados segundo a perspectiva psicanalítica, isto é, dando ênfase ao papel do inconsciente e do sonho na vida da jovem personagem. Todas as relações são minadas pelo duplo, ou múltiplos sentidos das imagens e do texto que as acompanha. Desta forma, a natureza da relação entre o hipertexto e o hipotexto pode ser classificada como transformação lúdica e satírica, caracterizando uma forma de paródia que reúne a temática onírica e erótica a uma crítica à igreja e ao clero.

No contexto surrealista, Max Ernst não foi o único a parodiar textos de natureza religiosa; André Breton e Paul Éluard, por exemplo, no mesmo ano, escreveram *L'Immaculée conception* (A Imaculada Conceição), cujo título mascara o caráter deliberadamente desafiador ao catolicismo³. Por outro lado, Louis Aragon não dissimula sua crítica feroz à religião católica. O autor afirma que o ensino eclesiástico prega que a vida é insuportável sem a religião: "A religião apresenta-se como a panacéia paliativa a todos os males" (1928:97). A religião precisa, portanto, desviar a atenção da "vítima tola" de tudo aquilo que poderia ser mais atraente para ela do que a prática religiosa, colocando todas as suas energias na produção de um "prazer especial". Assim, a Igreja, segundo Aragon, atrai para ela todos os "gostos", chamados "vícios", adaptando a cada assunto imagens obscenas:

As diversas imagens de Jesus, o das pequenas ceroulas da cruz aos flagelos, até ao inacreditável Sagrado-Coração, todos os mártires, etc., que ampla colheita para os sádicos. Aos masoquistas, as penas do inferno, a ameaça, o chicote permitido. Aos fetichistas, escapulários, relíquias, as ligas de Maria, os sapatos das santas. Todas as inversões sem pensar nisso, como é cômodo para as pessoas honestas! Quantas virgens para Lesbos, quantos São Sebastião para Sodoma ! (...). (ARAGON, 1928:99-100; t.a.).

O segundo fenômeno transtextual identificado em *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, do tipo intertextual, pode ser encontrado nos diálogos que utilizam, desviando-os, modificando-os, textos curtos provenientes de outros textos que o leitor pode identificar sem muita dificuldade, pois fazem parte de um acervo cultural universal ou provém de clichês da língua francesa. O diálogo entre a heroína Marceline-Marie e sua cabeleira ilustra esse aspecto:

Mas porque ela se modela um corpo de atleta ? Porque o besunta com uma baba viscosa ? — A cabeleira : "É para melhor te estrangular, minha criança."

Marceline-Marie : "Mas porque, minha cabeleira, porque estás em toda parte ?" — A cabeleira : "É para melhor te colocar no teu lugar, minha criança." (ERNST, 1983:91-92; t.a.)

A cabeleira assume a réplica, modificada, do Lobo fazendo-se passar pela Vovozinha, na estória do Chapeuzinho Vermelho, revelando-se ameaçadora e traduzindo a angústia da jovem diante do ritual do corte de cabelos pelo qual passam as noviças quando de sua entrada para o Carmelo.

As preces feitas por Marceline-Marie também revelam um processo intertextual:

Nós vos oferecemos, oh Senhor, o curativo que iremos fazer/ para honrar a paixão e morte de vosso Filho Nosso Senhor/ Dignai-vos conceder sua pureza original aos nossos inimigos os pais dessecados, à querida mamãe e ao querido papai/o espírito de resignação à nossa tia ranzinza/e a todos nós uma morte teatral/ de modo que nós tenhamos a alegria de ir ao Vosso encontro, ô Esposo adorado, neste barco que desliza sobre nosso assoalho ensangüentado. Quem mais conheceria o ardor de meus desejos senão Vossa grande Alteza, Vossa muito Augusta Humildade, Vossa Obediência e Vossa Regularidade Real. (Ibidem:37-47; t.a.)

• • 217 •

A oração segue o modelo tradicional mas apresenta-se entremeada de fragmentos discordantes que surgem inesperadamente na prece e que, ao que tudo indica, provém da leitura da imagem que acompanha o texto (por exemplo, a proposição "nesse barco que desliza sobre nosso assoalho ensangüentado", representado na imagem). As preces evidenciam, por outro lado, o duplo sentido dos termos utilizados, revelando a ambigüidade do "prazer especial" (Aragon) que a Igreja promete proporcionar àqueles que seguem seus preceitos:

Querido Senhor, afague-me como vós sabíeis fazer na inesquecível noite quando/minha alma inundou-se do orvalho celeste/

quando havíamos preparado um pequeno purgatório/na câmara das incubações; e uma cesta na qual, a cada ato de virtude, nós fomos depositar/um grão de trigo para fazer a hóstia de nossa segunda comunhão. (ERNST, 1983:101-109; t.a.).

O diálogo da imagem e do texto torna-se, portanto, fundamental, pois um confere sentido ao outro. Observando as imagens e os textos podemos fazer algumas considerações: se por um lado o texto como um todo é uma paródia da história de Santa Teresa de Lisieux — uma espécie de hagiografia surrealista —, o conjunto das imagens, apesar de apresentar seqüências narrativas curtas, mas identificáveis, não constituem uma “hipoimagem” única. As imagens de base provêm de múltiplos documentos ilustrados, sendo que nenhum faz alusão direta à vida de Santa Teresa de Lisieux.

Entretanto, se considerarmos a construção de cada imagem, podemos estabelecer um paralelo com a construção do texto. Da mesma forma que fragmentos de texto heterogêneos intervêm (e podem ser identificados) em certos trechos da narrativa, caracterizando assim, uma forma de intertextualidade, os fragmentos de imagens acrescentados sobre a imagem-suporte podem ser identificados pelo olhar atento de um leitor consciente da estética na qual se insere o romance-colagem, apesar da maestria com a qual o artista executa suas colagens pictóricas⁴.

Mosaico onírico e erótico

Comparando com as colagens do período dadaísta, perceberemos melhor a natureza do fenômeno “intericônico”⁵ no romance-colagem e suas implicações. Nas colagens dadaístas, o artista utiliza como material de base (hipoimagem⁶) imagens de catálogos publicitários, livros técnicos ou científicos destinados ao grande público, imagens de dicionários ou jornais, material fotográfico. O tratamento dado ao material de base é o seguinte: Max Ernst utiliza o acúmulo visual e a heterogeneidade das imagens dos catálogos ilustrados para,

inicialmente, intensificar suas “faculdades visionárias”⁷. Em seguida, ele transporta as imagens das “banais páginas de publicidade” para outros planos, justapondo os fragmentos das diversas ilustrações impressas sobre um fundo neutro e criando assim composições inéditas cujo sentido é inteiramente diferente das imagens originais. O material de base perde sua identidade e ganha outra significação. Louis Aragon já o havia notado ao dizer que todos esses elementos servem para evocar outros, através de um procedimento análogo ao da imagem poética, pois Ernst desvia cada objeto de seu sentido para despertá-lo para uma nova realidade (1923 :13-14). Esta mudança de valor quanto ao sentido das imagens confere à colagem uma função crítica, de contestação da realidade. Os papéis utilizados por Max Ernst são imagens figurativas que já possuem um sentido. Entretanto, uma vez isoladas de seu próprio contexto, uma vez recortadas e coladas sobre uma superfície estranha, ao lado de outros elementos, elas perdem sua identidade e não significam mais a mesma coisa.⁸

• • 219 •

Nos romances-colagens, Max Ernst procede de outra forma ao inserir sobre uma ilustração já existente (sobretudo gravuras sobre madeira em preto e branco) que atua como fundo ou suporte, elementos plásticos procedentes de outras ilustrações, que vêm modificar aquela.

É o caso das ilustrações que serviram de suporte para as colagens do primeiro romance-colagem de Max Ernst, *La Femme 100 têtes* (A mulher 100 cabeças), de 1929. Para a confecção das imagens do romance, Max Ernst escolheu ilustrações de jornais, revistas ilustradas e folhetins como *Le Journal des Demoiselles*, *Le Magazin pittoresque* e *La Nature*, publicações do século XIX⁹, operando sobre elas modificações substanciais:

Os dramas absurdos se multiplicam, uma vez que a noção de realidade sofreu todas as violências possíveis: um homem, por exemplo, é representado dentro de uma espécie de adega-prisão, os cabelos flutuando, enquanto uma jovem nua aparece repenti-

namente no interior de uma casa (...). Esse ambiente tão estranho e contraditório decorre de duas realidades que estão opostas numa mesma representação: a do espanto e a da calma. Elas estão reunidas mas os elementos de uma não explicam nem integram de maneira alguma os elementos da outra. Resulta disso um mal-estar constante. (SALA, 1970:54; t.a.).

A justaposição de elementos de nosso mundo, conhecido e tangível, representado pelas ilustrações tiradas dos jornais e folhetins, e de elementos que interferem de modo incoerente ou absurdo na imagem, como num sonho, leva o leitor a um deslocamento sistemático de seus hábitos, provocando um tipo de "subversão mental" que causa desconforto. As legendas elípticas que acompanham as imagens não ajudam em nada o esclarecimento de tais cenas, ao contrário, aumentam a sensação de estranhamento.

Assim como em *La Femme 100 têtes*, os demais romances-colagens foram realizados a partir do mesmo material, técnica e do mesmo princípio. Em *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (Uma semana de bondade ou os sete elementos capitais), de 1934, as hipoimagens são oriundas do folhetim ilustrado *Les Damnés de Paris*, escrito por Jules Mary em 1883, de acordo com U. Schneede que identificou tal origem. A semana de bondade descrita pelo autor, permite uma aproximação com o texto bíblico que narra a criação da obra divina em sete dias. A segunda parte do título: "ou os sete elementos capitais", parece ser fruto de uma colagem de duas locuções: sete pecados capitais + [teoria dos] quatro elementos.

Um exemplo de passagem da ilustração de *Les Damnés de Paris* para a colagem de *Uma semana de bondade ou les sept éléments capitaux* é o da figura do ancião "venerável como o pai Tempo, que, envolto em uma espécie de túnica folgada ou camisolão de dormir, leva a mão ao peito com o nobre gesto de um personagem de tragédia" (GIMFERRER, 1983:10), numa cena que representa um interior burguês. Ernst, sem modificar a distribuição dos elementos dados, subs-

titui a cabeça do ancião por uma cabeça de leão — “o leão de Belfort”, diz o texto —, que dirige seu olhar não para o espectador mas para a esquerda da cena, de onde surge, flutuando, uma mulher, como se saísse da parede (efeito obtido a partir da colocação vertical da figura de uma mulher dormindo).

Um segundo exemplo revela as pulsões eróticas disfarçadas numa ingênua cena de galanteria : uma jovem abraça amorosamente um oficial fardado que lhe segura a mão direita, próximo à sua espada, em *Les Damnés de Paris*. Max Ernst, primeiro, duplicou a figura masculina fazendo surgir um segundo corpo com a cabeça parecida com aquelas, enigmáticas, encontradas na ilha de Páscoa. A mão do homem passa a segurar o decote da jovem e a espada foi transformada em um réptil. Nas imagens dos romances-colagem, a sensualidade e o estranho surgem inesperadamente em ambientes ricos, burgueses e antigos. Carlo Sala chama a atenção para esse constante questionamento das convenções sociais burguesas:

• • 221 •

O desejo e o bizarro transformam a imagem atribuindo um aspecto feroz às cômicas cenas dos folhetins. Em uma figuração deste caderno, podemos ver uma mulher preparando-se com a ajuda de uma criada. Nada de mais “naturalista” e banal, e contudo, toda uma fauna ameaçadora surge dos cantos do cômodo: um guepardo sobe em um espelho, um leão prende-se aos ombros da mulher, uma serpente enrola-se a seus pés. Essa realidade burguesa é observada, segundo me parece, através dos raios X surrealistas; o perigo e o pavor são evidenciados por detrás de cada representação. (SALA, 1970:54 ; t.a.)

O mesmo comentário aplica-se a algumas imagens do *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, como no episódio da despedida da menina que decide deixar a casa paterna para entrar para o Carmelo. Na primeira cena, a colagem mostra um casal se beijando, sobre o qual Ernst colou uma mão (vindo de fora da cena) segurando um copo contendo um líquido, dentro do qual encontra-se uma colher;

na cena seguinte (ver fig. 1), uma mulher praticamente nua flutua ao encontro de um personagem do clero, abraçando-lhe para beijá-lo, enquanto outro homem cochila na poltrona. O beijo do casal, visto sob a luz do texto que o acompanha¹⁰ e da interferência na imagem, sugere relações incestuosas que se confirmam e completam com a ambigüidade da cena de entrega da jovem à Igreja, tratada de modo erótico.

Os exemplos aqui apresentados visam demonstrar que as colagens picturais, assim como o texto, constituem-se da superposição e interferência de uma multiplicidade de outras imagens, de um mosaico de imagens, selecionadas com objetivos específicos e organizadas de maneira a transformar seu sentido original. Quanto à significação ou sentido (Compagnon) da intericonicidade, isto é, a natureza da relação entre a hipoimagem e a imagem final, a natureza da relação entre as diversas imagens que se cruzam no espaço da colagem, concluímos que trata-se, no romance-colagem de Max Ernst, de uma forma de paródia pictural, a paródia que se funda sobre uma "hipoimagem" múltipla que ela unifica através de uma proposta particular.

A subversão pelo papel, a tesoura e a cola

"O texto é a prática do papel" e o "recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras". Esta definição de texto proposta por Compagnon (1996:12-13), permite, pois, considerar a leitura das colagens picturais como a leitura de um texto no qual vários enunciados, tomados a outros textos, se cruzam.

Os efeitos de sentido decorrentes da intertextualidade em *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* traduzem essencialmente : um jogo com o leitor, que institui um pacto de leitura constitutivo do sentido da obra; um desejo de parodiar, de subverter que, às vezes, pode levar ao absurdo ; um propósito de questionar a literatura e o papel do "autor", revelando a trama da poesia e sua fabricação.

Ao utilizar como material de base para suas colagens gravuras provenientes de folhetins do final do século XIX que, para um leitor de 1930, são desusadas, antiquadas, conservadoras, pertencentes à geração dos pais (e a um acervo cultural pequeno-burguês), e ao modificar tais imagens através da colagem, conferindo-lhes um conteúdo outro, Max Ernst cria uma tensão dentro da imagem que caracteriza a paródia: o modelo é designado e ao mesmo tempo ridicularizado; um sentido novo é atribuído a um discurso antigo de forma lúdica, irreverente e muitas vezes subversiva, cujo propósito é acertar contas com a moral burguesa e cristã.

No nível do texto, há reescritura com deslocamento temporal, pois a história da menina Marceline-Marie é atualizada, desenrolando-se nos anos 30.¹¹

Deslocamento igualmente do plano do real para o plano do imaginário. O romance-colagem evidencia o caráter performático do sonho ao tratar a temática onírica ligando-a ao erotismo, ao êxtase e à histeria; permite também evidenciar o papel do inconsciente, pois coloca em cena conflitos, imagens e símbolos que este preserva e que os sonhos podem revelar.

Finalmente, deslocamento moral, pois o caráter exemplar da vida da Santa é subvertido, a Igreja e o clero são criticados.

Podemos afirmar, portanto, que uma das funções da colagem aparece aqui de forma evidente: sua função dessacralizadora, induzindo à desestabilização dos modelos e das aparências em nome de uma verdade escondida, ou recalçada.

Uma função estética também deve ser mencionada. A colagem desvia os valores consagrados na pintura e na literatura, desmistificando a obra de arte, contestando a noção de autor, a propriedade literária e a escrita individual em favor do discurso coletivo e anônimo; introduzindo o arbitrário, o acaso e o humor. Ao mesmo tempo imitação e criação, a colagem questiona os mecanismos da invenção, revelando a trama, a fabricação, subvertendo a poesia no sentido

convencional do termo, de maneira clandestina ou confessa. A literatura e a pintura se praticam como uma busca das leis de sua própria organização, desarticulando a narrativa, fragmentando o signo pictórico, meditando sobre a sua própria linguagem.

Notas

¹ *"Il y a une différence foncière entre le collage tel que l'ont pratiqué les cubistes et le collage tel qu'il se rencontre chez Max Ernst. Pour les cubistes, le timbre-poste, le journal, la boîte d'allumettes, que le peintre collait sur son tableau, avaient la valeur d'un test, d'un instrument de contrôle de la réalité même du tableau. C'est autour de l'objet directement emprunté au monde extérieur, qui — pour employer le vocabulaire des cubistes — lui donnait une certitude, que le peintre établissait les rapports entre les diverses parties de son tableau. (...) Chez Max Ernst il en va tout autrement. Les éléments qu'il emprunte sont surtout des éléments dessinés, et c'est au dessin que le collage supplée le plus souvent. Le collage devient ici un procédé poétique, parfaitement opposable dans ses fins au collage cubiste dont l'intention est purement réaliste."* (ARAGON, 1923:13)

² Segundo GENETTE, tais categorias se caracterizam por sua "porosidade" de maneira que poderá haver intercâmbio entre elas.

³ Daniel SANGSUE observa que a Bíblia é um dos hipotextos fundamentais, pois seu aspecto sagrado pode constituir uma incitação suplementar ao ato de parodiar. (1994 :78)

⁴ SPIES afirma que as gravuras do *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* "tendaient à une juxtaposition sans trace de découpe entre les différents éléments et évitaient les espaces vides. Ces représentations sans aucune pause susceptible de rompre l'impression d'homogénéité garantissaient l'illusion destinée au spectateur".(p.47)

⁵ A intericonicidade pode ser definida nos mesmos termos que a intertextualidade que nos serve de paradigma terminológico e conceitual, ou seja, como o processo de produtividade de uma imagem que se constrói como absorção ou transformação de outras imagens e/ou textos, ou ainda, a relação de copresença entre duas ou mais imagens.

⁶ Termo formado a partir o conceito de hipotexto, de GENETTE.

⁷ O método é próximo daquele que seria definido mais tarde por Salvador Dalí como "paranóia crítica".

⁸ Cf. ARBEX (1998).

⁹ De acordo com Tania R. C. SERRA, o romance-folhetim ocorre na França no período histórico-literário conhecido como Romantismo, período extremamente

conturbado que traz em si a necessidade de compensação pelo imaginário e a evasão. Seu objetivo seria trazer prazer, bem-estar e divertimento ao grande público. Considerado um gênero popular, o romance-folhetim é um retrato idealizado do cotidiano que privilegia os temas românticos ("o héroi vingador ou purificador, a jovem deflorada e pura, os terríveis homens do mal, os grandes mitos modernos da cidade devoradora...") que são tratados com suspense, em ritmo rápido, em tom dramático e cenário teatral. (1997: 11-28)

¹⁰ O texto diz : "Le Père : 'Votre baiser me semble adulte, mon enfant. Venu de Dieu, il ira loin. Allez, ma fille, allez en avant et comptez sur moi !' Marceline-Marie : 'Ma tenue me semble indécente, papa, en présence du Père Dulac. L'épreuve la plus délicate pour une Enfant de Marie...' Le Père Dulac : 'La joie sera près de vous, mon enfant !' Le Père : 'Laissez-moi pleurer et...'. (ERNST, 1983:16-17)

¹¹ Lembremos que a canonização de Santa Teresa do Menino-Jesus foi celebrada em maio de 1925, em Roma, tendo sido divulgada e festejada amplamente na França, sua terra natal.

Referências bibliográficas

- ARAGON, Louis. Max Ernst, peintre des illusions (1923). In: *Écrits sur l'art moderne*. Paris : Flammarion, 1981.
- ARAGON, Louis. La peinture au défi (1930). In: *Écrits sur l'art moderne*. Paris : Flammarion, 1981.
- ARAGON, Louis. *Traité du style*. Paris : Gallimard, 1928.
- ARAGON, Louis. *Les Yeux d'Elsa*. Paris : Seghers, 1942.
- ARBEX, Márcia. Le procédé du collage dans l'œuvre de Max Ernst. *Caligrama*, v.3, Belo Horizonte, Departamento de Letras Românicas/ FALE/UFMG, 1998, p.79-92.
- BARTHES, Roland. *L'Aventure Sémiologique*. Paris : Seuil, 1985.
- BISCHOFF, Ulrich. *Max Ernst*. Cologne: Taschen, 1987.
- BOUILLAGUET, Annick. *L'écriture imitative: pastiche, parodie, collage*. Paris : Nathan, 1996.
- BRETON, André. Manifeste du Surréalisme (1924). In: *Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard, 1988, tome I (La Pléiade).
- BRETON, André. Le Message automatique (1933). In: *Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard, 1992, tome II (La Pléiade).
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- CHALON, Jean. *Thèrese de Lisieux*. Paris : Flammarion, 1996.

- DUROZOI, Gérard, LECHERBONNIER, Bernard. *Le Surréalisme : théories, thèmes, techniques*. Paris : Librairie Larousse, 1972.
- ERNST, Max. *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930). Paris : J.J. Pauvert, 1930.
- ERNST, Max. *Au delà de la peinture* (1936). *Écritures*. Paris : Gallimard, 1970.
- FREUD, Sigmund. *Le Rêve et son interprétation* (1900). Paris : Gallimard, 1925.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1992.
- GIMFERRER, Pere. *Max Ernst*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1983.
- KRISTEVA, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris : Seuil, 1974.
- LEIRIS, Michel. *Brisées*. Paris : Gallimard, 1966.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Dunod, 1996.
- SALA, Carlo. *Max Ernst et la démarche onirique*. Paris : Klincksieck, 1970.
- SANGSUE, Daniel. *La Parodie*. Paris : Hachette, 1994.
- SAINTE THÉRÈSE DE L'ENFANT-JÉSUS ET DE LA SAINTE FACE. *Histoire d'une âme : manuscrits autobiographiques*. s.l. : Éd. du Cerf et Desclée De Brouwer, 1972 et 1995.
- SERRA, Tania Rebelo Costa. *Antologia do romace-folhetim (1839 a 1870)*. Brasília: Editora da UNB, 1997.
- SPIES, Werner. *Max Ernst. Les Collages*. Paris : Gallimard, 1984.

O corpo-objeto de Hélio Oiticica

Vera Casa Nova

O corpo como sistema de signos é considerado aqui na sua aceção de construção artística e no impacto de uma escultura movente em processo de espetacularização.

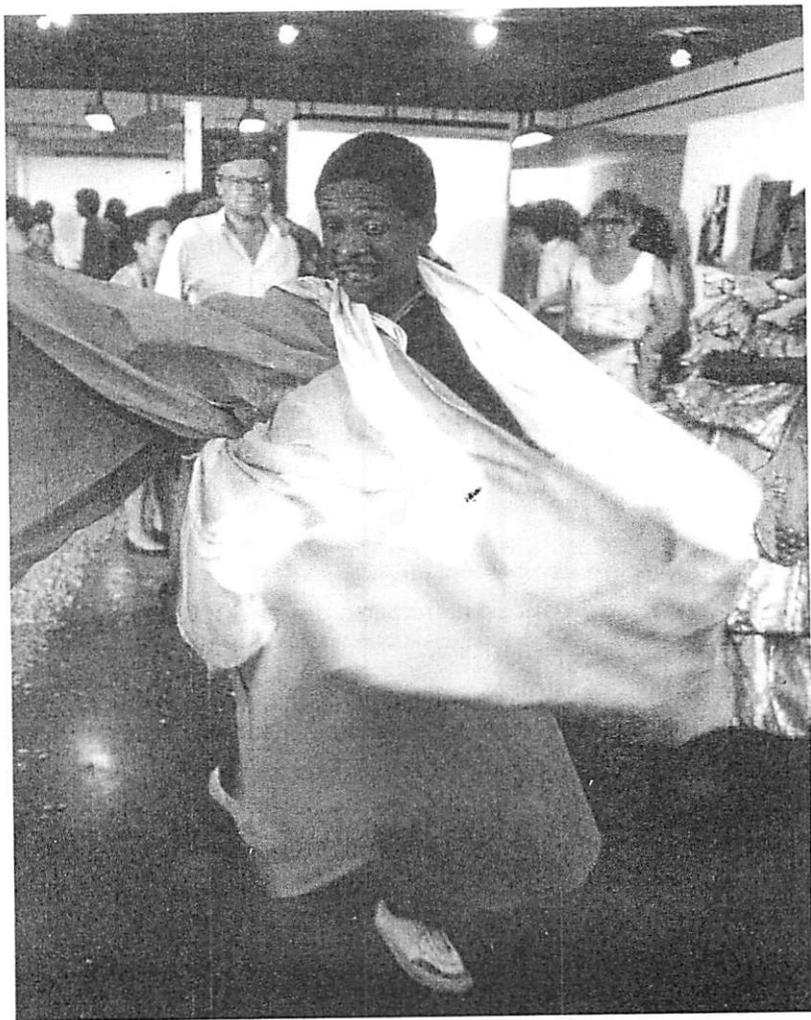
Corpo vivo construído como objeto público que se dá a ver através da arte. Esse corpo-objeto é o *Parangolé* poético de Hélio Oiticica, cuja aparição se dá em julho de 1965 no MAM-RJ na mostra *Opinião 65*, uma manifestação de subjetividade que “grita de revolta”.

Nildo da Mangueira desfila seu *Parangolé* e grita frases de protesto tal qual Hélio: “Seja marginal, seja herói”; “Estamos com fome”, etc.

Laranja, Vermelho, Amarelo — as cores dos tecidos das capas. A dança, uma mistura de samba e balé. Rompia-se, assim, uma estrutura de museu, galeria, o programa da exposição.

A partir dessa ruptura, Hélio Oiticica inaugurava uma arte (?) antiburguesa por excelência.

Considerado pelos críticos como artista neoconcreto, Hélio rompe também com a superfície bidimensional, buscando a cada peça “uma



Nildo da Mangueira com *Parangolé*.
Catálogo Hélio Oiticica (1996)

unidade maior entre forma e cor e entre a forma-cor e espaço: o suporte tomaria a forma exigida por uma visão dinâmica da cor no espaço".(GULLAR, 1999:260)

O próprio Hélio em seu texto *Bases fundamentais para uma definição do Parangolé* (novembro/1964) afirma que o *Parangolé* "marca o ponto crucial e define uma posição específica no desenvolvimento teórico de toda a [minha] experiência da estrutura-cor no espaço, principalmente no que se refere a uma nova definição do que seja a obra." (OITICICA, 1996:85).

A noção tradicional de obra é aqui sinalizada. Hélio pretende um objeto novo, produzido pelos deslizamentos de antigas categorias. A noção (o conceito) de obra impõe um limite, que é o do sentido. O corpo-objeto artístico em Hélio é um caso de devir (Deleuze), pois o objeto é inacabado, sempre a se construir e que mostra uma matéria tangível. É sempre um processo. Nildo da Mangueira é um devir *Parangolé*, zona de vizinhança, já que não se pode distinguir *Parangolé*, Nildo e Mangueira. Nesse movimento tanto Nildo, quanto a Mangueira viram outra coisa — daí devir.

O *Parangolé* está entre outros *Parangolés* — cada *Parangolé* tem sua língua — cada *Parangolé* é um signo. E como signo opera um deslizamento no processo de significância.

Sem nenhum recurso tecnológico, o *Parangolé* amplifica e ramifica o corpo. A capacidade de expressão de Nildo, Hélio ou qualquer outro encontra-se potencializada. O ritmo é o do corpo, e o corpo é música, movimento, orquestração de formas.

O *Parangolé* explora uma nova forma de ser, de expressão, e de uma saída do cotidiano do museu, da galeria, da exposição.

Não é só no olho que a imagem do *Parangolé* é formada, mas nos gestos, nos movimentos, na cor. Reconfigura-se o objeto. Res-semiotiza-se o objeto. Modulação de capas, estandartes.

O *Parangolé* situa-se como que no lado oposto do Cubismo: não toma o objeto inteiro, acabado, total, mas procura a estrutura do objeto, os princípios constitutivos dessa estrutura, tenta a fundação objetiva e não a dinamização ou o desmonte do objeto. (OITICICA, 1996:86)

Participação coletiva, participação dos outros artistas e dos espectadores. É o que ele chama de “arte ambiental” por excelência, modulação de nossa capacidade sensorio-motora e cognitiva, a superfície do corpo objeto transforma o espectador de alguma forma. Este é o efeito procurado — através da “dialética do *Parangolé*”.

O “achar” na passagem do mundo urbano, rural, etc, elementos “*Parangolé*” está também aí incluído como o “estabelecer relações perceptivo-estruturais” do que cresce na trama estrutural do *Parangolé* (que representa aqui o caráter geral da estrutura-cor no espaço ambiental) e o que é “achado” (no mundo espacial ambiental). Na arquitetura da “favela”, p. ex., está implícito um caráter do *Parangolé*...” (OITICICA, 1996:87)

Desde o primeiro “estandarte”, que funciona com o ato de carregar (pelo espectador) ou dançar, já aparece visível a relação de dança com o desenvolvimento estrutural dessas obras da “manifestação da côr no espaço ambiental...”

A idéia de “capa”, posterior à do estandarte, já consolida mais esse ponto de vista: o espectador “veste a capa, que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida em que este se movimenta correndo ou dançando...” (OITICICA, 1996:93)

Corpo como plasticidade, logo com suas múltiplas possibilidades. Corpo-objeto como escultura, uma outra escultura — a que coloca o objeto em movimento — cuja participação do espectador é inevitável.

Nesse mesmo aspecto, Lygia Clark coloca seu objeto no espaço e o espectador também se transforma em “participador”.

Não só a experiência dos *Bichos* e *Caminhando* (texto que fiz para o último seminário Luzes e Arte, aqui na Fafich-UFMG) mas todo o conjunto de objetos que Lygia criou e expôs. “Recusamos o

artista que pretenda emitir através de seu objeto uma comunicação integral de sua mensagem sem a participação do espectador.” (1966) (CLARK, 1980:30-31).

E mais contundente ainda nesse texto de 1968:

Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência...

.....
Somos os propositores: enterramos “a obra de arte” como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. (CLARK, 1980:30-31)

Dessa época é a obra *A casa é o corpo* em que Lygia inicia um trabalho sensorial em sua radicalidade. Em 1969, *O corpo é a casa*, fase do trabalho que diz ser a “nostalgia do corpo”, onde o objeto ainda era “um meio indispensável entre a sensação e o participante”.

Em 1993 em experiência bem arrojada, Lygia faz o *Túnel* — e diz:

Este trabalho consiste em um túnel de pano de 50m de extensão. Entrando pelo túnel, as pessoas muitas vezes se sentem sufocadas. Então eu abro frestas no pano com uma tesoura que trago à cintura. As pessoas “nascem” através desses buracos. É a sensação de um nascimento verdadeiro, com a pessoa de fora ajudando a de dentro a sair. (CLARK, 1980:45)

O “objeto relacional” estabelece uma nova concepção de arte, abrindo-se para o que se chamou de *arteterapia*. São verdadeiros exercícios de subjetividade, aliás o que é constante no processo de significância em Lygia.

O ato engendra a poesia. O fazer que é já poético faz viver um ritual que engendra significação para o artista e para o espectador-artista. O espectador deixa de ser estático e passa a ser cinético como o objeto de arte. (CASA NOVA, 1999)

O espectador, leitor em ato, abole ou diminui a distância entre o fazer artístico e sua leitura. A distância que separa a leitura do fazer artístico é histórica, a História da Arte e a própria Crítica da Arte mostra isso.

Lygia e Hélio colocam para nós o jogo. Jogo em seu sentido lúdico de participação de corpo, de brincar, sentir, dançar, movimentar o *Parangolé*; o jogo de “colaboração” prática, onde a obra é um espaço social.

As obras de Hélio Oiticica, assim como as de Lygia se interpenetram, se atravessam, se intersemiotizam. Nos *Parangolés*, *Bólides* ou *Penetráveis* (entre outros) existem *Bichos*, *Caminhando*, *Objetos Relacionais* ou *Baba Antropofágica*.

Os dois criadores fazem do corpo-objeto de arte um vir a ser do corpo que se potencializa ou se atualiza em corpo-leitor/espectador.

Referências bibliográficas

- CASA NOVA, Vera. *Objeto escritural*. Belo Horizonte, Orobó, 1980.
- CLARK, Lígia. *Catálogo Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. Revan, 1999.
- OITICICA, Hélio. *Catálogo*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996.

Paródia e discurso literário: uma análise semiolinguística

Ida Lúcia Machado

A ação de parodiar parte de uma intenção crítica: o *sujeito-escritor-parodista* observa o texto “sério” com um certo distanciamento e com um olhar malicioso: tal atitude o leva, naturalmente, a captar o elemento que aí “destoa”, o *ponto X* que propicia os dois procedimentos paródicos básicos, ou seja, *a apropriação* seguida da *transformação*.

Nesse sentido, há uma forma de ironia que precede a paródia enquanto forma acabada de escritura; tal ironia faz parte do olhar primeiro, fundador, do *sujeito-empírico-criador* desse tipo de discurso. Ou, em outros termos, antes que exista um *sujeito-empírico-parodista*, há que se considerar a existência de um *sujeito-empírico-ironista*.

As relações entre ironia e paródia merecem então ser examinadas com uma certa precaução. Para facilitar esta reflexão, levaremos em conta dois grandes tipos de manifestações irônicas no campo da paródia, a saber: 1) o primeiro tipo está ligado à ironia extralinguística, ou seja, a ironia que existe de forma latente e externa à paródia; 2) o segundo tipo está ligado à ironia interna, ou seja, a que normalmente faz parte da paródia.

Começamos então pelo primeiro tipo. Esta forma de ironia que se situa fora da paródia propriamente dita, está ligada a uma intenção de parodiar ou a um pendor, uma propensão enunciativa, uma espécie de dispositivo que leva certos sujeitos-comunicantes — e não outros — a criar atos de linguagem reveladores de uma dissidência ou de uma provocação em relação às palavras ou ações já “consagradas” pela sociedade. Queremos assim nos referir a uma classe de indivíduos empíricos, dotados de senso de humor e hábeis para realizar jogos lingüísticos. Em resumo, o exercício do *humor irônico*, no domínio comunicativo, pressupõe a existência de um ser social hábil em construir sentidos tomando por base discordâncias de significação, defasagens lingüísticas e a utilização da noção de desvio.

Se admitirmos a existência desse indivíduo empírico, ou seja, de um *sujeito-comunicante-parodista*, devemos também admitir que este sujeito não pode existir sem seu “duplo”: o *sujeito-comunicante-ironista*. É este último que anuncia a paródia e a torna possível: é ele quem assume o olhar do observador-irônico face ao “texto-base” ou “texto-alvo-da-paródia”. Para melhor captar este desdobramento que está na base do ato paródico, podemos considerar esta fórmula: $IP = Sc (Si + Sp)$ na qual IP: intenção paródica; Sc: o sujeito-comunicante; Si: o sujeito-irônico; Sp: o sujeito-parodista. Em outros termos: a intenção paródica solicita a presença de um *sujeito-comunicante* (ser psicossocial), sujeito este que é formado pela junção de um *sujeito-ironista* e de um *sujeito-parodista*. Como mostra a fórmula, o sujeito-comunicante em questão — este sujeito que se desdobra — é exterior ao ato de palavra paródico, ainda que nele se inscreva: estamos aqui no domínio situacional da comunicação, no espaço das intenções comunicativas.

Ao preconizar uma equivalência entre os *sujeito-ironista* e o *sujeito-parodista*, estamos sugerindo que *paródia* e *ironia* têm em comum o fato de agir sobre dois princípios opostos: *a recusa* e *a aceitação* graças ao olhar grave e brincalhão que o sujeito-comunicante coloca sobre um determinado *objeto-alvo*.

O ato de linguagem paródico e a ironia

Grosso modo, todo ato de linguagem é constituído por uma estrutura bipolar, isto é, por um conteúdo proposicional (P) sobre o qual uma força (F) é aplicada; centrada num dado contexto, tal força explicará o valor do ato de enunciação.

Quando utilizamos uma forma languageira com fins de comunicação, queremos, forçosamente, agir sobre o outro, nosso interlocutor. Assim, toda enunciação constitui um ato — ato de promessa, de questionamento, de asserção, de negação, etc. — cuja intenção é mais ou menos “ambiciosa”: mudar uma dada situação. Como o diz Maingueneau (1998:39), “(...) estes atos elementares se integram nos discursos de um determinado *gênero* (...) que visa produzir uma modificação nos destinatários” (trad.nossa).

Deve-se notar que, nesta citação, o autor enfatiza a palavra “gênero”: sua visão sobre a questão nos convém perfeitamente. Para ele, a categoria de “gêneros do discurso” está ligada a uma categoria mais ampla, a dos “tipos de discurso”, que vão revelar “vastos setores da atividade social”. (1998:47, trad. nossa)

Seguindo esta idéia, podemos afirmar que a paródia, sob suas diferentes formas de expressão, constitui um *gênero do discurso*, e que este gênero está subordinado a um *tipo de discurso*, ou seja: o *discurso irônico*.

Consideramos assim a paródia como um ato de linguagem “superior”, pois formado pela aglomeração de um número variável de atos enunciativos. Este trabalho detalhado de elaboração, que consiste numa reunião coerente de enunciados, leva naturalmente ao “objeto texto”. Ora, a partir do momento em que examinarmos este objeto levando em conta suas condições de produção, estaremos efetuando um trabalho que envolve a análise do discurso.

O discurso paródico não se reduz somente ao verbal: ele pode ser localizado em outras redes de significação, que se articulam ao verbal. Podemos incluir neste caso a imagem, com suas cores, sua

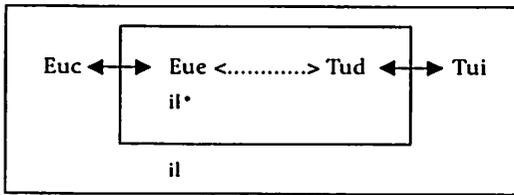
“gestualidade”, seu simbolismo. Isto significa que a análise discursiva que agora propomos está centrada numa semiótica sócio-cultural.

Os protagonistas do ato de linguagem paródico

Partindo de um exemplo “concreto” (uma página de literatura francesa do século XVII), gostaríamos de mostrar como visualizamos o *processo comunicativo* utilizado pelo texto paródico.

O texto escolhido faz parte do romance pastoral *L’Astrée*, de Honoré d’Urfé (escrito em 1610). Somente a título de ilustração, devemos informar que este romance foi um verdadeiro *best-seller* na época. Não por causa da paródia tão evidenciada em uma de suas páginas, mas por causa de seu tema de base, ou seja, a história de dois amantes, os pastores Céladon e Astrée, separados por causa das intrigas de um rival. A história de Céladon e Astrée tem por cenário o campo, ou seja, os personagens estão sempre em contato com a natureza, num ambiente bucólico: a ação transcorre no V século após Jesus-Cristo, num meio celta, onde evoluem sacerdotes druídas e entidades alegóricas tais como o Amor (com A maiúsculo)... No final da história, após várias peripécias, os dois amantes se reconciliam. Mas durante a separação do casal apaixonado, o jovem Céladon se faz passar por morto e vive no meio da floresta, onde constrói uma espécie de templo para adorar sua amada Astrée. Neste templo, Céladon grava os *doze mandamentos do Amor*. Céladon simboliza o poeta que defende um certo tipo de amor idealizado, platônico. Ora, um outro personagem, também pastor, Hylas, mais realista e fundamentalmente irônico, se diverte fazendo uma *releitura* dos *doze mandamentos*, neles invertendo os enunciados de Céladon. Este procedimento resulta em um excelente caso de paródia, para o analista de tal tipo de discurso, pois *texto-parodiado* e *texto-parodiante* são apresentados lado a lado¹.

Para trabalhar este texto “bicéfalo” o esquema enunciativo de Charaudeau (1984:49), que reproduzimos a seguir, parece-nos interessante:



No esquema em questão, os sujeitos da enunciação são em número de quatro e se distribuem em dois circuitos: o *circuito da palavra configurada*, onde encontramos os *seres de palavra* e o *circuito externo à palavra configurada*, onde estão os seres empíricos, os *sujeitos da ação*, aqueles que sabem organizar o mundo real em mundo linguageiro.

Os quatro sujeitos distribuídos dois a dois, ocupam dois espaços distintos: na parte externa, temos um Eu comunicante (Euc) e um Tu interpretante (Tui), que ocupam um espaço (ou circuito) externo, o espaço do FAZER, espaço este inserido na ordem do psicossocial; Euc e Tui são *atores sociais*, parceiros do ato de linguagem. Na parte interna do esquema, a dupla formada pelo Eu-enunciador (Eue)/Tu-destinatário (Tud) ocupa o espaço do DIZER: Eue e Tud são seres de palavra (ou seres de papel) que personificam os *protagonistas da enunciação*. Assim, para produzir um ato de linguagem, Euc organiza o mundo real (il) em mundo de palavras (il*); para tanto precisa acionar um sujeito enunciador (Eue) e um sujeito destinatário (Tud). Cabe ao Tui aceitar — ou não — o ato de linguagem resultante desse processo.

• • 237 •

Tentaremos, a seguir, verificar a “performance” desses quatro sujeitos da enunciação quando aplicada ao discurso amoroso e “sério” (sem ironia), aqui representado por três *mandamentos do Amor*, escolhidos entre os doze que foram gravados, nas pedras do *Templo do Amor*, por Céladon.

Euc, o eu comunicante, seria aqui, a nosso ver, representado pelo autor-escritor que concebeu o “discurso sério”. Quem é esse autor-escritor? *A priori*, o conhecemos pelo nome de Honoré d’Urfé, o autor

do romance: trata-se, pois, de uma pessoa que viveu no século XVII, na França. Um indivíduo empírico, em suma.

No entanto, este autor sofre uma espécie de "transformação" ao produzir o texto escrito: tal ato lhe oferece uma oportunidade de evasão ou vai nele, enquanto sujeito-empírico, efetuar uma cisão; dela surge um *sujeito-autor-escritor*, que é e não é Honoré d'Urfé, por mais paradoxal que esta colocação, assim formulada, possa parecer. O *sujeito-autor-escritor* é, pois, dividido: ao realizar o ato de escritura, ele coloca em cena um *projeto de escritura* que mistura suas experiências de "ser do mundo" com as de "ser-escritor", criador de ficção... O que faz com que o Euc, no presente caso, oscile entre dois universos: o do mundo real e o do mundo de ficção.

Ao construir os procedimentos narrativos do romance *L'Astrée*, o Euc em questão vai criar um *mundo de palavras*, espaço privilegiado para o eco de "vozes" que enfatizarão o "Código" do amor platônico; é tal idéia, aliás, que comanda o universo romanescos do qual faz parte o romance pastoral do século XVII, na França. Este Eu-comunicante se dirige então a um Tu-interpretante, ou seja: leitores reais capazes de reconhecer (e de aceitar) seu projeto de escritura.

Que faz Euc para levar a cabo tal tarefa? Simplesmente coloca em cena um Eu-enunciador, no interior de seu romance; este Eue é aqui representado pelo jovem Céladon. É ele que, com paixão, compõe os *mandamentos do amor*, dirigidos a sua musa inspiradora, a pastora Astrée. Em outros termos, é Astrée quem vai ocupar o lugar do leitor ideal, ou tu destinatário (Tud).

No entanto, o que acontece, nesse mundo de palavras? Um outro personagem, o irônico Hylas passa pelo Templo do Amor e lê os *mandamentos* gravados na pedra por Céladon. Hylas não é, é claro, o leitor esperado por Céladon! Mas tal é o destino de toda produção literária: cada novo leitor pode recriá-la. É o que faz Hylas, lendo os versos de Céladon: ele se diverte com a "ingenuidade" ou com a pureza das palavras do jovem apaixonado e resolve dar a elas um outro

sentido, um sentido inverso. Em suma, Hylas constrói um texto irônico usando para tanto uma série de enunciados irônicos, que têm por base a figura da antífrase.

Vejamos agora como essa “conversão” do discurso sério em discurso irônico pode ser interpretada através do mesmo esquema enunciativo de Patrick Charaudeau.

No universo do discurso irônico vamos, naturalmente, destacar o desdobramento de sujeitos. Assim, no lado exterior, no lado do FAZER, localizamos um Euc —o sujeito-autor-ironista—, hábil na invenção de jogos linguageiros: Euc se diverte transformando um discurso romântico em um discurso cínico. Euc se dirige a um Tui, que poderia ser representado por todos os leitores-reais capazes de captar os “mistérios” da inversão irônica. Jec e Tui, ainda que entidades reais, são “convidados” a entrar e a partilhar o mundo onde o projeto irônico de palavra de *L’Astrée* foi concebido e colocado em ação.

• 239 •

No interior deste esquema polifônico, localiza-se o mundo das palavras (cínicas) de Hylas, o Eue escolhido pelo sujeito-autor-ironista. Eue se dirige, *grosso modo*, a todos os personagens do romance que, passando pelo *Templo do Amor* lerão a “falsa” mensagem que coloca em ridículo tão belo sentimento. Aliás, até a idéia de um *Templo do Amor* exibindo enunciados irônicos torna-se também uma presa fácil para a derrição.

E a paródia com seus múltiplos sujeitos? Ela se encontra, justamente, na junção dos discursos “sério” e irônico. Vamos analisá-la sempre recorrendo ao mesmo esquema enunciativo: permanece o esquema, mudam os sujeitos, se considerarmos que agora, estamos tratando do discurso paródico. Nessa ótica, o Euc representaria o sujeito-autor-escritor Honoré d’Urfé, que concebe seus escritos num mundo real e sabe bem que o amor idealizado, platônico, estava em moda dentro dos romances pastorais do século XVII (na França) mas não necessariamente na vida real, cotidiana dos seus leitores.

Sabemos que Euc foi lido, em uma primeira etapa, por Tui, isto é, um público formado pela elite francesa do século XVII. Será que os primeiros leitores de *L'Astrée* fizeram uma leitura no primeiro ou no segundo grau? Mistério. Não saberíamos dar uma resposta para tal questão, apenas levantar algumas conjecturas: não acreditamos que a paródia tenha sido vista como uma "brincadeira" ou como um "sinal de humor inteligente" por todos os primeiros leitores e leitoras de *L'Astrée*; é bem provável que ela tenha passado despercebida, no "calor da leitura" da obra, que tenha sido considerada apenas como uma ação maldosa, cometida por um personagem que tinha um caráter volúvel... Mas, como dissemos, são apenas conjecturas.

Numa segunda etapa, Tui vem representar a nós, leitores deste século XXI que dá seus primeiros passos: ou seja, todos os leitores que apreciam leituras no segundo grau², logo dão um lugar de destaque à paródia, enquanto reconstrução moderna do velho e cristalizado discurso dos *códigos amorosos* do século de Honoré d'Urfé. Justamente, por ser um discurso tão submisso a *códigos*, tão previsível e logo, exagerado em seus arroubos, este discurso acabou por chamar para si a "des-cristalização" proposta pela paródia: o curioso é que esta destruição tenha sido provocada pelo próprio sujeito-autor-escritor!

Nesse sentido, Euc representa então um sujeito-enunciador parodista, que se dirige a Tud, isto é, a um sujeito-destinatário (ou leitor ideal) passível de levar em conta a apropriação e a transformação paródicas operadas no mundo das palavras ou no universo do romance por Honoré d'Urfé, o Euc.

Algumas conclusões

Como vimos, em um só texto, três interpretações diversas tornam-se possíveis, se levarmos em conta que tal texto é: sério, irônico e... paródico. É esta diversidade de sujeitos, estas vozes que se falam e se cruzam que faz o encanto do texto lúdico, ao nosso ver.

Acreditamos que a presença da paródia, com a ironia que a acompanha, foi um verdadeiro “achado” por parte de Honoré d’Urfé, no romance em questão, dando ao universo romanesco um reflexo duplo, um jogo de espelhos... A paródia faz com que se estabeleça uma maior cumplicidade do leitor com a obra. Há na paródia uma mensagem dirigida aos que a captarem e isso vem reforçar o caráter comunicativo do romance em questão.

Mas, no final das contas, *L’Astrée* seria um romance pastoral “sério” ou um romance irônico?

A resposta é simples: as duas coisas ao mesmo tempo. Não há paródia apenas nas antífrases que Hylas inventa a partir dos enunciados “sérios” de Céladon. A paródia se esconde, brinca, tal como uma ninfa no bosque, no meio dos pastores. Ela pode talvez ser percebida ali, nos *mandamentos do amor* (paródia dos *10 Mandamentos* da Bíblia) ou acolá, no *Templo do Amor* (*piéd de nez* às igrejas cristãs) cuja deusa é Astrée (*Ishtar*); ou então ela pode estar brincando de esconde-esconde “inserida” nos nomes dos dois pastores: Céladon e Hylas ... Céladon poderia ser “traduzido” por “*cela donc!*” ou “*c’est cela donc*”, em português “é isto!” ou “é então isto” sintagmas que revelam o caráter ingênuo do jovem pastor, e seu aprendizado da vida, do amor; Hylas, por sua vez, faz pensar em “*Hélas!*” interjeição que significa “que pena!” ou “infelizmente” e que aponta então para o trabalho de “destruição” (próprio à paródia) feito pelo ironista. Citamos apenas alguns entre os muitos exemplos que o romance em questão guarda em si.

Para concluir, diremos que a paródia, considerada como produção languageira, sendo assim digna de ser estudada na perspectiva de uma análise do discurso, já está presente num contrato previamente estabelecido entre os sujeitos-comunicantes e “interpretantes”. Como o diz Charaudeau (1993:160),

É justamente porque o contrato de comunicação é fundador do ato de linguagem que ele inclui, neste ato, a sua própria

validação. O outro, interlocutor-destinatário é considerado como passível de aceitar, antecipadamente, os termos deste contrato. (Trad. nossa)

Ou seja: a paródia, com sua *vis comica*, pertence a um *clube* mais ou menos restrito: o dos leitores que aceitam o contrato paródico, ou, em uma forma mais ampla, aceitam o contrato do humor.

Notas

¹ Vide texto no final do artigo, cf. foi apresentado por Anne Berthelot *et alii*, no manual *Langue et Littérature : Anthologie-Moyen Age, XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles*. Paris : Nathan, 1992, p.225.

Referências bibliográficas

- CHARAUDEAU, Patrick. *Langages et discours*. Paris : Hachette, 1984.
- CHARAUDEAU, Patrick. Le Contrat de communication dans la situation classe. *Pratiques – Inter-action*, número spécial, org. de J.F. Halté, 1993.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Analyser les textes de communication*. Paris : Dunod, 1998.
- MACHADO, Ida Lúcia. A presença da paródia em títulos da imprensa francesa. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v.8, n.2, p.97-114, 1999.
- MACHADO, Ida Lúcia. Brève étude sur la parodie *Caligrama*, Belo Horizonte, v.4, p.53-56, 1999.

Texto analisado:

LES TABLES D'AMOUR

VOICI LES DOUZE TABLES
DE LA LOI D'AMOUR

que, sur peine d'encourir sa disgrâce,
il commande à tout
amant d'observer.

Première Table

Qui veut être parfait amant,
Il faut qu'il aime infiniment:
L'extrême amour seule en est digne,
Aussi la médiocrité
De trahison est plutôt signe,
Que non pas de fidélité.

Deuxième Table

Qu'il n'aime jamais qu'en un lieu
Et que cet amour soit un dieu
Qu'il adore pour tout chose:
Et n'ayant jamais qu'un objet,
Tous les bonheurs qu'il se propose,
Soient pour cet unique sujet.

Troisième Table

Bornant en lui tous ses plaisirs,
Qu'il arrête tous ses desirs
Au service de cette belle,
Voire qu'il cesse de s'aimer,
Sinon que d'autant qu'aimé d'elle,
Il se doit pour elle estimer. /.../

TABLES D'AMOUR

Falsifiées par l'inconstant Hylas

Première Table

Qui veut être parfait amant
Qu'il n'aime point infiniment:
Telle amitié n'en est pas digne.
Puisque au rebours l'extrémité
De l'imprudence est plutôt signe,
Que non pas de fidélité.

Deuxième Table

Qu'il aime et serve en divers lieux,
Et qu'il tourne toujours les yeux
Dessus quelque nouvelle chose,
Aimant ainsi divers objets,
Que les bonheurs qu'il se propose
Soient aussi pour divers sujets.

Troisième Table

Ne bornant jamais ses desirs
Qu'il cherche partout des plaisirs,
Faisant toujours amour nouvelle,
Voire qu'il cesse de l'aimer
Sinon que d'autant qu'aimé d'elle,
Pour lui seul il doit l'estimer. /.../

• 243 •

As instâncias do leitor na obra de Nathalie Sarraute

Renato de Mello

Introdução

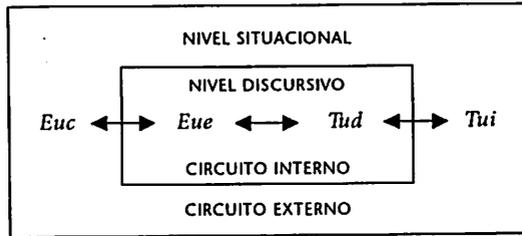
Entendendo que a leitura de um texto e a revelação de suas especificidades, de suas características são uma construção progressiva, pretendemos analisar discursivamente as instâncias do leitor que compõem o processo de enunciação na obra de Sarraute — *Infância*, buscando re-constituir suas identidades possíveis, suas funções e relações, mesmo sabendo que corremos riscos de estarmos optando por trilhar certos caminhos em detrimento de outros.

Infância será tomada, aqui, em sua dimensão lingüística, nas interfaces entre a Teoria da Enunciação e a Teoria Semiolingüística de Charaudeau, especificamente na dimensão do contrato de comunicação entre sujeitos no discurso. Segundo a Teoria Semiolingüística, o sentido do discurso depende das circunstâncias da enunciação e dos destinatários aos quais o discurso é dirigido. O *sujeito* é, pois, um *sujeito* de comunicação definido por sua identidade psicológica e social, por um comportamento finalizado e pelas restrições que

ele sofre se ele quer se inserir na interação. Esse *sujeito* se define, também, por suas próprias intenções para com o outro. (CHARAUDEAU, 1999:34).

O quadro do contrato comunicacional

A Teoria Semiolingüística explica o ato de linguagem através das trocas languageiras que se efetuam através de um sujeito-comunicante (Euc) que se desdobra em sujeito-enunciador (Eue) para se comunicar com um sujeito-interpretante (Tui), através de um outro desdobramento: o sujeito-destinatário (Tud). Euc e Tui (inter)agem no espaço externo — no nível situacional e Eue e Tud no espaço interno — no nível discursivo, conforme mostra o quadro 1 abaixo:



quadro 1

Podemos afirmar, a partir do quadro acima, que o sujeito não é nem um indivíduo preciso, nem tampouco um ser coletivo específico, mas uma abstração, um lugar de abstração da produção/interpretação da significação, dependendo do lugar que esse sujeito ocupa no ato de linguagem. Vale lembrar que, para Charaudeau, o ato de linguagem é um fenômeno que combina o *Dizer* (no circuito interno, discursivo) e o *Fazer* (no circuito externo, situacional). O *Fazer* é o espaço da instância situacional que se define pelo lugar que ocupam os responsáveis, ou melhor, os parceiros deste ato. E o *Dizer* é o espaço

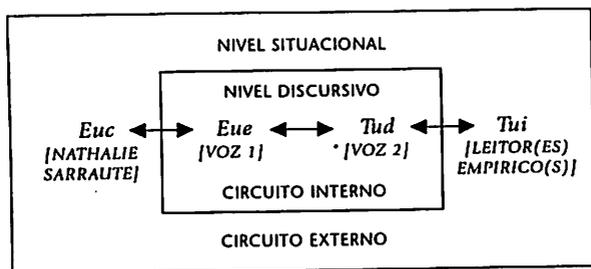
da instância discursiva que se define como uma encenação ou “*mise en scène*” da qual participam seres de fala, ou protagonistas. Dito de outro modo, a teoria empreendida por Charaudeau busca explicar a estruturação do ato de linguagem através da postulação de um dispositivo que compreende um duplo circuito: 1) uma instância externa, espaço do *Fazer* psicossocial dos parceiros envolvidos na comunicação, também chamado de espaço de limitações; 2) uma instância interna, espaço da organização do *Dizer*, também chamado de espaço de estratégias, onde os protagonistas montam suas estratégias (*enjeux*) de encenação do ato de linguagem.

Desse modo, ao optarmos por utilizar o quadro do contrato comunicacional de Charaudeau para analisarmos a obra de Sarraute percebemos que o texto literário exige uma adaptação, ou melhor, uma aplicação específica, visto que o texto literário, ficcional não pode e não deve ser confundido com uma ato de linguagem ordinário, uma enunciação lingüística comum. Abordar o texto sarrautiano, a partir de pontos de vista dos estudos da linguagem, da Teoria da Enunciação, da Análise do Discurso, da Teoria Semiolingüística, do quadro do contrato comunicacional e, com ele, tecer considerações sobre algumas especificidades das instâncias do leitor pode parecer, para alguns, um despropósito. Recorreremos, entretanto, a essas teorias e a esse quadro porque temos certeza que esses pontos de vista poderão nos ajudar a construir nosso raciocínio sobre essas instâncias. Propomos, a partir da apresentação, ainda que sucinta, da teoria dos sujeitos da linguagem proposta por Charaudeau, aplicá-la à obra de Sarraute.

• 247 •

O quadro e a obra de Sarraute

Antes de analisarmos as duas instâncias do leitor, vejamos como, de um modo geral, as instâncias enunciativas sarrautianas se apresentam no quadro de Charaudeau:



quadro 2

Como podemos perceber no Quadro 2, temos as seguintes equivalências: O Euc-sujeito comunicante é Sarraute, escritora empírica, nascida na Rússia em 1900, aquela que teve a iniciativa do processo de produção literária. Euc-Sarraute, ao escrever suas obras, o faz, evidentemente, para que elas sejam lidas por alguém. Esse alguém são os leitores de Sarraute, sujeitos empíricos, aqueles que vão efetivamente ler os textos produzidos por ela, ou seja, os Tuis. Esses Tuis são, desse modo, os parceiros de Euc, aqueles que têm a iniciativa do processo de interpretação da(s) obra(s) de Sarraute. Vale repetir que tanto Euc - Sarraute, quanto Tui - leitores, pertencem a uma mesma esfera situacional, a um universo empírico, ao universo do *Fazer*, externo ao mundo ficcional. De certa forma, podemos dizer que Sarraute é uma locutora que, com seus livros, se dirige a alocutários (os leitores) — os Tuis. Ambos são seres psicossociais, podendo ser, ainda que de maneira distinta, identificados, reconhecidos.

Dizemos " de maneira distinta " por uma razão muito simples: O Euc — Sarraute — é uma só pessoa e, por ser conhecida nos meios literários, intelectuais, é mais facilmente (re)conhecida (sexo, idade, categoria socioprofissional, posição hierárquica, relação parental, pertencimento a uma instituição em domínios públicos e privados, etc.) (CHARAUDEAU, 1984:74)¹. Já a identidade categorial, a identificação ou o (re)conhecimento de Tui é muito mais complexa, visto que Tui são todos os leitores que já leram, que estão lendo ou que

poderão vir a ler os textos de Sarraute. Desse modo, o estatuto e identidade categorial do Tui, ou melhor, dos Tuís (sexo, idade, posição social, etc.) tornam-se praticamente impossíveis de serem identificados em sua totalidade ou mesmo em sua particularidade. O Tui só pode ser identificado como «leitor», como «leitor empírico», como aquele que leu ou lê as obras de Sarraute. Isso nos leva a pensar se realmente Euc e Tui, que estão no mesmo nível situacional, no espaço externo, estão em pé de igualdade quando se trata de sua identificação, de seus estatutos (idade, sexo, categoria socioprofissional, etc.). Dito de outro modo, Tui — tanto quanto Tud — é, no final das contas, uma expectativa, uma quimera, um lance de dados.

Esta é uma das razões pelas quais o contrato comunicacional, quando aplicado ao texto literário, não pode ser assimilado ao contrato comunicacional ordinário. O leitor do texto sarrautiano — o Tui, não tem contato direto com a autora — o Euc. Não só por razões materiais, mas, sobretudo, porque faz parte da literatura não colocar em relação direta a autora com seus leitores. Esse contato só é possível através da instituição literária e seus rituais. Desse modo, a comunicação literária anula qualquer possibilidade de resposta por parte de seu público. Dito de outro modo, a comunicação literária é uma pseudocomunicação e a enunciação é uma pseudoenunciação. (MAINGUENEAU, 1990:9)

Abandonando, por um momento, o universo situacional, o nível externo do processo de comunicação, o nível do *Fazer*, passamos ao nível interno, ao universo discursivo, o nível do *Dizer*, na relação contratual, no qual são instituídos outros dois parceiros² — Eue e Tud — ambos criados por Euc para se comunicar com Tui.

Sarraute, ao escrever, instaura uma instância que é, de certa forma, um desdobramento de si própria: o Eue. A autora enuncia através de uma outra voz que não é a sua, mas é, ao mesmo tempo, sua. Eue é, na verdade, um ser de palavra, um protagonista do *Dizer* de Sarraute. Isso equivale a dizer que Eue é algo ou alguém construído

por Euc-Sarraute. Existe, pois, em se tratando de texto literário, uma divisória (que liga e separa ao mesmo tempo) entre a instância produtora — o Euc, e o responsável pela enunciação — o Eue. Conforme anunciamos no Quadro 2, o Eue, na obra de Sarraute, é, em quase sua totalidade, uma voz anônima que «dirige» a narrativa. Temos dificuldade, e veremos mais à frente o porquê, de nomeá-la «narradora».

Eue, essa voz anônima (voz 1), se dirige, se divide ou se desdobra, por sua vez, em Tud que, por sua vez, também é uma voz anônima (voz 2). Por hora, vale dizer que tanto Eue quanto Tud são personagens de Sarraute. Entendemos que as personagens da obra são locutores quando suas vozes se deixam ouvir por meio do discurso direto. Nesse caso, podemos dizer que as personagens são responsáveis por suas enunciações. Nesse universo discursivo temos, assim, um Eue enunciador, locutor que se dirige a um Tud, sujeito destinatário que, por sua vez, também é um sujeito de palavras, que interpreta o que Eue lhe diz. Isso se dá de forma interativa, o que vale dizer que o ato de linguagem é dinâmico, que tanto Eue se torna Tud, quanto Tud se torna Eue em um diálogo, em uma troca linguageira. O locutor se torna, assim, alocutário e vice-versa. O locutor, tanto quanto o alocutário, é um ser do discurso, um sujeito construído pelo texto a serviço de seus fins (BARBI, 1999:44). Eles não podem e não devem ser confundidos com sujeitos empíricos, com Euc e Tui, que estão no nível externo do quadro, na instância situacional, do *Fazer*. Eue e Tud constituem a *mise en scène*. Entretanto, não podemos nos esquecer de que Euc e Tui também podem ser chamados de locutor e alocutário. Sarraute é o locutor e seus leitores são os alocutários no processo comunicacional, só que em um outro nível, no nível situacional. Também não podemos nos esquecer de que na obra de Sarraute o narrador-Eue é, quase sempre, um narrador-personagem, alguém que está no mesmo nível discursivo de Tud, uma personagem.

Nessa *mise en scène*, no nível discursivo, Sarraute introduz, entretanto, um Tud que é, quase sempre, «explicitamente»,³ um leitor,

um representante, ou melhor, um desdobramento do Tui. E mais do que isso: não satisfeita com esse desdobramento, a autora — o Euc —, através de seu representante, ou melhor, seu desdobramento — o Eue — cria um Tud que, ao interagir com Eue, torna-se, no processo interativo, um Eue leitor. Temos, assim, a representação do leitor nas instâncias do Eue, do Tud e, evidentemente, do Tui. Podemos também dizer que, já que todos os três são, de certa forma, criação, desdobramento do Euc, o leitor, na verdade está presente nas quatro instâncias, ou nas quatro «pessoas». O leitor, que é implícito, imaginado, é, também, enunciador, interpretante, locutor, alocutário, alvo, argumentante, destinatário, modelo, invocado, genérico, atestado, empírico, instituído, idealizado, virtual, cúmplice, enfim, ele é dialógico, polifônico, múltiplo e polissêmico.

A estrutura romanesca ameaçada

Os novos estatutos e funções de Euc e Eue forçam, conseqüentemente, uma nova postura de Tud e Tui. O lugar de ambos também é (re)pensado por Sarraute. A autora parte do pressuposto que se há uma renovação na estrutura romanesca, se novas técnicas, ou melhor, novos traços estéticos são implementados, é porque o leitor está apto a aceitar e a entender essas mudanças profundas na escrita ficcional. Sarraute não acredita (e/ou não aceita) em leitor ingênuo. O leitor deve estar integrado no processo de leitura. Mais do que isso, o leitor de Sarraute participa de todas as etapas da construção do texto. Ele tem como tarefa tornar o texto legível: tarefa nada fácil, tendo em vista as inovações propostas pela autora. Para que o leitor possa cumprir bem sua tarefa, Sarraute lhe reservou um lugar no interior do próprio texto.

Tui torna-se, assim, um duplo de Tud, ou vice-versa: Tui se torna uma personagem. Com esse procedimento, Sarraute se antecipa no processo de interpretação do leitor, adianta suas dúvidas, suas reticências, enfim, ela encena esse processo, o ficcionaliza. Para Sarraute

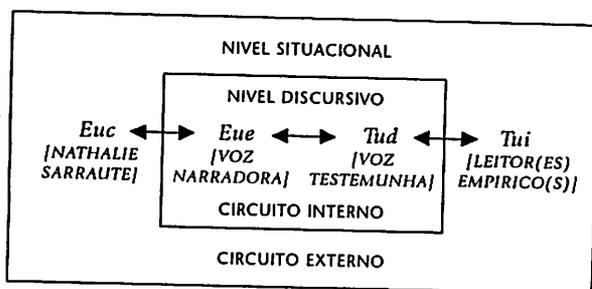
nada é mais reconfortante e mais estimulante que essa renovação do romance. O leitor, por mais inteligente que seja, se vê confrontado a uma dificuldade essencial, a da legibilidade do texto. A maioria dos leitores ainda está acostumada a conviver com romances tradicionais que promovem uma leitura fácil, em que há personagens tipos, intriga, descrição de pessoas e lugares, um tempo e um espaço, Tudo bem definido. Sarraute, entretanto, optou por correr o risco de ter seus livros fechados, não lidos e de ter sua obra taxada de «hermética», «difícil», «obscura», reservada a poucos, aos iniciados, aos intelectuais.

Percebemos, dessa forma, que Euc, Eue, Tud, Tui, escritora, narrador-personagem, personagem e leitor, tornam a escrita de Sarraute algo inovador na (re)constituição dos múltiplos sujeitos. Os papéis, ou melhor as funções e estatutos tradicionais das instâncias perdem muito suas especificidades: Euc se apaga ou se mostra diferentemente, Eue, ao perder a onisciência, a onipresença, torna-se difuso, Tud perde praticamente todos os seus antigos atributos, Tui se vê obrigado a (re)definir Tudo e todos, inclusive a si próprio. Ainda assim, a estrutura «romanesca» sarrautiana valoriza esses múltiplos actantes: eles são o eixo central das obras.

Torna-se fácil, assim, reconhecer a riqueza, a complexidade, a rentabilidade de um quadro como o do contrato comunicacional de Charaudeau, aplicável, até que provem o contrário, a todas as formas de comunicação, incluindo-se, evidentemente, o texto literário. Após termos mostrado, ainda que superficialmente, como funciona o quadro do contrato comunicacional de Charaudeau e sua aplicação, também superficial, na obra de Sarraute, propomos analisar duas as instâncias enunciativas em *Infância*.

As instâncias enunciativas em *Infância*

Vejamos como ficam as instâncias enunciativas de *Infância* no quadro comunicacional de Charaudeau.



quadro 3

Como podemos ver no quadro 3, em *Infância*, há um jogo dialogal que determina a escritura. Um jogo de vozes onde Tud pode ser chamado de *voz-testemunha*, aquela que é geralmente, muito exigente, que supervisiona o Eue — *voz-narradora*, o que ela diz, como ela diz. Tud — *voz-testemunha*, é um juiz que representa a multiplicidade de todos os possíveis juízes:

• 253 •

Então você vai mesmo fazer isso? “Evocar suas lembranças de infância” [...] Tem certeza de que não se esqueceu de como era, lá? [...] Você fica grandiloquente. Eu diria mesmo presunçosa. Gostaria de saber se não é sempre o mesmo temor.. (SARRAUTE, 1985:7-8)⁴

Essa frase banal de abertura do texto — “Então você vai mesmo fazer isso? ‘Evocar suas lembranças de infância’” — é enunciada pela voz-testemunha provoca em Eue uma reação em cadeia. A voz-narradora, questionada em seu projeto, responde ao ataque, apresentando um desejo impulsivo de escrever tal texto através da mobilização de lembranças incompletas da infância.

O Eue, na primeira página da obra, mostra-nos seu projeto explicitamente resumido: fazer um recorte no vivido como está indicado no título — *Infância*. Pela primeira vez em sua carreira de escritora, Nathalie Sarraute (Euc) dá seu nome próprio à narradora/personagem

e nos faz conhecer acontecimentos e lembranças assumidos como suas memórias, dando ao texto um estatuto autobiográfico. Sarraute é, simultaneamente, aqui, o Euc, escritora e teórica de si mesma, o Eue, narradora, cúmplice ideal do Euc e personagem e, também, o Tud, um desdobramento do Eue, um leitor ficcional, uma voz que ajudará a narradora a (re)construir um passado, simulando cenas, situações e frases do passado.

Esse duplo que Sarraute define como sendo “o leitor ideal que todo escritor projeta” determina, aqui, a escritura: ele aconselha e controla a formulação. Ele representa uma visão crítica que a autora tem em si. Esse duplo é em si mesmo dual: há o bom e o mau. O bom duplo é aquele que tem valor de sentinela e previne a autora contra as convenções, a impede de sucumbir, a protege contra os riscos sempre presentes dos clichês, dos lugares-comuns:

Não leve a mal, mas você não acha que, com esses piados, esses arrulhos, você não pôde deixar de introduzir algo pré-fabricado... é tão tentador... você fez um pequeno e lindo relato, e bem de acordo [...] Claro, como resistir a tanto encanto... tantas belas sonoridades... pios... arrulhos... (I: 17)

O mau duplo é aquele que se mostra sob a imagem negra do crítico dogmático, aquele que comenta e classifica os discursos segundo os credos do momento com o peso de reprimendas que esse tipo de crítico veicula e faz submeter o escritor:

Foi mais ou menos nesse momento que um outro livro entrou na sua vida para não sair mais: *O príncipe e o mendigo* (...). Nem mesmo quando você era David Copperfield ou o herói de *Sem família*? (I:65)

O leitor seria, assim, o conjunto, a união desses dois interlocutores, o bom e o mau – duplo crítico. Sarraute exige, assim, de seu

leitor, uma implicação forte e pessoal, uma convivência singular. Ela delega ao leitor, seu duplo e personagem, um conteúdo emotivo bruto; e cabe a ele tirar dali uma sensação análoga.

Esse duplo — interlocutor criado pela autora — sujeito interpretante e também comunicante, participa da construção das sensações, das experiências vividas. Ele faz comentários, fala das dores e das alegrias, das invenções e das fantasias. O duplo pode ser a voz da lucidez, do alerta, da correção, da censura, da repreensão, do comentário crítico, da ironia, da suspeita e da reflexão. E também a voz da cumplicidade. É a presença anônima, indeterminada, ilusória talvez, mas é aquela que chama a atenção, mobiliza a curiosidade. É através dela que transparece uma substância original, que, quando discernida, nomeada e definida perecerá, permanecendo apenas as palavras em busca da sensação: “... *ce qui m'intéresse ce n'est pas l'objet mais les mouvements intérieurs qu'il déclenche.*” (SAPORTA, 1984:23)

Prever seu leitor modelo, segundo Eco (1986:40), “...não significa somente ‘esperar’ que [ele] exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo. O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la.”

Essa criação de um duplo pode ser percebida pelo leitor real como alguém tão solidário ao narrador que pode ser visto como um *alter ego*, um coadjuvante, aquele que ajuda seu interlocutor a enfrentar os tormentos, as dúvidas, os sonhos, faz companhia nos momentos de solidão, apaziguando os momentos difíceis na construção do texto. Esse duplo ora impulsiona o narrador, ora o refreia a “tapar esse buraco com um remendo” (I: 20).

Uma relação de convivência é estabelecida. Narrador e leitor adotam a mesma atitude, se se situam em uma mesma distância das cenas apresentadas. O leitor é, dessa forma, envolvido na trama ou na condução da ação. O jogo apresentado em *Infância* é encenado por essas duas instâncias. O duplo, a partir do momento em que aceita as regras do jogo, deixando de ser um simples leitor espectador e tornando-se

um ator, é alertado pelo narrador: o jogo "...est un de ceux dont on peut affirmer à peu près à coup sûr que nous serions, vous et moi — si vous acceptiez d'y participer — les premiers et les seuls à y jouer." (SARRAUTE, 1983:121).

Instaurar um diálogo entre leitor e narrador é um procedimento através do qual Nathalie Sarraute constrói seus textos. O que *Infância*, assim como todas as obras de Sarraute, inauguram, segundo Françoise Asso (1995: 68-69),

(...) c'est un déplacement décisif de l'affrontement dialogique: car le lecteur n'est pas seulement le destinataire d'une parole persuasive qui fait de lui un témoin ou un double, mais aussi le sujet actif d'une parole à lui prêtée.. Le lecteur interpellé dans *L'usage de la parole* est entraîné, par la construction même du texte, dans un dialogue 'ouvert' où l'on est à l'écoute de toutes paroles — la sienne, celle de l'autre, celle à entendre ensemble, et qui sont les 'thèmes' des différents textes.

O leitor é, de certa forma, manipulado, tomado como refém pela autora, que o inclui em seus textos para servir a seus próprios fins. O leitor é, assim, um procedimento narrativo, procedimento este que dá mais vitalidade ao texto pela interatividade que o diálogo instaura. O texto se constrói a partir de um jogo de perguntas e respostas do leitor e do narrador. Este último faz perguntas puramente retóricas que só servem para orientar a narrativa para um ou outro tema que possa interessar o leitor. O narrador, levando em conta as prováveis questões levantadas pelo leitor ideal, cria um duplo de si para preencher esse lugar vazio de um parceiro efetivo. Para ter sucesso em sua empreitada e garantir, assim, a vitória, cria-se um parceiro ideal. Para tal fim é preciso antecipar as questões, as objeções, os ataques possíveis e levar tudo isso em consideração na construção de uma argumentação. Esse procedimento permite à autora insistir em cada elemento, cada tema e afirmar sua importância. Inscrever a

figura do leitor, do duplo no centro da obra permite a Sarraute construir seus textos a partir das possíveis reações de seus leitores reais, identificando-os com suas personagens.

No geral, a voz-narradora constrói e comenta os tropismos e o duplo os questiona. Mas somente no geral. Desde o princípio, anuncia-se uma estratégia de mobilidade entre os dois. A voz-testemunha — oscilando entre o controle, a escuta e a cumplicidade com a voz-narradora, marcará a especificidade da escrita da autora.⁵

Enfim, para Nathalie Sarraute, somente a dualidade do discurso narrativo pode justificar a presença central do Eue, ainda que indefinida, sem contorno, apenas uma voz. Enquanto que o Tui (leitor empírico), é, evidentemente, o receptor da obra, ideologicamente e indentitariamente determinável, aquele que transforma a obra em uma totalidade significativa, o Tud (leitor "inscrito", "instituído") é uma figura escritural abstrata, virtual e enigmática. Esse Tud representa as normas e as expectativas de um público em um momento dado. Ele é um *horizon d'attente* com funções definidas e programadas pela obra.

• 257 •

As funções do duplo

O controle é a função mais aparente. Inicialmente, o duplo exerce seu controle sobre os fatos. Ele presta atenção nos erros e inexatidões cometidas pelo narrador; questiona a fidelidade dos fatos. "— Você tem certeza de que essa imagem se encontra em *Os sobrinhos do capitão*? Não valeria a pena verificar melhor?" (I: 40)

Algumas vezes, o duplo pede mais exatidão, mais precisão dos fatos: "— Você sentia realmente isso naquela idade?" (I: 48). O duplo exerce seu controle, também, sobre a linguagem, se a palavra é ou não a mais apropriada, se a escolha não seria excessivamente emocional. Questiona a fidelidade das palavras em relação às sensações e sentimentos da narradora:

... — Imagens, palavras que evidentemente não podiam formar-se em sua cabeça, naquela idade..." (I: 14)

... — Talvez ela não tenha falado exatamente nesses termos..." (I: 23)

Enfim, o controle se dá sobre a questão da interpretação. O sujeito interpretante questiona se as significações construídas pela experiência são fiéis, se condizem com a vivência: "— É provável que ela tenha se exprimido mal. O que ela quis dizer foi sem dúvida: Uma criança que gosta de sua mãe nunca a compara a ninguém." (I: 79).

Essa voz de controle é fundamental, porque ela tenta impedir que o narrador ultrapasse a borda do real e se instale no ficcional. Ao fazer isso, ela mostra alguns problemas do gênero memorialista. O duplo tenta ajudar, ao máximo, a (re)construir o que o narrador realmente viveu e sentiu, sem que nada seja falsificado, aumentado nem diminuído. Ele quer que o narrador resgate o passado e que somente a verdade seja dita.

A segunda função é a de escuta. O duplo, funcionando como um "analista", auxilia o trabalho de rememoração do narrador — a "analisanda". O narrador recorda o passado, a infância, induzida pelo duplo que intervém discretamente, amortecendo uma discussão, a força das palavras, dos tropismos, propondo uma hipótese; tenta reconstruir aquilo que foi esquecido, a partir dos traços que permaneceram fragmentados e vivos.

Nessa "sessão de análise" o trabalho de "analista" do duplo assemelha-se muito à escavação do arqueólogo, analogia feita por Freud.⁶ Ambos extraem suas inferências dos fragmentos do passado, das lembranças valiosíssimas em si mesmas, mas, via de regra, seriamente danificadas, deformadas por fatores diversos (tempo, espaço, inserção do sujeito). Ao tentar rejuntar, recuperar, remendar os fragmentos, o arqueólogo corre o risco de falsear, de colar algo fora de

seu lugar, o que não ocorre com o analista. Na construção das lembranças, a recomposição do passado, a recordação de algo perdido, esquecido e fragmentado, nem sempre é possível ou, nem mesmo, é o objetivo. É o caso de *Infância*. Rememorar não é restaurar o passado. A narradora não consegue nada além de algumas imagens do passado. Mesmo que sejam ficções, alucinações, delírios do narrador adulto que (re)cria, (de)forma ou (des)loca, ainda assim são as imagens fragmentadas da infância que compõem a memória. Pouco lhe importa se seu trabalho “arqueológico” transforme o que ele viveu em outra coisa. Pouco lhe importa se alguns pedaços são falsos, pois o importante é tentar recuperar a sensação daquilo que se perdeu. Pouco lhe importa que seu texto memorialístico seja ficcional: “— Apesar de tudo era preciso falar... O que mais se podia fazer, qual outro jeito de se reencontrar?” (I: 204)

A terceira função do duplo é a de cumplicidade. Sujeito-enunciador e sujeito-destinatário, evidentemente, distinguem-se, mas trata-se aqui de uma fusão. Uma voz se junta à outra, sem jamais se lhe opor. Ambos conversam e acabam por quase falar ao mesmo tempo. Os dois *eu* se fundem em *nós*, como se ambos tivessem vivido as mesmas experiências. Esse é um dos momentos em que é difícil distinguir as duas vozes, visto que elas enunciam o mesmo enunciado quase ao mesmo tempo e compartilham das mesmas lembranças. Daí a dificuldade em saber quem fala, quem é quem. Além disso, os dois actantes usam o pronome *on*: “— *On dirait même qu'on le désire, que c'est cela qu'on cherche...*” Na função de cumplicidade, eles dão a impressão de que um conhece o outro mais que a si mesmo, um sabendo o que se passa no interior do outro. Os dois se tornam *uno*, em perfeita completude.

Enquanto nas duas primeiras funções — controle e escuta — temos, claramente, na enunciação e no enunciado, um *eu* e um *tu*, na terceira função essa distinção perde força, quase se apaga. As duas vozes encontram-se em pequenos fragmentos comuns às duas: temos

duas vozes que se parecem. Nesses instantes, o texto perde tensão e há um momento de gozo e tranqüilidade. Quando as imagens da memória mostram-se fulgurantes e o sujeito se reconhece, se identifica e se constitui como tal.

Sob a figura do *alter ego*, o duplo exerce sua lucidez alerta em todas as obras de Sarraute. Aqui e ali ele ironiza, suspeita dos clichês, interrompe para introduzir um comentário crítico, repreende, corrige; em suma, supervisiona e censura de uma certa forma.

Este dualismo particular faz com que as obras de Sarraute sejam cheias de arrependimentos. A escrita é sempre intimidada, ela treme, sob os olhos do duplo, do juiz, que representa também a multiplicidade de juízes possíveis. A paranóia invade a escrita que inventa de antemão seus adversários, se protege dos ataques imaginários. Escrever, para Sarraute, é sempre criticar, se criticar.

Conclusão

Vimos que as instâncias enunciativas sarrautianas se encaixam perfeitamente no quadro comunicacional que Charaudeau criou para dar conta dos sujeitos da linguagem e suas relações conversacionais. Sarraute, voz-narradora, voz-testemuna e leitor equivaleriam a Euc, Eue, Tud e Tui, respectivamente. Entretanto, percebemos que as relações conversacionais na obra de Sarraute são muito dinâmicas. E aí está a riqueza de seu texto. As relações são tão dinâmicas que podemos afirmar que todos podem assumir o papel de todos, ou seja, qualquer uma das quatro instâncias pode assumir o papel das outras no jogo da troca languageira.

Esse sujeitos sarrautianos se desdobram, se multiplicam, se dividem, se duplicam, se tornam um outro para se constituírem a si próprios, para construírem suas identidades. É na enunciação que essa vozes se mostram enquanto sujeitos de linguagem, enquanto objeto de arte sarrautiano. É através do jogo dialógico e polifônico que eles

tentam preencher um certo vazio, talvez o vazio da falta do nome próprio, de qualquer coisa que identifique essas vozes anônimas, que as ajudem a construir o texto sarrautiano.

Notas

¹ Segundo Machado (1998:114) o Euc propicia uma situação paradoxal: "... embora o sujeito em questão tenha seu estilo próprio, não deixa também de ser um sujeito-coletivo, já que vive numa determinada sociedade." E a própria autora pergunta: "Como abordar tal sujeito ambivalente numa perspectiva discursiva?"

² Charaudeau distingue "parceiros" de "protagonistas". O primeiro é reservado para Euc e Tui, implicados na expectativa (*enjeu*) de uma relação contratual; o segundo designa Eue e Tud, sujeitos de fala da encenação do Dizer produzida pelos dois primeiros.

³ Na verdade, esse explicitamento do leitor é relativo, tendo em vista que Sarraute o nomeia pelo pronome "vous". Esse "vous" não tem referente nominal (re)conhecido. Há somente uma dedução situacional que nos permite dizer que "vous" é o leitor.

⁴ Todas as citações de *Infância* serão, a partir de agora, seguidas de I e do número da página correspondente.

⁵ A presença das vozes e as funções da segunda voz foram detectadas e analisadas por Lejeune em *Paroles d'enfance*. Nesse artigo o autor toma *Enfance* como um trabalho da escritura e reflete sobre os procedimentos utilizados por Sarraute: fragmentação, montagem e diálogo, sendo que, nesse último, a "voz crítica" oscila entre três posições: controle, escrita e colaboração. A leitura aqui apresentada é tributária desse crítico, ainda que abordemos diferentemente alguns pontos comuns. (Cf. LEJEUNE, 1990-1:23-38).

⁶ Segundo Freud, os dois processos são idênticos, à exceção de que o analista tem um material mais vasto à sua disposição e diferente daquele do arqueólogo. Enquanto este lida com um objeto morto, destruído, mas que está lá, o analista lida com algo que se (re)constrói. A "materialidade" se faz no processo de rememoração, por meio de suplementação e combinação dos restos que, apesar de fragmentados, sobreviveram e permanecem vivos. Outra diferença é que a (re)construção, para o arqueólogo, é o objetivo final de seus esforços, enquanto que para o analista ela é apenas um trabalho preliminar, visto que o que se busca é a (re)constituição do sujeito. (Cf. FREUD, 1975: 291-304).

Referências bibliográficas

- ASSO, F. *Nathalie Sarraute, l'effacement de l'écriture*. Paris : PUF, 1995.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem* (1.ed.: 1929). São Paulo: Hucitec, 1979.
- BARBI, S. H. C. *Discurso e ensino*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- BENVENISTE, E. O aparelho formal da enunciação. *Problemas de lingüística geral II*. Campinas: Pontes, 1989.
- CHARAUDEAU, P. Une théorie du sujet du langage. *Langage et Société*, n.28, Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 1984.
- CHARAUDEAU, P. Une analyse sémiolinguistique du discours. *Langages* 117. Paris : Larousse, 1995.
- CHARAUDEAU, P. Análise do discurso: controvérsias e perspectivas. *Fundamentos e dimensões da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- ECO, H. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FREUD, S. *Construções em análise*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- LEJEUNE, P. Paroles d'enfance. *Revue des Sciences Humaines*. Lille, n. 217, p. 23-38, 1990-1.
- MACHADO, I. L. Análise do discurso e seus múltiplos sujeitos. *Teorias e Práticas Discursivas. Estudos em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Carol Borges Ed. 1998.
- MAINGUENEAU, D. *Genèses du discours*. Bruxelles : Pierre Mardaga, 1984.
- MAINGUENEAU, D. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Bordas, 1990.
- MAINGUENEAU, D. A leitura como enunciação. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SAPORTA, M. Portait d'une inconnue: conversation biographique. *L'Arc*, Le Revest-Saint-Martin, n. 95, p. 5-23; 1984.
- SARRAUTE, N. *Infância*. Trad. Luiz Carlos de Brito Rezende. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
- SARRAUTE, N. *L'Usage de la parole*. Paris : Gallimard, 1983.

errâncias territoriais e textuais



**Línguas românicas:
história, documentação e
retórica**

Línguas românicas em extinção: o francoprovençal¹

*Maria Antonieta Amarante
de Mendonça Cohen*

Introdução

A família românica oferece ao estudioso um leque de variadas línguas, que medeia entre as línguas nacionais, oficiais, literárias, faladas e escritas por milhares de indivíduos, como é o caso do português, do espanhol, do francês, do italiano, do romeno, e as que estão em vias de desaparecimento, utilizadas por minorias, como o francoprovençal, o reto-românico, o judeu-espanhol, dentre outras. Há línguas que tiveram, no passado, expressiva manifestação literária e que estão hoje reduzidas à modalidade falada, se tanto, como o provençal; há as que se fortaleceram e se impuseram como língua nacional, como o catalão; há os crioulos de base francesa, portuguesa; e há uma completamente extinta, o dalmático. Interessam-nos aqui as línguas em vias de desaparecimento. Trataremos neste artigo do francoprovençal, uma das menos conhecidas da família românica e que se encontra em avançado processo de extinção.

Na classificação tradicional da família românica em grupos e sub-grupos, o francoprovençal pertence ao sub-grupo galo-românico,

do grupo da România Ocidental, como também o francês e o provençal. Como enfatizado por Tuailon (1994:6) o francoprovençal "não é uma mistura do francês e do provençal, mas um conjunto original" e de acordo com isso seu nome deve ser escrito como uma palavra só, sem o traço de união. Historicamente, é, dentre as línguas românicas desse sub-grupo, a que melhor representa o produto da romanização da Gália do Norte, pois não sofreu influência dos francos, como ocorreu com a *langue d'oïl* que culminou no francês. Sua separação dessa última data da época carolíngia (ca. séc. VIII). Seu domínio geográfico compreende atualmente o sudeste da França, entrando pela Suíça e Itália (cf. figura 1 a seguir). Em termos numéricos, estima-se que o francoprovençal possua ainda aproximadamente 60.000 falantes na França (Isère: 2.000, Rhône: 1.000, Loire: 5.000, Savoie: 35.000, Jura-Doubs: 2.000, Ain: 15.000) e 70.000 na Suíça e Itália (TUAILLON, 1988). No Vale d'Aosta, na Itália, o francoprovençal não está em declínio. A escola da região cuida dele com particular atenção. Nessa área é uma língua em pleno funcionamento: nas cidades, no campo, em ocasiões oficiais, no trabalho, na escola e em casa.

Seus usuários do território francês devem ser classificados como semi-falantes, seguindo terminologia de Harris (1994), pois têm um domínio parcial dessa língua, mais passivo do que ativo, utilizam-se da mesma apenas em determinadas situações muito específicas e têm uma outra como língua dominante.

Nunca houve qualquer tentativa de unificação do francoprovençal. Mesmo para seus registros escritos, as convenções ortográficas são e foram as do francês escrito. O fato de não ter sido nunca a língua oficial e nacional de um estado político constituído contribuiu muito para que esses *patois* não se tenham unificado permanecendo no que Tuailon denomina de uma "língua em estado dialetal puro".

Como se pode observar na figura 1, dentro do território francês o domínio francoprovençal vai da região de Roanne, a oeste, à fronteira com a Itália na região do Mont Blanc, a leste; da região de Lons, ao

Estamos fazendo aqui um nivelamento terminológico e conceitual denominando a toda e qualquer manifestação lingüística de “língua”, mas ressalte-se que no âmbito dos estudos românicos europeus, especialmente na França, é comum que se distinga entre “língua”, isto é, a língua nacional, oficial, no caso o francês, que, por sua vez, varia regionalmente, e “dialetos”, que são, também como o francês, uma consequência da romanização, apenas não foram alçados à categoria de língua nacional e oficial. Conforme ressaltado por Tuailon (1991:447) é preciso não confundir, sob o termo “dialetologia”,

o estudo dos dialetos galo-românicos que foram gerados pela latinização, com o estudo das variantes regionais da língua francesa. Historicamente os regionalismos são ligados aos dialetos, mas as duas disciplinas apoiam-se em fatos lingüísticos que têm um funcionamento diametralmente opostos. A dialetologia galo-românica estuda o conjunto geolingüístico constituído pelos *patois*, isto, é um mundo onde a variante lingüística é o dado fundamental que constitui o espaço lingüístico. No caso dos regionalismos de uma língua nacional, as variantes lingüísticas são como que embaraços à unificação, num mundo onde a tendência à unidade é a regra, mesmo se a unidade perfeita é impossível. (tradução nossa)

O *patois* francoprovençal hoje

Interessante registrar que ao visitar essas regiões de que nos informam os estudos dialetológicos, esses domínios lingüísticos dos *patois*, não encontramos pessoas que “falem” o francoprovençal no seu dia-a-dia. É preciso que nos integremos à região, aos hábitos locais, para depois de algum tempo conseguirmos identificar as situações em que esses falantes de francês se utilizam do dialeto ou *patois*, no presente caso, o francoprovençal. Como se sabe, a variação espacial das línguas é também chamada de “variação horizontal”, e a variação social, de “variação vertical”. O que se verifica no presente caso, como no

de outras línguas em extinção, é uma verticalização do dialeto: o que podia ser percebido no espaço é agora identificado em situações sociais especiais: ou de trabalho, ou de celebrações. Um fator que dificulta o acesso aos dados lingüísticos é a atitude do falante, principalmente na França, onde a idéia de unificação do francês está como que incrustada no pensamento de cada falante e que se dizer *patoisant* pode ser um estigma social pejorativo de “sem instrução”, “caipira”, “sem sofisticação”. Para esses a “língua” é “a língua da República”, a antiga “língua do rei (da França)” (*la langue du Roi*). Vencidas essas barreiras, vislumbra-se, então, nesses contextos em que os indivíduos se permitem falar o *patois*, uma atitude mista de vergonha e orgulho, em que predomina mais este último.

A localidade visitada foi a pequena cidade de Autrans, situada a 1632 m de altitude, no Parque Regional Natural do Vercors, distante cerca de 35 km da cidade de Grenoble, no sudeste da França, na região Rhône Alpes. Nessa pequena cidade, no extremo sul do domínio francoprovençal, está havendo uma tentativa de recuperação da língua, através do chamado *Clube do patois*, que aí se chama *Club du Claret*. Pessoas que ainda conhecem a antiga língua da região (o *patois* francoprovençal) se reúnem periodicamente para cantar as canções e recordar/recuperar as estórias que querem preservar e ensinar aos mais jovens. É uma oportunidade de praticar o *patois*. Mantêm contato com pesquisadores do *Centre de Dialectologie* da *Université Stendhal*, de Grenoble. Seus testemunhos são gravados e escritos, no intuito de não se perder o pouco que ainda sabem. Dentre esses, há os que “sabem mais”, e quando questionados sobre uma ou outra forma, como se diz uma ou outra palavra francesa no *patois*, discutem entre si e a opinião de algum tem mais autoridade. Os mais jovens têm demonstrado interesse em aprender o *patois*, e pedem aos mais velhos que os ensinem. A iniciativa é apoiada pela prefeitura local, que cedeu um espaço para realização dos encontros, dentro de um centro cultural, de memória da região. Interessante ressaltar que, a poucos quilômetros (ca. 10

km) dessa localidade, a cidade de Villars-des-Lans já não pertence ao domínio francoprovençal, mas ao ocitânico.

Em entrevista com esses semi-falantes, todos eles de meia idade, constatou-se a atitude ao mesmo tempo orgulhosa e envergonhada referida acima. Todos eles são falantes fluentes do francês, a língua da comunicação diária, da escola, da administração, dos meios de comunicação. Fora desses contextos do clube, utilizam-se do francoprovençal por ocasião da colheita do feno, em que trabalham e aí a falam, cantam e brincam entre si.

O francoprovençal, assim como todas as outras línguas românicas e não-românicas faladas na França, sofreu forte pressão para ser erradicado do território francês, através de uma política lingüística e educacional restritiva e severa. Desde o século XVI, há uma política lingüística em favor do francês: a primeira língua a ser rechaçada foi o latim, banido como língua administrativa primeiro e depois como língua religiosa, tanto católica como protestante. Ao final do século XIX, com o advento do ensino obrigatório, houve uma campanha contra o uso dos *patois* e se dizia: "o *patois* é inimigo do francês: é preciso, pois, abandonar o *patois* para bem falar e escrever o francês". Depois de 1890, registra-se, assim um declínio dos *patois* e um fortalecimento do francês.²

Transcrevemos abaixo um excerto de um dos textos bilíngües que fazem parte do acervo de canções, fábulas e histórias do *Club du Claret*. Data dos anos 30 (ca. 1935-39):

Les quatre saisons (d'Autrans) (patois francoprovençal)³

Les quatre saisons (à Autrans) (français)

I

Siteu qu'arrivé la sortia (pf)

Sitôt qu'arrive le printemps (f)

Qu'le redoux à to to dégealà

Que les redoux à tout tout tout dégelé

Vétia, vétia, vétia
Voilà, voilà, voilà

II

Lous homm's lo trayin su l'épala
Les hommes le trident sur l'épau

La pipa ô,ô,ô mè de lé dint
La pipe au, au, au milieu des dents

S'n vont to doucement
S'en vont tout doucement

III

Edrabouna lé drabounères
Eparpiller les taupinières

Lé f'na avé, vé, vé in grand pané
Les femmes avec un grand panier

Vont in po épérier
Vont ramasser les pierres

• • • 271

IV

Faut far lé truffets, lé chaplá
Faut faire les pommes de terre, les piocher

Lous tramete é, é, é lous ravacho
Les labours et les choux raves

Repeyé à chapo
Herser tout doucement

V

Lous pras sont vé, lé gins abadous
Les près sont verts, les gents sortent les bêtes

Lous useux chant, chant, chantons de proto
Les oiseaux chantent, chantent de partout

Vétia qué lou grands jos
Voici les grands jours

En etet lé gins s'ématinont
En été les gens sont matinaux

Pé tot aba, ba, bari rondamint
Pour tout faire rondement

Rolassé é parint
Traîner ses galoches ne vaut rien.

Le polet chant', lo cayon bramé
Le poulet chante, le cochon grogne

Lo chin jape, lo laitier vé passa
Le chien aboie, le laitier va passer (...)

Assim como outras línguas em extinção, o francoprovençal teve o francês como um obstáculo à sua sedimentação e unificação, pois esta era e é a língua oficial do país, da administração e da justiça, da educação, da mídia e da literatura. Sendo ambas neolatinas, e estando e tendo estado em situação de contato nos seus mais diversos aspectos, o francoprovençal foi pouco a pouco sendo assimilado pelo francês, não sem a ajuda da política lingüística referida acima. Processo semelhante sofreu o judeu-espanhol, no que toca esse aspecto do contato com uma língua oficial. Encontra-se hoje quase que totalmente rehispanizado⁴, em parte pela semelhança entre este e o espanhol e pelo prestígio desse último, língua oficial, de cultura, da educação, etc.

Apresentamos, em seguida, um traço lingüístico do domínio francoprovençal no século XX, da região de Autrans, a saber, a morfologia do artigo definido. Na seção subsequente faremos referência aos traços lingüísticos tradicionalmente considerados como caracterizadores do francoprovençal em relação ao francês.

Na canção parcialmente transcrita acima o artigo definido masculino singular é *lo*, e o plural, *lou ou lous*. Para o feminino encontra-se o *la* para o singular, e *lé* para o plural.

(1) Formas do artigo definido no *patois* de Autrans

	Masculino	Feminino
Singular	<i>Lo</i>	<i>la/ l'</i>
Plural	<i>Lou, lous</i>	<i>Lé</i>

Observe-se também no *patois* francoprovençal de Saint-Martin-de-la-Porte, que fica a aproximadamente 100 km a leste de Grenoble, o sistema morfológico do artigo definido, segundo Ratel (1958):

(2) formas do artigo definido no *patois* de Saint-Martin-de-la-Porte

	Masculino	Feminino
Singular	<i>lo/l'</i>	<i>la/l'</i>
Plural	<i>lo/loz</i>	<i>lè/lèz</i>

Em ambos os *patois* é o artigo masculino que se distingue do francês.

(3) formas do artigo definido no francês

	Masculino	Feminino
Singular	Le	la
Plural	Les	les

• • • 273

Segundo Ratel (1958), sua descrição do *patois* de Saint-Martin-de-la-Porte — que compreende a do artigo definido acima — foi baseada em formas que foram faladas por três gerações, num espaço de tempo de cem anos: pessoas nascidas a partir de 1830 até nascidas por volta de 1890 (sua pesquisa data do início dos anos 50). Os que nasceram depois da guerra de 1914-18 não falam mais o *patois*. Têm desse um conhecimento passivo: compreendem, mas não o falam.

Um sobrevôo histórico: o francoprovençal antigo

Desde o século XIII se escreve em Francoprovençal. Na Idade Média vários textos administrativos foram escritos nessa língua. Em Grenoble especificamente, apesar de toda a língua jurídica ter sido escrita em latim, há testemunhos do uso do francoprovençal na tradu-

ção de um texto latino para o *patois* de Grenoble, por volta de 1250: trata-se de *La Somme du Code*.

No domínio religioso o francoprovençal não vigorou pois a língua religiosa imposta foi sempre o francês, tanto para o sermão dominical como para a representação dos mistérios religiosos, em oposição ao domínio da *langue d'oc*, que desde o século XVI rezou em ocitânico. A única exceção são *les noëls*: o primeiro texto impresso em francoprovençal, de 1530, é um *noël* da região de Lyon.

O tema privilegiado dos textos francoprovençais é a política e a crítica social e até hoje se publicam pequenos textos, *charges* cujo tema é a política atual, principalmente na região da Savoie.

Ainda do século XVI são os poemas de Laurent de Briançon *Lo batifel de la gisen* (Fofocas na casa da parturiente), *Lo banquet da la faye* (O banquete da fada) e *La Vieutnañci du courtizan* (O desprezo do cortesão) traduzidos e publicados por Gaston Tuaillon em 1996. Esses também apresentam uma crítica social num discurso predominantemente feminino, mas distinguem-se das demais produções da época e anteriores por estarem escritos em versos alexandrinos e por apresentarem uma tal riqueza lexical que Tuaillon caracterizou-a como a "*ivresse lexicale*" presente em Rabelais. Laurent de Briançon foi um jurista de distinguida cultura e atuação política na segunda metade do século XVI em Grenoble. Era, portanto, um cavalheiro que mesmo tendo pleno domínio da língua francesa, como se pode deduzir pelas informações sobre sua intensa vida política, preferiu escrever em *patois*. Tuaillon (op. cit.) propõe o período entre 1550 e 1590 como datação para os três poemas, após uma análise da sua tipografia e do contexto histórico de sua produção.

Esses poemas exibem os traços que individualizam o francoprovençal frente ao francês: sua acentuação paroxítona, como exemplificado abaixo, é um deles:

(4) Faye ['faje] 'fada' // eilli ['ɛli] 'ela' // ouvragio [u'vraʒo]
'trabalhos'

['ota] 'alta' // moussa ['musa] 'espuma' // chano ['fano] 'carvalhos'
era ['era] 'hera' // fena ['fêna] // tenon ['tenõ] 'tem'

Os outros traços presentes nos poemas são a série de palavras femininas terminadas em *-a* átono, com as de (4) e as que terminam com o *-i* átono final, como *feitureiri* "bruxa", também paroxítona. No francês, diferentemente do francoprovençal, os nomes procedentes da primeira declinação latina terminam invariavelmente com um *-e*, o chamado "*e caduc*": [ə].

Como mostrado por Hoyer (1993), muitas dessas palavras paroxítonas tornaram-se oxítonas já no século XVI, ou seja, a sílaba tônica avançou da penúltima para a última sílaba da palavra.

O oxitonismo, como se sabe, é característica da língua francesa. No entanto, nessa língua sua presença remonta à fase arcaica, ao período inicial entre os séculos IX e XII (PICOCHÉ & MARCHELLO-NIZIA, 1994). Nessa época as palavras francesas já eram, no geral, oxítonas. No francoprovençal, como se viu, essa evolução é mais tardia e continua até o presente. Na fase atual consideramos esse fenômeno como um afrancesamento resultante da forte pressão exercida sobre os *patois* pelo francês.

... 275

Voltando à questão da morfologia do artigo definido apresentamos, de acordo com Hoyer (op. cit.), as formas do artigo definido em *patois* dos séculos XVII e XVIII:

(5) Formas do artigo definido nos *patois* francoprovençais do século XVII e XVIII

	Masculino	Feminino
Singular	Lo [lo]	La [la]
Plural	Lou [lu]	Le [le] ou [lə]

Repetimos abaixo, para comparação com o francês, as tabelas apresentadas sobre a morfologia (moderna/atual e antiga) do artigo definido dos *patois* e a do francês moderno:

(1') Formas do artigo definido no *patois* de Autrans (séc. XX)

	Masculino	Feminino
Singular	lo/ l'	la/ l'
Plural	lou, lous	Lé

(2') Formas do artigo definido no *patois* de Saint-Martin-de-la-Porte (séc. XX)

	Masculino	Feminino
Singular	lo/l'	la/l'
Plural	lo/loz	lè/lèz

(5') Formas do artigo definido em *patois* francoprovençais dos séculos XVII e XVIII

	Masculino	Feminino
Singular	Lo [lo]	La [la]
Plural	Lou [lu]	Le [le] ou [l']

(3') Formas do artigo definido no francês moderno

	Masculino	Feminino
Singular	le [lə]	La
Plural	les	les [le]

Observe-se que no feminino não há diferença entre o sistema de artigos do francês e os dos *patois*, tanto antigos, quanto modernos, a forma é *la* para o feminino singular, e *les*, *lez* ou *le*, para o plural, havendo a possibilidade de a vogal final se elidir diante de uma outra vogal subsequente.

É no gênero masculino que se evidenciam as diferenças: no francês o masculino singular é *le* [lə] e o plural *les* [le], ou seja, variações da vogal anterior [e] caracterizam esse gênero; já nos *patois*, o masculino apresenta variações das posteriores [u] ou [o]: *lo* [lo] no singular e *lou* [lu] , *lous* [lus] ou *louz* [luz] ou ainda *loz* [loz], no plural.

Segundo Hoyer (1993:426) a estrutura do artigo definido de quatro casos herdada do latim se mantém desde o século XVII até os

patois falados hoje: [lo], [lu] para o masculino singular e plural e [la],[lə], para o feminino singular e plural, respectivamente.

Ressalte-se a relevância do artigo como detentor de um traço diferencial da língua em desaparecimento em relação ao francês: no feminino, o artigo se assemelha ao francês, mas não no masculino. Como evidência do afrancesamento do francoprovençal está o fenómeno reconhecido como neoxitonismo, mas pelo lado da resistência a mudanças e à assimilação pelo francês destaca o papel da morfologia do artigo definido.

Voltamos agora um pouco atrás no tempo e registramos as formas do artigo definido no *patois* de Grenoble no século XVI. Transcrevemos abaixo a primeira estrofe de um dos três poemas citados acima: *Lo Banquet de la Faye*, de Laurent de Briançon. O poema é composto de 87 estrofes em versos alexandrinos e apresenta uma trama que se passa durante um banquete de fadas que habitavam o maciço da Chartreuse, que ladeia Grenoble. As fadas do texto são fadas rurais, governadas por uma rainha. O poema é considerado uma sátira ao reino da França, que praticava espionagem interna, e assim se fazia no reino das fadas.

• • • 277

Lo Banquet de la Faye

LA ' mon v pres de Vénci, en tiran ver Chatróussa,⁵
là - haut - au -près -de-Vence-en- tirant- vers- Chartreuse
Là haut près de Vence en direction de la Chartreuse

En vn'auta montagni enuelopa de móussa 1
Sur-une-haute-montagne-enveloppée-de-mousse
Sur une haute montagne couverte de mousse

Et touta eiburifia de fau & -de sapin,
Et-tout- eburifée - de-hêtres -et-de-sapins
Et d'une forêt touffue de hêtres, de sapins

D'izerablo, d' arbóu, genéuro, arbepin,
 D'érables -de cytises,- genévriers, aubépines
D'erables, de cytises, de genévrier, d'aubépines

Et de chano si hau, qu' et aúf, permafigua,
 Et-de chènes-si hauts- qu'est avis-par ma figue
Et de chènes si hauts qu'il me semble vraiment

5

Que Die louz aye fat per fare v cié la figua.
 Que-Dieu-les-ait -fait-pour- faire -au ciel-la figue
Que Dieu les a fait pour défier le ciel ;

(5) Formas do artigo definido no *patois* de Grenoble no século

XVI

	Masculino	Feminino
Singular	Lo	la
Plural	Lou, louz	Le, lez

A despeito de formas como o *le* para o masculino singular registrado no *patois* de Autrans no sintagma *le poulet*, onde caberia a forma *lo*, o padrão de oposição masculino marcado pelas vogais posteriores [o] e [u], e feminino pelas vogais anteriores [e] e variantes e a vogal centralizada [a], é o que se manifesta como constante ao longo dos séculos. O *le* masculino de Autrans talvez seja uma interferência do francês, cujo artigo definido singular masculino é *le*, e *poulet* certamente uma forma francesa absorvida pelo *patois*.

No nosso entender, o masculino plural [lu] (e suas variantes), como forma marcada, será o último a desaparecer, pois por ser ambígua com o adjetivo possessivo *lou/louz* (= *leur, leurs* do francês) é uma forma que tem mais peso do que as outras, e como tal tende a se conservar. Segundo Hoyer (op.cit.), *lou* artigo definido procede do acusativo latino (*il*)*los*, enquanto *lou* adjetivo possessivo procede do genitivo latino (*il*)*lorum*.

Penna (1998) ao estudar a permanência do pronome *ele* acusativo no português, mostrou ser esse uma forma mais "pesada", dentre

outras razões, por guardar em si mais informações do que os outros pronomes em função acusativa. Similarmente, com o *lou* em questão, uma retenção dessa natureza pode ser a causa da permanência desse no sistema de determinantes do francoprovençal. A resistência lingüística, através da retenção, se dá, portanto, no sistema de determinantes, em particular no do artigo definido masculino plural.

Para o lingüista brasileiro, acostumado a lidar com a língua portuguesa e sua relativa homogeneidade num amplo território, com suas variações regionais predominantemente lexicais, e com suas variações sociais, como nos grandes centros urbanos, a realidade lingüística européia é surpreendente. Num espaço de dimensão próxima à do estado de Minas Gerais, como a França, convivem inúmeras línguas, segundo noticiado recentemente, 38 línguas diferentes, dentre as quais está o francoprovençal. Mais surpreendente ainda é que as diferenças lingüísticas, tanto entre os próprios *patois* em vias de desaparecimento, quanto frente ao francês, se dêem no nível gramatical, morfológico. Como declarado por um *patoisant* de Autrans, a propósito das diferenças entre o francoprovençal e a *langue d'oc*, o *patois* dos seus mais próximos vizinhos: "eles empregam as mesmas palavras que nós, mas eles não as terminam da mesma maneira" (TUAILLON, 1988), ou seja, "eles têm o mesmo léxico, mas não a mesma gramática".

• • • 279

Em vista de todos esses fatos apresentados, da análise proposta e em prol do conhecimento da linguagem humana, enfatizamos aqui a importância de se estudarem outras línguas além da nossa língua materna, mesmo que seja uma língua em extinção.

Notas

¹ O tema deste artigo foi desenvolvido como parte de projeto de pós-doutorado, realizado na Université Stendhal, Grenoble, França, CAPES, 1996/97.

² Cf. HAGÈGE (1996), para uma história da política lingüística na França.

³ Das cinco estrofes apresentadas, os primeiros versos estão no *patois* francoprovençal (fp), e os segundos, em francês (f). A tradução é anônima.

⁴ Cf. Sabbá Guimarães (1999), para o processo de extinção do judeu-espanhol.

⁵ Na segunda linha apresentamos as glosas, e na terceira a tradução de Tuailon (1996) para o francês contemporâneo.

Referências bibliográficas

- HAGEGE, Claude. *Le Français, histoire d'un combat*. Ed. Michel Hagège, 1996.
- HARRIS, T. *Death of a language; the history of judeo-spanish*. Newark: University of Delaware, 1994.
- HOYER, G. *Textes en dialecte dauphinois: établissement du texte, traduction et analyses linguistiques*, Thèse de Doctorat, Université Stendhal Grenoble III, Centre de Dialectologie, 1993.
- PENNA, Heloísa M M. *O emprego do pronome tônico de terceira pessoa em função acusativa no português: mudança ou retenção?*, dissertação de mestrado, FALE/UFMG, 1998.
- PICOCHÉ & MARCHELLO-NIZIA. *Histoire de la langue française*. 3e ed. Paris : Nathan, 1994.
- RATEL, Ch.V. *Morphologie du patois de Saint-Martin-de-la Porte (Savoie)*. Paris : Société d'Éditions "Les Belles Lettres", 1958.
- SABBÁ GUIMARÃES, N. *O judeu-espanhol: uma língua neolatina em extinção*, 2 vol., tese de doutorado inédita, FALE/UFMG, 1999.
- TUAILLON, G. (1991). La Dialectologie. In: POTTIER, B. (ed.). *Les sciences du langage en France au XX ème siècle*. Peeters, Selaf, 1991, p. 447.
- TUAILLON, G. Le Francoprovençal. Progrès d'une définition. Saint Nicolas (Aoste), 1994.
- TUAILLON, G. Le Francoprovençal. Langue oubliée. In: VERMES, G. *Vingt-cinq communautés linguistiques de la France*. Tome Premier. Paris: L'Harmattan, 1988.
- TUAILLON, G. *Trois poèmes en patois grenoblois du XVIe siècle*. Grenoble : CARE 1996.

As *trobairitz* e a retórica medieval

Viviane Cunha

Numa obra em que apresenta, sucintamente, um panorama diacrônico da literatura feminina na França, desde as suas origens até o século XX, Camille Aubaud afirma que as mulheres letradas da Idade Média — período aberto aos debates contraditórios — tiveram ocasião de exprimir uma visão de mundo especificamente feminina, na medida em que elas representam uma coletividade humana relativamente unida, dividindo as mesmas opiniões, as mesmas afinidades, tanto para caricaturarem o comportamento do marido ou dos amantes, como para se integrarem no debate sobre a igualdade dos sexos. (AUBAUD, 1993:1)

Nos castelos, símbolos do poder da sociedade feudal, esboça-se uma nova situação social criada pela mulher, que começa a se sobressair nessa organização. Conforme ressalta Gérard Zuchetto, na sua obra sobre a poesia dos trovadores, no sul da França, *"la domna, mariée ou non, compagne, amante, inspiratrice ou mécène, avait acquis une place privilégiée au sein de la noblesse occitane, tant en poésie qu'en courtoisie, tant en politique qu'en religion"*. (ZUCHETTO, 1996:191)

As damas que recebiam os trovadores em suas cortes puderam iniciar-se tanto na prática poética como nas técnicas da boa poesia. As mulheres da nobreza gozavam, provavelmente, de maior disponibilidade do que os homens, para se dedicarem à cultura, já que esses estavam sempre comprometidos com os negócios da cavalaria, que, por sua vez, sustentava o sistema feudal. Assim, na sociedade e na poesia cortês das regiões occitanas, a *domna* acabou, pouco a pouco, por se impor como uma *Nova Eva* (BEC, 1995:16).

As mulheres trovadoras do sul da França pertenciam a uma geração excepcionalmente favorecida pelo direito que tinham à herança; as consequências das cruzadas; e o seu nascimento aristocrático, fatores que suas contemporâneas de outras regiões não tiveram a seu favor. As cruzadas tiveram uma importância fundamental no papel político da nobreza feminina, tendo em vista que os feudos, antes governados pelos homens, passaram a ser dirigidos pelas mulheres, quando seus maridos partiam para a guerra.

A literatura cortês, como bem nos lembra Jacques Le Goff (reafirmando as hipóteses de Eric Koeler), estava ligada aos interesses sociológicos e culturais de uma classe social em ascensão, mas já ameaçada: a pequena e média nobreza, isto é, a cavalaria (LE GOFF, 1985: 22-23). O amor cortês como símbolo de expressão dessa sociedade burguesa em ascensão e uma das representações de sua ideologia, me parecem indiscutíveis. Usando a linguagem de Bakhtine, pode-se mesmo falar de uma teatralização ou de uma carnavalização da cavalaria, onde os trovadores representariam os cavaleiros ambiciosos e ameaçados, tanto socialmente, como politicamente, conforme lembra muito bem Meg Bogin, na sua obra pioneira sobre as *trobairitz* (BOGIN, 1978: 66). O fato de as donzelas nunca terem atraído os trovadores, por não serem ricas como as damas casadas, é bastante significativo. Além do mais, outros já disseram que o amor cortês era pura convenção, *amour de tête*, criado como emblema do feudalismo, que favorecia o poeta, isto é, o trovador, o qual, por sua vez, sustentava o *status quo* do senhor feudal, cantando as virtudes e a beleza de sua esposa.

Em sua antologia comentada dos trovadores, Zuchetto (1996: 191) diz que as canções das *trobairitz* são calcadas no código tradicional da cortesia e que elas evocam apaixonadamente os elementos cortesês — *joi, joven, fin'amors* — tentando assim, reproduzir a poesia amorosa cantada pelos seus confrades masculinos. Essa opinião, segundo a qual a poesia das *trobairitz* reproduz modelos e ideologias do universo masculino, tornou-se um lugar comum desde Alfred Jeanroy, que assim a considerou na sua obra *La poésie lyrique des troubadours*, publicada em 1934; trata-se de uma visão tradicional. Na poética moderna, encontramos uma posição inteiramente contrária. Magalhães (1978: 104), citando Hauser, nos diz que

a cultura de corte medieval [...é] uma cultura claramente feminina (...) não apenas na medida em que as mulheres participam da vida espiritual da corte e partilham a orientação da produção poética, mas também na medida em que os próprios homens, em muitos aspectos, *pensam e sentem de uma forma feminina*.
(grifo meu)

• • • 283

Muito se tem discutido sobre a falta de originalidade dos poemas das *trobairitz* e sobre a afirmação de que eles repetem o discurso trovadoresco masculino. A originalidade literária é uma questão bastante complexa, que não pretendo abordar aqui. Sabemos perfeitamente que a literatura, em si mesma, é uma de suas próprias fontes, e que o dialogismo é seu ponto forte. Além disso, é preciso considerar que a repetição constitui um dos gostos do espírito medieval, como bem observa Vilhena (1990: 234). Trata-se de uma

repetição de actos, numa vida em que tudo é codificado, comandado e antecipadamente julgado; repetição numa poesia oral em que idéias, refrão e rima, igualmente codificados, constituem princípios básicos da boa poesia, que os trovadores deviam observar rigorosamente.

Segundo Vilhena, “o trovador é o artista da repetição: glosa e cliché são o seu ponto forte”.(*ibid.*)

Em um ensaio sobre a poesia dos *trouvères*, Dragonetti (1960: 225) afirma que no lirismo medieval, a repetição das mesmas imagens, assim como a de uma mesma técnica eram esperadas pelos ouvintes. Era inconcebível, que um público refinado como o das cortes francesas (tanto setentrionais, como meridionais) admitisse a reprise freqüente, em um gênero que procurava excluir qualquer imperfeição formal. Segundo Dragonetti, o poeta medieval buscava, de preferência, uma maneira de desenvolver uma imagem literária conhecida. Em uma sociedade em que a transmissão e a recepção da cultura eram orais, mesmo as fontes sendo escritas, a memória e a atenção dos ouvintes, ou do público, tinham um papel muito importante, do que os poetas e os jograis tinham plenamente consciência.

Sabe-se que as *trobairitz* são damas de alta linhagem, que têm um nome de prestígio e que pertencem a um círculo nobre e culto. Como lembra muito bem Nunes (1985: 16),

O ambiente natural em que se encontram é a corte senhorial. As *trobairitz* têm uma voz real, através da qual afirmam sua personalidade, fazendo sobressair a força de suas diferenças. Debatem com o amigo, o poeta da corte e o cavaleiro que vem à corte. Participam das tenções e fazem perguntas. As *trobairitz* tentam expor e defender seus pontos de vista, afirmando o seu desejo e a sua individualidade.

Uma melhor maneira de compreender o universo das *trobairitz*, é através de seus discursos. Tomo, pois, como objeto de estudo, a mais famosa das trovadoras do sul da França — a Condessa de Dia — e a sua canção *A chanter m' er de so qu' ieu non volria*, a única que chegou até nós com a transcrição musical, e sem dúvida, uma das mais belas de seu repertório ou, até mesmo, do cancionero das *trobairitz*. Utilizo o texto occitano estabelecido por Rieger (1991), na sua

edição crítica sobre as *trobairitz*, e a tradução francesa das canções, elaborada por Bec (1995).

O poema, uma espécie de carta endereçada a seu bem-amado, nos leva a crer que o objeto de tanto amor poderia ser Raimbaut d'Aurenga, como sugere a *VIDA* da *trobairitz* e, neste caso, o trovador mesmo, que é conhecido por seu orgulho e altivez, assim como pelo seu sucesso junto às mulheres. Mas isso é uma questão de *factum/fictum*, que não pretendo discutir aqui.

Do ponto de vista de sua estrutura, o poema é formado por cinco estrofes de sete versos decassílabos, compostos de rimas femininas (na sua maioria) e masculinas, segundo o esquema AAAABAB, seguidos de *tornada* de dois versos. Na primeira estrofe, marcada por um discurso na primeira pessoa, a *trobairitz* canta o que queria calar: a sua dor amorosa. Observe-se o texto occitano, seguido da tradução francesa em nota:

I

*A chantar m' èr de ço q' ieu non volria,
tant me rancur de lui cui sui amia,
car eu l'am mais que nuilla ren que sia;
vas lui no. m val merces ni cortesia,
ni ma beltatz ni mos pretz ni mos sens,
c'atressi. m sui enganad'e trahia,
cum degr'esser, s' ieu fos desavinens.'*

(cf. RIEGER, 1991: 592)

Trata-se da palavra de uma mulher desesperada, porque se sente traída e abandonada, mesmo sendo detentora de todas as qualidades "superiores" das damas cortesias: *merces*, *cortesia*, *beltatz*, *pretz* e *sens*. As quatro estrofes seguintes são marcadas pela apostrofação. Em discurso direto, ela se dirige ao seu amigo, para lembrar-lhe as promessas recíprocas. Não quer perdê-lo para uma outra mulher: faz-lhe elogios, e também elogia a si própria, tentando convencê-lo de que é a melhor

de todas, usando, para isso, todos os argumentos, para não perder esta batalha do amor. Se o discurso da Condessa de Dia parece, às vezes, convencional, podemos atribuir isso a uma característica da retórica medieval. A apostrofação é uma característica da literatura medieval e corresponde ao que os retóricos antigos denominavam *exclamatio*. Como lembra bem Faral (1924: 72), "*l'exclamation sert à renforcer l'expression de la douleur ou de l'indignation en interpellant un homme, une ville, un lieu, un objet quelconque*". Na canção da Condessa de Dia, esse recurso estilístico parece reforçar a dor amorosa e a indignação da mulher em relação ao comportamento frio e distante do seu amigo.

Outra característica da retórica medieval, na canção que ora analisamos, é a *descrição*. "*Dans la littérature du moyen âge, la description ne vise que très rarement à peindre objectivement les personnes et les choses. Elle est toujours dominée par une intention affective qui oscille entre la louange et la critique*", nos diz Faral (1924: 76), em sua obra sobre a arte poética dos séculos XII e XIII. Segundo o mesmo Faral (1924: 77), "*le but de la description est de mettre en lumière les caractéristiques (proprietas, attributa, epitheta) de la personne dont on parle*". A beleza constituía o principal objeto das descrições e eram principalmente as mulheres que deviam ser descritas, de acordo com a regra estabelecida pelo poeta Matthieu de Vendôme, na sua *Ars versificatoria*. Esta era a regra observada pelos autores da Idade Média.

Se as *trobairitz* adotam fórmulas que podem ser atribuídas aos modelos dos trovadores, elas apenas exprimem o espírito medieval. O discurso dito masculino, nada mais é do que uma convenção da poética medieval; desse modo, também ele é artificial e submetido a uma retórica antiga, que foi reinterpretada ou remanejada pelos autores medievais.

É verdade que podemos encontrar, na canção da Condessa de Dia, alguns motivos ornamentais da lírica cortês: a escolha do cavaleiro, invertendo os papéis (aqui, é a mulher que escolhe); o elogio

hiperbólico das virtudes do amante; o amor comparado aos mitos da literatura passional, como no caso de *Seguis/Valenssa*; e a capitulação ao objeto amado : a dama desce de sua condição superior para tomar a iniciativa de enviar sua mensagem de amor ao amigo distante, por intermédio do jogral, o *messagèr* a quem ela se dirige na *tornada*:

*Mas aitan plus vuouill li digas, messatges,
Q'en trop d'orguoill ant gran dan maintas gens?*
(cf. RIEGER, 1991: 593)

A propósito da comparação hiperbólica “anz vos am mais non fetz *Seguis Valenssa*” (estr.2, v. 3): “je vous aime, au contraire, plus que Seguin n’aima Valence” (BEC, 1995:103), Pierre Bec, confirmando a opinião de outros autores, diz-nos que *Seguis* é o herói de um romance perdido, talvez de origem occitana, uma vez que é citado apenas duas vezes: pela Condessa de Dia e pelo trovador Arnaud de Mareuil (BEC, 1995: 104). Sobre a comparação, Dragonetti (1960: 225) observa que ela

• • • 287

est un ornement destiné à donner plus d'éclat au style et son prestige lui vient le plus souvent de son appartenance à une tradition livresque qui en garantit la valeur. Dans la poésie du moyen âge, il suffisait donc aux poètes et jongleurs d'en rappeler les noms des héros, pour que s'éveille dans l'imagination du public initié, un monde de rêve dont la couleur romanesque lui était familière. Ces images visaient à créer par voie d'allusion, la poésie d'un univers affectif idéalisé, dont l'image cliché produisait l'ébranlement.

Um *topos* feminino que se pode observar na canção da Condessa de Dia, é a inquietação da mulher apaixonada diante da possibilidade de ter uma concorrente. Essa inquietação é bem típica da natureza feminina, mesmo não sendo ela um estado d'alma exclusivamente

feminino. Ainda que o código linguístico utilizado pela Condessa de Dia possa parecer às vezes, convencional, ele está de acordo com a literatura cortês em geral. E mais ainda: o significado do poema ultrapassa a mera questão da linguagem, conduzindo-nos ao nível do simbólico, onde se pode descodificar, a imagem de uma mulher que deseja, acima de tudo, defender o seu amor. Pode-se interpretar o discurso da Condessa de Dia (incluindo-se aí os outros poemas) no nível do significado em si mesmo; ele reflete uma visão de mundo, que se resume no universo amoroso: a inquietação provocada pelo ciúme, pela insegurança, pela ausência e pelo orgulho do amigo; o medo ou desprezo pelo *lauzengièr* (aquele que se encarrega das intrigas e bajulações na corte), o desejo de ter o amante em seus braços; tudo isto como símbolos de um desejo arrebatador.

Como afirma Brandão,

se todo sujeito falante se inscreve e se constitui no discurso, o texto literário o faz duplamente, na medida em que a linguagem não é só individual, e a literatura é produtividade que se engendra com o tecido do imaginário social. (1995: 60-61)

Efetivamente, o discurso das *trobairitz* é um discurso plural, ele representa o discurso das nobres damas que frequentavam as cortes e os torneios; mulheres que, como lembra bem Pierre Bec, participavam ativamente das discussões de casuística amorosa — como interlocutoras ou como juízas — o que prova a competência e a importância de seus julgamentos nessa questão. (BEC 1995: 16)

O repertório limitado das *trobairitz*, que chegou até nós, constituía-se inicialmente de 23 canções, e foi publicado por Meg Bogin, em 1978. Angelica Rieger, que publicou em 1991 uma edição crítica da poesia das trovadoras occitanas, aí arrolou 46 canções. Fazem parte desse repertório algumas canções dialogadas, e, até mesmo, algumas tentações ou debates.

Poderíamos dizer que as *trobairitz* utilizam o mesmo código lingüístico dos trovadores, para exprimir a sua visão de mundo, já que uns e outros utilizam uma língua comum, uma espécie de *koiné* lingüística, que busca se libertar dos velhos clichês da língua mãe, o latim, e começa a enriquecer-se com as formas vernaculares, língua essa, porém, pouco variada nas formas de expressão. Isso poderia explicar algumas afinidades entre o lirismo das *trobairitz* e o dos trovadores. Nascidas no mesmo contexto social, os castelos, as duas poesias não poderiam deixar de apresentar algumas semelhanças entre si.

Num artigo em que trata do imaginário medieval, Guiette (1954: 113) observa que o povo da idade média tinha o gosto pelos símbolos e pelas imagens; e que uma mentalidade de leitor ou de ouvinte havia então se formado. Como diz a autora, “*un public s’était constitué, qui par l’habitude, était particulièrement sensible à cette recherche et, par conséquent, doué du sens du symbole*”. Penso que esse público devia esse senso do simbolismo e do alegorismo, não somente à literatura absorvida ou consumida, mas também ao meio em que vivia, no caso específico, àquele da corte senhorial, circundada por castelos, onde os ritos e os gestos da *fin` amors* tinham uma importância simbólica. A poesia das *trobairitz*, tipologicamente cortês, utiliza as mesmas fórmulas de representação dessa sociedade, conservando, entretanto, sua feminilidade implícita. As marcas do sujeito feminino na escrita das *trobairitz* podem ser detectadas através de “critérios gramaticais ou formais”, como o emprego de adjetivos e do participípio passado feminino; as designações do bem-amado: *mos amics, mos cavaliers*; e a apóstrofe direta ao amigo. Esses critérios permitem identificar o discurso de mulher que está por trás das canções. (BEC 1995: 24)

• • • 289

No final do século XIX, Vesselovski já afirmava, que uma poética do futuro, deveria se construir a partir “*d’une comparaison généralisée des faits, pris à toutes les directions et à tous les domaines du développement poétique*” (apud KRISTEVA, 1970: 7). No entanto, a comparação sistemática, no campo da literatura, a ponto de se tornar uma disci-

plina, ou mesmo, um grande campo dos estudos literários, a literatura comparada, data dos anos setenta do século XX e a obra de Bakhtine muito contribuiu para isso. Podemos mesmo dizer que ela renovou a crítica literária contemporânea com o conceito de dialogismo ou intertextualidade, considerando ainda *“la littérature comme mode de signifier particulier, pris dans l’espace du sujet, sa topologie, son histoire, son idéologie”* (KRISTEVA, 1970 : 7).

Quando comparamos a poesia das *trobairitz* com a dos trovadores, podemos encontrar traços comuns às duas, concluímos, porém, que se trata de uma nova poesia, nos dois casos, que remaneja a arte poética antiga, para exprimir um novo mundo: aquele que representa o período de apogeu das artes autóctones, na România.

Rejeitando, pois, a nomenclatura ultrapassada e sem fundamento científico, aplicada às *trobairitz*, que as apresenta como reprodutoras do discurso de seus confrades masculinos, prefiro dizer que se trata de uma remissão, de uma influência de escola poética, de uma intertextualidade, de um diálogo com a poesia dos trovadores. Afinal, a literatura cortês, assim como a literatura em geral, apresenta uma topologia mais ou menos universal, no que concerne ao discurso amoroso. E sempre é bom lembrar, citando Brandão(1995), que o texto literário é um “complexo de vozes e enunciados”, e que ele “é também o lugar da trapaça e do engodo, na medida em que a confusão dos enunciados faz com que se confunda a sua origem, não se sabendo nunca quem é o sujeito da enunciação, essa figura do inconsciente que se veste de palavras.” (1995 : 60)

*Tradução do francês: Maria Lúcia Jacob Dias de Barros
Universidade Federal de Minas Gerais*

Notas

¹ *“Il me faut chanter ce que je ne voudrais point chanter : car j’ai fort à me plaindre de Celui dont je suis l’ami. Je l’aime plus que tout au monde, et rien ne trouve*

grâce auprès de lui : ni Merci, ni Courtoisie, ni ma beauté, ni mon mérite, ni mon esprit ; je suis trompée et trahie comme si je n'avais pas le moindre charme". (cf. BEC, 1995: 103)

² *"Mais je veux messenger, que tu lui dises en outre que trop d'orgueil peut nuire à maintes gens."* (cf. BEC, 1995: 104)

Referências bibliográficas

- AUBAUD, Camille. *Lire les femmes des lettres*. Paris : Dunod, 1993.
- BEC, Pierre. *Chants d'amour des femmes troubadours*. Paris : Stock, 1995.
- BOGIN, Meg. *Les femmes troubadours*. Paris : Denoël / Gonthier (trad. francesa), 1978.
- BRANDÃO, Ruth S. e CASTELO BRANCO, Lúcia. *Literaterras*. São Paulo: Anna Blume, 1995.
- DRAGONETTI, Roger. *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*. Brugge, 1960.
- FARAL, Edmond. *Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècle*. Paris : Honoré Champion, 1924.
- GUIETTE, R. Symbolisme et sénéfiance au moyen âge. *Cahier de l'Association Internationale des études françaises*, n. 6, Paris : Belles Lettres. 1954.
- JEANROY, Alfred. *La poésie lyrique des troubadours*. Paris : Henri Didier, 1934. (2 vol.)
- KRISTEVA, Julia. (Préface). *La Poétique de Dostoïevski* de M. Bakhtine. Paris : Seuil, 1970.
- LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa: Edições Setenta, 1985.
- MAGALHÃES, Isabel A. de *O Tempo das Mulheres*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- NUNES, Irene Freire. *Voz e Representação da Mulher na Poesia Occitânica e Galego Portuguesa*. *Actas do Colóquio A Mulher na Sociedade Portuguesa*, vol. II, 11-19, 1985.
- RIEGER, Angelica. *Trobairitz. Der Beitrag de Frau inder altokzitanischen höfischen lyrik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1991.
- VILHENA, Maria da Conceição. *Literatura Francesa Medieval*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- ZUCHETTO, Gérard. *Terre des troubadours XIe-XIIIe siècles*. Paris : Les Editions de Paris, 1996.

A difusão da obra de Isaac de Nínive em línguas ibero-românicas: breve notícia das tradições portuguesa, espanhola e catalã

César Nardelli Cambraia

Uma tarefa intrigante — e por isso mesmo fascinante — é a de tentar traçar o curso do destino que as obras tomam ao longo de sua história, pois não raramente encontram-se casos de obras que passam por contrastantes períodos de grande difusão e de ostracismo. Um exemplo de história cheia de contrastes é a que teve, no mundo românico, a obra produzida pelo asceta Isaac de Nínive em fins do séc. VII: por um lado, é notável como que, por volta do século XVI, já tivesse sido traduzida para o português, espanhol, catalão, francês e italiano e constasse de diversas bibliotecas, quer reais quer claustrais; por outro, não é de menos espantar que, pelo menos na ibero-românia, sua difusão pareça ter cessado nos séculos seguintes, vindo a chamar novamente a atenção do público leitor apenas em pleno século XX! No presente trabalho¹, pretende-se contribuir, modestamente, para a reconstrução da história que a obra de Isaac de Nínive teve na Península Ibérica, em especial em relação as tradições em línguas ibero-românicas.

1. Isaac de Nínive: autor e obras

Poucas foram as informações que chegaram até os dias de hoje sobre a vida de Isaac de Nínive; na verdade, resumem-se essencialmente a duas preciosas fontes: a primeira delas consiste em um trecho da obra *Livro da Castidade*, escrita, no século IX, por um autor da Síria Oriental chamado Isho'denah, obra editada por Chabot (1896) e que compreende curtas histórias de monges famosos da Igreja Persa que viveram antes daquele autor; já a segunda fonte, documento preservado na Síria Ocidental, é de autoria e data desconhecidos, tendo sido editada por Rahmani (1904). O confronto entre essas duas fontes (Miller (1984:lxv-lxvi) traduziu ambas para o inglês) permite reconstruir a seguinte história de vida: Isaac nasceu em Beit Qatraye (no atual Catar) e foi ordenado bispo de Nínive no Mosteiro de Beit 'Abe (no norte do atual Iraque) por Jorge, o Católico. Cinco meses depois, renunciou ao cargo e foi viver como anacoreta na montanha de Matout, na região de Beit Huzaye (no atual Irã). Posteriormente, mudou-se para o Mosteiro de Rabban Shabur (também no atual Irã), onde aprofundou seus conhecimentos das Sagradas Escrituras e escreveu suas obras. Por causa da intensa leitura, acabou por se tornar cego². Morreu com idade bem avançada e foi enterrado no próprio Mosteiro de Rabban Shabur. Embora não haja segurança sobre datas precisas, Brock (1987:242) e Miller (1984:lxviii) assinalam que a ordenação de Isaac teria ocorrido quando da presença de Jorge, o Católico, na região do atual Catar, em 676 d.C. Miller (1984:lxiii-lxiv), no entanto, vai mais adiante na datação e, com base em dados presentes na obra de Isaac, sugere que seus textos teriam sido elaborados por volta de 688, época em que ele já estaria com idade avançada. Para Brock (1986b:8), Isaac de Nínive teria falecido em torno do ano 700.

Ainda não há consenso absoluto sobre quantas e quais foram as obras escritas por Isaac³. Como lembra Brock (1987:243), na segunda fonte que trata da vida de Isaac afirma-se que teriam sido escritos

cinco volumes, mas Miller (1984: lxxii-lxxiii) informa que, segundo 'Abdisho' de Nisibis, autor trecentista que compôs um catálogo versificado dos autores da Síria Oriental, teriam sido sete volumes. Os textos de Isaac que chegaram até os dias de hoje em manuscritos em siríaco, entretanto, apresentam uma organização diferente da em volumes, impedindo que se consiga reestabelecer com clareza o que teria sido a divisão original de sua obra. Miller (1984: lxxix-lxxxv) agrupa o conjunto dos textos de Isaac da seguinte forma: *Homilias⁴ Ascéticas (Primeira Parte)*; *Segunda Metade (Segunda Parte)*; *Livro da Graça⁵*; homilias em verso sobre vários assuntos; um tratado teológico; e diversas orações. Embora não haja consenso sobre a genuinidade de todas as obras que lhe são atribuídas, considera-se definitivamente genuíno (cf. BROCK, 1987:243) o conjunto de textos que está dividido em duas partes (a *Primeira* compreende 82 capítulos; e a *Segunda*, 42⁶), as quais teriam sido unidas após a morte de Isaac.

• • • 295

2. Vias de transmissão da obra de Isaac de Nínive: do siríaco às línguas ibero-românicas

Dada a grande difusão que a obra de Isaac de Nínive obteve ao longo dos séculos, constituiu-se uma enorme teia de manuscritos e de edições impressas que veicularam sua palavra a várias partes do mundo em diversas línguas. Embora ainda não haja atualmente um estudo suficientemente extenso e detalhado sobre as vias de transmissão da obra de Isaac abrangendo todos os manuscritos e edições impressas nas diferentes línguas para as quais seus textos foram traduzidos, existem, entretanto, trabalhos que apresentam descrições parciais do processo de constituição dessa rede de testemunhos: dentre eles, podem-se citar Chabot (1892:54-69), Petit (1924:10-11), Khalifé-Hachem (1971:2041-2054), Miller (1984: lxxvii-cxii) e Bunge (1985:4-7). A fim de situar as traduções em línguas ibero-românicas nessa rede, faz-se a seguir uma breve exposição sobre as vias de transmissão da obra de Isaac⁷.

De acordo com Miller (1984:lxxvii), os textos em siríaco, língua em que teria sido escrita a obra de Isaac de Nínive, foram transmitidos através de duas diferentes famílias: a oriental e a ocidental. Pertence ao ramo oriental o códice transcrito em 1235 d.C. e achado em Mardin (na região de Urmian, no atual Iraque) por Paul Bedjan. Pertencem ao ramo ocidental os códs. *Sinai syr. 24*, *Vat. syr. 125* e *Vat. syr. 124*. As diferenças entre esses dois ramos, ainda segundo Miller (1984:lxxvii), estão fundamentalmente nos fatos de (a) o oriental possuir diversas passagens e oito capítulos que faltam ao ocidental, (b) o ocidental possuir algumas poucas passagens ausentes no oriental e (c) passagens atribuídas a Teodoro da Mopsuestia, Diodoro de Tarso e Evagrio no ramo oriental serem atribuídas, no ocidental, a outros autores.

De algum manuscrito do ramo siríaco ocidental, a obra de Isaac, segundo informa Miller (1984:lxxxv-xciv), teria sido traduzida para o grego em fins do século VIII ou princípios do IX por dois monges — Patrikios e Abramios — do Mosteiro de Mar Sabbas, situado perto de Jerusalém.

Para o latim ter-se-ia feito tradução, a partir do grego, segundo Miller (1984:lxxvi), no séc. XV, mas Bunge (1985:4) sugere que tenha sido entre os sécs. XIII/XIV e provavelmente por obra do franciscano Angelo Clareno (1240-1337)⁸. A data proposta por Bunge (1985) parece ser mais adequada, pois a existência de uma cópia da tradução latina, intitulada *De Vita Solitaria*, nos fólios 94v-115v do cód. ALC 387 (*olim CCLXI*) da Biblioteca Nacional de Lisboa, datada de 1409 A.D. e copiada por Fr. Martinho de Alcoçaba, demonstra já se encontrar em Portugal uma tradução latina em princípios do séc. XV. Se essa tradução latina for realmente apenas uma cópia e não o primeiro exemplar de uma tradução (do grego, por exemplo), a data da tradução para o latim deve ser situada em, no mínimo, fins do séc. XIV. A tradução latina, que se constitui de excertos da *Primeira Parte*, recebeu já diversas edições impressas — veja-se, a seguir, uma lista delas: *Liber* (1497), *Sermones* (1506), Grynæus (1569), Bignii (1575), Despont

(1677), Assemani (1719-1728), Galland (1765-1781), Fabricius (1790-1809), Migne (1865).

Como não se encontram disponíveis ainda estudos comparativos sobre as traduções da obra de Isaac de Nínive para línguas ibero-românicas, é possível apenas aventar a hipótese de que essas traduções tenham sido feitas, todas, diretamente do latim. Três foram as línguas ibero-românicas para as quais se traduziu a obra de Isaac na Idade Média: catalão, espanhol e português (não necessariamente nessa ordem, do ponto de vista cronológico) .

2.1 Tradição catalã

Três são as cópias que ainda restam, em catalão, da obra de Isaac de Nínive. Uma delas, do séc. XV, encontra-se nos fólios 1r-70r do cód. *n.I.16* pertencente ao Mosteiro de São Lourenço do Escorial; a segunda acha-se nos 118v-127v do cód. *148 (olim 20-5-33)*, do final do século XVI, da Biblioteca Universitária de Barcelona; e a terceira está nos fólios 1r-185r do cód. *5-3-42* da Biblioteca Capitular e Colombina de Sevilha. Curiosamente, esta parece ser a primeira vez em que se assinala a existência dos três testemunhos conjuntamente, pois Bohigas (1955:364) e Askins, Faulhaber & Sharrer (2001: BITECA MANID 1415 e 2040) citam apenas os dois primeiros, já Baraut (1962: 171) assinala a existência somente do primeiro e do terceiro. Das três tradições em línguas ibero-românicas, a em catalão parece ser a menos contemplada por estudos sobre sua gênese até o presente.

O testemunho que está hoje em dia no Mosteiro de São Lourenço do Escorial, de acordo com Cuevas (1932:55), teria feito parte da biblioteca de D. Gaspar de Guzmán (1587-1645), Conde-Duque de Sanlúcar, na qual era identificado pela cota *Caixa 26, número 12*, com a referência "Isaac y Umberto (Ab.) - De mística Theología". Gallardo (1889:1479), entretanto, afirma que a biblioteca do Conde-Duque teria ido parar no Convento del Angel, em Sevilha. Convém futuramente investigar se, de fato, esse convento possuiu o referido

códice antes do Mosteiro do Escorial. Baraut (1962:171) assinala que a Rainha Maria de Aragão († 1458) teria possuído um exemplar, mas não deixa claro se seria o que está atualmente no Escorial. De fato, o *incipit* que consta no “Inuentarj dels libres de la Senyora Donna Maria Reina de les Sicilies e de Aragó” (cf. V.V., 1872:28) — “Anjma que ama Deu, en Deu es solament son repos” — é praticamente o mesmo presente no fól.[0]vb2-3 do manuscrito do Escorial: “Anjma qui ame deu en deu | es solament son repos”.

A cópia que se encontra atualmente na Biblioteca Universitária de Barcelona terá chegado aí antes de 1955, pois consta sua presença nesta instituição em Bohigas (1955:364) e no inventário de Rosell (1958:188).

Já a cópia da Biblioteca Capitular e Colombina de Sevilha é a que pertenceu a Cristovão Colombo. Segundo Gallardo (1888:261), tal obra constaria no *Registrum* de Fernando Colombo (filho do referido navegador) como a de número 9.521. Entretanto, no *Abecedarium B* (igualmente composto por Fernando) acha-se sob o número 12.557 (cf. COLON, 1992: fól. 26, coluna 102, linha 7). O *incipit* que consta tanto no *Registrum* (cf. GALLARDO, *loc. cit.*) como no *Abecedarium B* (cf. COLON, *loc. cit.*) — “Anima ñ deu ama solamēt en deu ha repos” — mostra-se ligeiramente distinto do cód. do Escorial.

É interessante assinalar que, neste mesmo *Abecedarium B* (cf. COLON, 1992: fól. 26, coluna 102, linha 8), constam dois números — o que sugere serem dois exemplares — diante de um *incipit* em latim da obra de Isaac: “Anima quedeũ diligit in solo deo quitē habet”: 5.426 (exemplar atualmente sob a cota 119-4-10(2) da Biblioteca Capitular e Colombina de Sevilha — trata-se de exemplar da obra *Sermones* (1506)) e 14.913 (exemplar que não se encontra na referida biblioteca, mas segundo informe desta instituição⁹, corresponderia ao incunábulo *Liber* (1497)). A existência de 03 exemplares da obra de Isaac (dois em latim e um em catalão) na biblioteca de Colombo é muito expres-

siva: pode indicar tanto um interesse acentuado na obra como ainda fácil disponibilidade para aquisição (e, portanto, grande circulação).

2.2. Tradição espanhola

O único testemunho manuscrito medieval da obra de Isaac em espanhol de que se tem notícia é o códice que, segundo Baraut (1962: 174), fora descoberto pelo Reverendo Melquíades Andrés, o qual estaria preparando um estudo do mesmo para ser publicado no número do periódico *Analecta Montserratensia* seguinte à data em que fora publicado o artigo de Baraut. Infelizmente não só tal estudo não parece ter sido publicado como o próprio códice se perdeu (BARAUT [1962:175-177]) apresenta reprodução dos fólhos inicial e final desse códice). Esse testemunho apresentava a tradução para o espanhol feita pelo Frei Bernal Boyl e consta, no próprio códice, ter sido terminada na data de 13 de fevereiro de 1484 no mosteiro de San Cugat del Vallés (*sanctum Cucufatum vallis Aretanae*). Baraut (*op. cit.*) sugere que teria sido realizada entre 1480-1484.

Tal tradução teria sido, segundo argumenta Baraut (1962:178), publicada em Zaragoza, na oficina de Juan Hurus, em 29 de novembro de 1489¹⁰. Desta edição existem ainda, segundo Askins, Faulhaber & Sharrer (2001: BETA MANID 2335), 6 exemplares¹¹ distribuídos em diferentes bibliotecas (identificação pela cidade e pelo nome da instituição; entre colchetes, a cota na instituição): Madrid / Nacional [I-989]¹²; Genova / Università; Den Haag / Meerman-Westreenen Museum; New York / Hispanic Society; San Marino / Huntington [9608.72]; e Tarragona / Provincial¹³.

Uma outra edição em espanhol aparece em outro incunábulo: trata-se de uma impressão realizada por Meynardo Ungut e Stanislao Polono, em Sevilha, em 26 de junho de 1497. Enquanto a edição de 1489 contém apenas a obra de Isaac, já na de 1497 tal texto aparece depois de quatro outros: *Forma de los novicios*, de David de Augusta; *Soliloquio de san Buenaventura*, *Arbol de vida* e *Breve información*, de

São Boaventura. Sabe-se da existência de 20 exemplares¹⁴ deste incunábulo, também dispersos por diversas bibliotecas, (segundo ASKINS, FAULHABER & SHARRER, 2001: BETA MANID 2371): Amsterdam / Hertzberger; Coimbra / Universitaria [RB-20-14]; Dresden / Klemperer; Kórnik / Akademii; León / Colegiata de San Isidoro; London / British Library [IB.52404]; Madrid / Nacional (3 exemplares) [I-2086]; Madrid / Complutense (Filosofía y Letras) [118]; Montserrat / Abadia¹⁵; New York / Hispanic Society (2 exemplares) [HC:NS1/906]; San Marino / Huntington [9541]; Santander / Menéndez y Pelayo; Santiago de Compostela / Universitaria; Sevilla / Colombina [48-6-2]; Toledo / Pública [Inc. 288]; Utrecht / Rijksuniversiteit; e Zaragoza / Universitaria [I-204].

Embora seja provável que a versão em espanhol da edição de 1497 tenha como modelo a de 1489, ou seja, a tradução feita por Bernal Boyl, não se trata de cópia idêntica, pois constatam-se diferenças. Confirmam-se abaixo as reproduções de uma frase do final da obra extraídas, respectivamente, do manuscrito atualmente desaparecido, da edição de 1489 e da edição de 1497¹⁶:

Ms	Derrama sobre ti azeyte de mirra <i>que</i> es sobre todo azeyte y guardate en todas cosas (fol. final, ls. 1-2)
Ed. 1489	Derrama sobre ti azeyte de mirra <i>que</i> es sobre todo azeyte y / guardate en todas cosas (fol. tviiijv, ls. 15-17)
Ed. 1497	Derrama sobre ti mesmo olio de mirra <i>que</i> es abstinencia de todas cosas (fol. final, col. b, ls. 1-3)

Por um lado, a ed. de 1497 distancia-se das outras duas ao substituir por "olio" o que no ms. e na ed. de 1489 era "azeyte", mas, por outro, as três parecem se vincular a uma mesma tradição por apresentarem "de mirra", pois na versão latina de Migne (1865:885) há "misericordiae"¹⁷: é bem possível de "mirra" derive de uma má

interpretação de uma forma abreviada de "misericordia", como, por exemplo, "m̄ia" (cf. CAPELLI, 1995:218). Esse erro de leitura poderia, teoricamente ter ocorrido na leitura do próprio texto latino: nesse caso, ter-se-ia interpretado "m̄e" (cf. CAPELLI, 1995:219) como "mirrae" (por "myrrhae") o que, na realidade, era "misericordiae".

2.3. Tradição portuguesa

Em língua portuguesa, tem-se atualmente notícia da existência de apenas três cópias manuscritas medievais da obra de Isaac de Nínive (cf. CEPEDA, 1995:134-135, e ASKINS, FAULHABER & SHARRER, 2001: BITAGAP MANID 1606, 1141 e 1167), aparentemente todas elas quatrocentistas: uma está presente no códice 50, 2, 15 da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (editada por MENEGAZ, 1994); outra consta dos fól. 14r-101r do cód. alcobacense 461 (*olim* CCLXX) da Biblioteca Nacional de Lisboa; e a terceira encontra-se nos fól. 13r-20r do cód. CXIII/1-40 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora (estas duas últimas foram editadas por CAMBRAIA, 2000a)¹⁸. *PR* e *PL* acham-se divididas em 48 capítulos¹⁹ (embora *PL* esteja acéfala, faltando-lhe os dois primeiros fólios do texto em questão), já *PE* constitui-se fundamentalmente de 37 pequenos excertos presentes nos caps. 3, 4, 5, 6, 10, 11, 13, 14, 16, 19, 21, 25, 26, 29, 45 e 46 das outras duas cópias portuguesas, somados a dois excertos ausentes destas: uma citação de São Mateus (cap. 19, vers. 27) e uma citação de Santo Ambrósio.

Em estudo sobre essas traduções portuguesas com base em características lingüísticas de cada uma, Cambraia (2001) propôs o seguinte *stemma codicum*, incluindo a tradução latina da BNL (o referido estudo constitui ampliação de investigação anteriormente feita a partir de uma comparação parcial dos textos (cf. CAMBRAIA, 2000b):

*L (anterior ao último quarto do séc. XIV)
/\

(cód. ALC 387-1409) LL *P (último quarto do séc. XIV)
/\

(cód. 50, 2, 15-ca. 1435-1450) PR PL (cód. ALC 461-2ª met. do séc. XV)
PE (cód. CXIII/1-40-2ª met. do séc XV)?

Por insuficiência de dados, a posição de *PE* na tradição não pôde ainda ser claramente estabelecida, embora se tenha verificado que não deriva de *LL* nem de *PR*: restam-lhe as possibilidades de ser vinculado a **P* ou *PL*; as numerosas semelhanças entre as três cópias em língua portuguesa subsistentes sugerem que *PE* também derive da mesma tradução portuguesa de que derivam as outras duas.

Convém tratar ainda de uma questão relativa às traduções portuguesas do *Livro de Isaac*: o “liuro que chamã jsaac em linguagẽ” listado no testamento de D. Fernando, o Infante Santo (1402-1443).

Segundo Dantas (1921:106), consta no testamento (datado de 02 de agosto de 1437) de D. Fernando, o Infante Santo, um “liuro que chamã jsaac em linguagẽ”. Duas são as interpretações sobre qual exatamente seria essa obra. Para Braga (1892-98:229), trata-se-ia da obra do médico judeu R. Isaahk, redigida em castelhano no século XII e cujo mais antigo apógrafo — existente na Biblioteca do Escorial — teria como título *Los Libros de Izaaque*. Braga (*op. cit.*) abona sua hipótese dizendo existir na livraria de D. Duarte (1391-1438), irmão de D. Fernando, uma obra de medicina intitulada *Livro de Lepra*. Para Dantas (1921:107), porém, tal “liuro” seria a obra *De Religione* do abade Isac Sírio (*sic*), traduzida para o castelhano pelo frei Bernal Boyl, ou o tratado *De Contemptu Mundi* que se encontra em português no cód. CCLXX da Livraria de Alcobaça (isto é, *PL*) e que acompanha a *Forma Novitiorum* de São Boaventura na impressão feita em castelhano dessa obra, realizada por Estanislaw de Polônia e Meinardo (*sic*) em 1497²⁰.

Apresenta como argumento para sua hipótese o fato de a livraria do Infante Santo se constituir exclusivamente de obras religiosas. Assim como Dantas, defendem essa hipótese Sampaio (1929:116), Silva Neto (1956:120-121), Martins (1960:595), Pontes (1978:5) e Menegaz (1994:8). Estes dois últimos foram mais adiante, sugerindo inclusive que esse “liuro que chamã jsaac” fosse *PR*, o que não seria de todo impossível, pois, como lembra Nascimento (1993: 32), a “Alcobaça recorrem já no século XV D. Duarte e o infante D. Fernando para o empréstimo de livros”²¹ — assim sendo, D. Fernando poderia ter obtido emprestado um exemplar do *Livro de Isaac*, provavelmente já traduzido para o português, junto à livraria do Mosteiro de Alcobaça e teria ordenado cópia, a qual seria a que se encontra na BNRJ nos dias de hoje²².

Certas características codicológicas de *PR*, que se opõem claramente a *PL*, também parecem apontar para a hipótese acima delineada, pois, excetuando as parcas filigranas nas capitulares e algumas poucas serpentinas (linhas verticais decorativas que tinham como função selecionar trechos do texto), *PL* não apresenta praticamente nenhuma decoração²³. A notável ornamentação de *PR*, por outro lado, serviria de argumento favorável à hipótese de que fosse realmente o exemplar de D. Fernando, o Infante Santo, pois o luxo na elaboração dos códices era empregado quando eles se destinavam a pessoas de grande importância (cf. FERREIRA, 1987:20).

Essa última hipótese poderia ser confirmada através de um rastreamento da procedência do exemplar da BNRJ: Menegaz (1994: 6-7) informa que *PR* foi comprado em 1962 da Livraria Kosmos Editora (empresa carioca), mas o catálogo não identificava sua procedência; já Dantas (1929:104) afirma que, segundo o testamento do Infante Santo, o exemplar de sua livraria deveria ser dado ao Mosteiro de São Francisco de Leiria. Sabe-se ainda, de acordo com Askins, Faulhaber & Sharrer (2001: BITAGAP MANID 1606), que *PR* teve como proprietários anteriores a Biblioteca Universitária i

Provincial (em Valência) — pelo menos até 1913, pois consta do catálogo de Caño (1913:128-129); antes dela, o Mosteiro de San Miguel de los Reyes (também em Valência); e, ainda antes, D. Fernando de Aragão²⁴. Para poder afirmar com segurança que *PR* foi o do Infante Santo, seria necessário traçar — e comprovar — o percurso que essa obra teria feito do Mosteiro de São Francisco de Leiria (caso a vontade do Infante Santo tenha de fato sido realizada) até as mãos de D. Fernando de Aragão entre os sécs. XV e XVI.

Considerando o que apurou Castro (1995)²⁵ quanto ao trajeto do manuscrito do *Leal Conselheiro*, nomeadamente o fato de que este teria sido levado por D. Leonor (†1455), quando, já viúva de D. Duarte, partiu-se de Lisboa e de que posteriormente teria passado a pertencer aos os infantes Henrique e João, príncipes de Aragão (seus irmãos), pode-se então aventar a hipótese de que *PR* teria passado da corte portuguesa à corte aragonesa pelas mãos da mesma D. Leonor, que era cunhada de D. Fernando, o Infante Santo. Nesse caso, a vontade última deste não teria sido cumprida e o “liuro que chamã jsaac em linguagẽ” não teria sido doado ao Mosteiro de São Francisco de Leiria, mas sim integrado à biblioteca de seu irmão, D. Duarte²⁶. Se o fato de D. Leonor ter levado o *Leal Conselheiro* parece estar relacionado ao fato de D. Duarte, seu autor, ter-lhe dedicado o texto; justificativa de igual natureza não parece disponível para esclarecer por que poderia ter levado também o *Livro de Isaac*.

Para encerrar o presente trabalho, conviria reproduzir (em transcrição semidiplomática), apenas por curiosidade, um trecho genuíno (consta na versão em inglês traduzida de manuscritos siríacos e gregos²⁷) da obra de Isaac de Nínive nas versões em latim e nas diferentes línguas ibero-românicas:

LATIM	"Hic est ordo sobrius et deo amabilis . Non respicere oculis hinc et inde sed ante se" (cód. ALC 387 da Biblioteca Nacional de Lisboa, fól. 115r, ls. 40-41, 1409)
ESPAÑHOL	"<E>Ste es el orden mesurado / y el que dios quiere . No mirar aqua y alla con los ojos mas siempre delante" (<i>Ysaac de religione</i> , fól. aijr, ls. 1-3, 1489)
CATALÃO	"Aquest es orde a trempat eque deus ama . Que hom no gir sos vulls desa nj dela ans mas deuant si matex" (cód. 148 da Biblioteca Universitária de Barcelona, fól. 118v, ls. 20-22, fins do séc. XVI)
PORTUGUÊS	"Esta he aordenança mesurada e <a>deus . prazente Nom queiras cõ teus olhos catar ora aca ora acola . mas ante ty meesmo" (cód. 50, 2, 15 da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, fól. 108r, ls. 16-18, ca. 1435-1450)

Notas

• • • 305

¹ Os dados aqui apresentados são fruto de pesquisa intitulada "Edição e estudo lingüístico das traduções em línguas ibero-românicas do tratado ascético medieval *Livro de Isaac*", em realização junto ao Departamento de Letras Românicas da Faculdade de Letras da UFMG.

² Tal como ocorreu com São Jerônimo: "(...) Jerônimo sente os sofrimentos de Isaac cego: a velhice cobriu seus olhos com um véu." (ARNS, 1993:51)

³ Tal se dá sobretudo pelo fato de haver uma grande confusão entre os diferentes Isaacs que compuseram obra religiosa: isto se verifica, por exemplo, na tradução da obra de Isaac de Nínive para o francês moderno, feita por Hotman de Velliens (cf. SAINT ISAAC DE SYRIE, 1971:3): o tradutor descreve erroneamente o autor da obra, pois — embora diga que seja Isaac, o Sfrío — informa que teria nascido na região da Antióquia por volta do ano 365 d.C. e falecido por volta de 460, tal como o fez Migne (1865:800) — estes dados dizem respeito, na verdade, a um outro autor que é chamado Isaac da Antióquia.

⁴ O termo "homilia" (*homily*) é utilizado por Miller (1984:lxiii) para designar as unidades em que a primeira parte do texto de Isaac aparece dividida. Os editores divergem quanto ao termo que empregam: Chabot (1892:107) nomeia essas unidades de "sermões" (*sermones*); Wensinck (1969:vii-xii) as designa de "tratados" (*treatises*), embora apareçam no índice de sua edição como "capítulos" (*chapters*); Brock (1987:243-244) fala em "textos" (*texts*) e "discursos" (*discourses*). Nas traduções portuguesa e espanhola, ocorre o termo "capítulo".

⁵ O próprio Miller (1984:lxxxi-lxxxv) coloca em dúvida que Isaac tenha sido o autor do *Livro da Graça* (que se compõe de sete centúrias), atribuindo sua autoria a Symeon d-Taibutha

⁶ Como informa Brock (1986a:28), dois desses 42 capítulos, no entanto, constituem repetição dos capítulos 54 e 55 (segundo a numeração da edição de Bedjan) da *Primeira Parte*.

⁷ Uma exposição mais completa, em que se identificam as edições impressas da produção de Isaac nos mais variados idiomas — inclusive em outras línguas românicas —, encontra-se em Cambraia (2000a:21-38)

⁸ Segundo Amos (1990:144), o tradutor do *Liber de Contemptu Mundi* seria Angelus de Cingulo OM († 1397).

⁹ Agradece-se aqui ao Sr. José Francisco Sáez Guillén, chefe de seção da Biblioteca Capitular e Colombina de Sevilha, pelas informações fornecidas sobre os exemplares da obra de Isaac de Nínive nesta instituição.

¹⁰ Como já assinalou Fita (1891b:277) e lembra Baraut (1954-55:350), os caps. 9 a 12, 14 e 22 da versão espanhola não possuem correspondência na edição latina de Migne (1865). Cf. comentário a esse respeito em relação à tradição portuguesa na nota 17 adiante.

¹¹ Descrição desta obra encontra-se em: Hain (1948:141 [vol. II, pars I, item 9268]), Mendez (1861:154-155 [item 2]), Brunet (1862:460 [tomo III]), Gallardo (1866 [tomo II, col. 105, item 1419]), Graesse (1867:500 [vol. VI]), Graesse (1869:393 [tomo VII]), Haebler (1896-1897:50 e 120 [item XV]), Haebler (1903:152 [item 325]), British Museum (1971:LXX [tomo X]), Reichling (1909:156 [fasc. V, item H. 9268]), Aguiló y Fustér (1923:211 [item 387]), Haebler (1924:255-256), Mead (1937 [item 5202]), Guarnaschelli (1943-1981 [item 5398]), Rojo & Montalván (1945 [item 989]), Vindel (1945:91-92 [item 50]), Goff (1973:333-334 [item I-178]), Penny (1965:275), Thienen (1983 [item 2498]), Faulhaber *et al.* (1984:161-162 [item 2044]), Catálogo (1988:485 [item 3061]), Craviotto (1989-1990:485 [vol. I, item 3061]), Askins, Faulhaber & Sharrer (2001: BETA MANID 2335). Gallardo (1866:104) afirma que, segundo Muñoz, haveria um exemplar do "libro de Isaac, traducido por el padre Boil" com o título "Isaac de Religione".

¹² Este exemplar, como informa Fita (1891:277-278), possui uma etiqueta manuscrita do século XVIII, onde se indica sua procedência: *Collegii cõplut. Societatis Jesu, dono D. Ludovici Carrillo, isto é, Do colégio jesuitico de Alacalá de Henares, ao qual foi dado (o livro em questão) por D. Luis Carrillo*. Afirma ainda que esse exemplar deveria ter estado no colégio até 1767.

¹³ Segundo assinala Baraut (1954-1955:356-357), o erudito José Vargas Ponce, em sua visita ao mosteiro de Montserrat no ano de 1799, relaciona a existência, dentre as 158 edições anteriores a 1500 mais notáveis, "Isaac, *De Religione* en castellano, por Fr. Bernardo Boil, monge de Montserrat, 1 tomo en 4º" (transcrito dos fols. 16-18r do cód. 7-10, pertencente à coleção Vargas Ponce, da Academia

de la História de Madrid). Albareda (1919:18-19) lembra que Villanueva (1891:155-156) também assinala a existência desse exemplar, considerado “rarissimo”, em sua passagem por aquele lugar em 1806: “libro de las *colaciones del abad Isaac*, traducido al castelhano por Fr. Bernardo Boil, monge y ermitaño de Montserrat. Hay de él aquí un egemplar muy bien conservado (...)”. Em recente catálogo de incunábulo conservados na biblioteca da Abadia de Montserrat, não consta haver mais este exemplar; há, porém, um da edição em espanhol de 1497 (cf. OLIVAR, 1990:63).

¹⁴ Descrição desta obra encontra-se em: Hain (1948:481 [vol. I, pars I, item 3509]), Mendez (1861:101 [item 58]), Escudero y Pedrosso (1894:101-102 [item 63]), Proctor (1898-1903 [item 9541]), Copinger (1950:126 [vol. I, pars II, item 1147]), Haebler (1903:28-29 [item 63]), Reichling (1905:106-107 [fasc. I, item H. 3509]), British Museum (1971:42-43 [tomo X]), Census (1919 [item 52]), Thomas (1921:15), Gesamtkatalog (1968:329-330 [tomo VII, item 8161]), Mead (1937:233 [item 5132]), Kurz (1931 [item 103]), Bustamante y Urrutia (1944 [item 50]), Rojo & Montalván (1945 [item 448]), Rupell (1970 [item 54]), Vindel (1949:277-282 [tomo V, item 100]), Goff (1973:123-124 [item B-885]), Penny (1965:69), Kawecka-Gryczowa (1970 [item 1859]), Catálogo (1970:16 [item 45]), Bellod & Salves (1974 [item 190]), Aparicio (1976 [item 111]), Ballesteros (1982 [item 22]), Odrizola (1982: 26 [item 59]), Faulhaber *et al.* (1984:149 [item 1969]), Catálogo (1988:314 [tomo I, item 2021]), Ruiz (1989: 23 [item 9]), Craviotto (1989-1990: 314 [vol. I, item 2021]), Olivar (1990:63 [item 148]), Morera (1999:219 [item 364]), Askins, Faulhaber & Sharrer (2001: BETA MANID 2371). Mendez (1861:101) informa ter tido notícia da existência de um exemplar dessa obra na livraria dos augustinos de Valladolid. Haebler (1903:29) diz ter consultado exemplar à venda na livraria de M. Spirgatis, em Leipzig.

¹⁵ Olivar (1990:63) assinala proceder de “Fr. Jauma de Monserrat” (sic).

¹⁶ O trecho do ms. foi transcrito da reprodução do fôlio final que está em Baraut (1962:177); o da ed. de 1489 foi extraído de facsímile do incunábulo; e o da ed. de 1497 foi retirado da reprodução de Vindel (1949:281).

¹⁷ A tradução para o inglês de Miller (1984:95), feita a partir de manuscritos sírfacos e gregos, confirma a leitura de misericórdia para a frase em questão: “Pour your mercy out on all, and be moderate in all things”.

¹⁸ Em nome da praticidade, utilizar-se-ão siglas para nomear as referidas cópias: cada sigla baseia-se na língua — P[ortuguês] x L[atim] — e na cidade em que se encontram os códices — R[io de Janeiro] x L[isboa] x E[vora].

¹⁹ Os 48 capítulos da tradução portuguesa da obra de Isaac correspondem apenas a 25 dos 82 capítulos presentes no texto em sírfaco editado por Bedjan (1909), somados a 2 outros presentes apenas na versão em inglês de Miller (1984) — todas apenas da *Primeira Parte* (um quadro de correspondência entre os capítulos encontra-se em CAMBRAIA, 2000a:31-32). Os caps. 15 a 18, 20, 29 e 47 da tradução portuguesa não possuem correspondentes na

tradução latina editada por Migne (1865), mas possuem no texto em sirfaco de Bedjan (1909), o que comprova sua genuinidade: uma vez que estão presentes na tradução latina do cod. ALC 387, verifica-se que este último códice constitui contribuição importante para um futuro reestabelecimento da tradução latina integral do *Livro de Isaac* (ou, como era chamado, *Liber de Contemptu Mundi*).

²⁰ Na verdade, Dantas (1921) considerou como duas obras — *De Religione* (em castelhano) e *De Contemptu Mundi* (em português e em castelhano) — o que, na realidade, são diferentes edições da mesma obra (confira-se o que se diz sobre as traduções em espanhol da obra de Isaac em seção mais adiante).

²¹ Há uma carta de D. Fernando, datada de 1431, solicitando ao abade de Alcobaça o empréstimo da obra *O Livro de Confissões* de Martim Perez (códcs. ALC 377 e 378) para poder ordenar cópia (cf. a carta em BOAVENTURA, 1827:36).

²² Olsen (1984:258-259) aventa a hipótese de que esse “liuro que chamã jsaac em linguagē” pudesse ser cópia ou modelo do cód. ALC 481 (PL). Caso esse “liuro” seja PR, não se trataria de cópia nem de modelo do ALC 461: Cambraia (2000b) demonstrou que PR não poderia ser cópia nem modelo de PL, pois há trechos genuínos ausentes em PR mas presentes em PL e vice-versa.

²³ Fato, aliás, condizente com o que postulava a regra cisterciense, pois, como lembram Nascimento & Diogo (1984:79), o “art. 80 dos *Instituta* declara acerca das iniciais que elas devem ser de uma só cor e feitas à pena (*littere unius colore fiant et non depicte*) (...). A austeridade requerida por S. Bernardo para os edifícios das igrejas vem assim reflectir-se também na própria elaboração do livro”.

²⁴ Tratar-se-ia de Fernando I de Antequera, Rei da Coroa de Aragão entre 1412 e 1416; ou de Fernando II, o Católico (1452-1516), Rei da Coroa de Aragão entre 1479 e 1516? É bem provável que seja o segundo, pois o primeiro era chamado o de Antequera. É interessante mencionar aqui que, segundo Fita (1891a:233), o frei Bernal Boyl, tradutor do *Libro de Isaac* para o espanhol, teria oferecido aos reis, isto é Fernando e Isabel, um exemplar da já referida edição impressa de 1489, quando esteve com eles em Córdoba em 30 de junho de 1490.

²⁵ Agradece-se aqui à Dra. Isabel Cepeda, por ter chamado a atenção para a existência desse trabalho sobre o *Leal Conselheiro*.

²⁶ Baseando nas informações citadas por Olsen (1984:258-259), pode-se aventar uma permeabilidade entre os acervos bibliográficos de D. Fernando e D. Duarte, pois há registro de pedido por D. Fernando de empréstimo da obra de Martim Perez junto a Alcobaça em 1431 (cf. nota 21 acima), a qual não consta dentre as 44 obras listadas em seu testamento de 1437 (cf. DANTAS, 1921:104-109), mas acha-se presente na lista de livros, datável de 1433 a 1438, que possuía o rei D. Duarte (cf. DIAS, 1982:208).

²⁷ O trecho em questão encontra-se em Miller (1984:93): “*This is the rule of life that is chaste and pleasing to God: to refrain from glancing here and there with your eyes, but always to gaze steadily on what lies before you.*”

Referências bibliográficas

- AGUILÓ Y FUSTÉR, Mariano. *Catálogo de obras en lengua catalana impresas desde 1474 hasta 1860*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1923.
- ALBAREDA, P. Anselm. L'arxiu antic de Montserrat. *Analecta Montserratensia*, v. III, p. 11-19, 1919.
- AMOS, Thomas L. *The Fundo Alcobaca of the Biblioteca Nacional, Lisbon*. Collegeville (Minnesota): Hill Monastic Manuscript Library, 1990. Vol. 3.
- APARICIO, Julia Méndez. *Catálogo de los incunables de la Biblioteca Pública de Toledo (Colección Borbón-Lorenzana)*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.
- ARNS, Dom Paulo Evaristo. *A técnica do livro segundo São Jerônimo*. Trad. de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- ASKINS, Arthur L-F, FAULHABER, Charles B. & SHARRER, Harvey L. (Eds.) *PhiloBiblon*; electronic bibliographies of medieval catalan, galician, portuguese, and spanish texts. Berkeley, 2001. (Versão eletrônica da Internet: vol. 5 (august)).
- ASSEMANI, Giuseppe Simone. *Bibliotheca orientalis clementino-vaticana, in qua manuscriptos codices syriacos, arabicos, persicos, turcicos, hebraicos, samaritanos, armenicos, aethiopicos, graecos, aegyptiacos, ibericos, & malabaricos, jussu et munificentia Clementis XI, pontificis maximi, ex oriente conquisitos comparatos, avectos, & bibliothecae vaticanae addictos recensuit, digessit, & genuina scripta... spuriis secrevit, addita singulorum auctorum vita, Joseph Simonius Assemanus*. Romae: typis Sacrae Congregationis de Propaganda Fide, 1719-1728. Tomo I.
- BALLESTEROS, Carmen María Jiménez-Castellanos. *Los incunables de la biblioteca capitular de Sevilla*, catálogo. Sevilla, 1982.
- BARAUT, Cipriano. Els manuscrits de l'antiga biblioteca del Monestir de Montserrat (segles XI-XVIII), *Analecta Montserratensia*, v. VIII, p. 339-357, 1954-1955.
- BARAUT, Cipriano. En torno al lugar donde fue impresa la traducción castellana del Isaac "De religione" de Bernardo Boil. *Gutenberg-Jahrbuch*, Mainz, p. 171-178, 1962.
- BEDJAN, Paul. (Ed.) *Mar Isaacus Ninivita De perfectione religiosa*. Paris/Leipzig: Otto Harrassowitz, 1909.
- BELLOD, J. Cantó & SALVES, A. Huarte. Catálogo de incunables de la biblioteca universitaria. *Revista de la Universidad Complutense*, Madrid, v. 23, n. 90, 1974.
- BIGNII, Margarini. *Bibliothecam veterum patrum*. Parisiis, 1575. [Reed: Parisiis, 1689; Coloniae, 1618; Parisiis, 1654]

- BOAVENTURA, Fortunato de S. *História chronologica, e crítica da Real Abbadia de Alcobaça*. Lisboa: Impressão Regia, 1827.
- BOHIGAS, Pere. Petita contribució a l'inventari d'obres catalanes de pietat popular anteriors al s. XIX. *Analecta Sacra Tarraconensia*, v. XXVIII, p. 355-68, 1955.
- BRAGA, Teófilo. *História da Universidade de Coimbra*. Lisboa: Typ. Academia Real das Sciencias, 1892-98. 3 vols. *apud* Dantas (1921)
- BRITISH MUSEUM. *Catalogue of books printed in the XVth century now in the British Museum*. London: Trustees of the British Museum, 1971. [1ª ed. 1908-1949].
- BROCK, Sebastian. Isaac of Nineveh: some newly-discovered works. *Sobornost/Eastern Churches Review*, London, vol. 8, n. 1, p. 28-33, 1986a.
- BROCK, Sebastian. St. Isaac of Nineveh. *The Assyrian*, London, vol. 3, n.6, p. 8-9, 1986b.
- BROCK, Sebastian. *The syriac fathers on prayer and the spiritual life*. Kalamazoo, Michigan: Cistercian Publications Inc., 1987.
- BRUNET, Jacques-Charles. *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*. 5. ed. ref. e aum. Paris : Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cia, 1862.
- BUNGE, Gabriel. Mar Isaak von Niníve und sein 'Buch der Gnade'. *Ostkirchliche Studien*, Würtzburg, v. 34, n. 1, p. 3-22, 1985.
- BUSTAMANTE Y URRUTIA, José Maria de. *Catálogos de la Biblioteca Universitaria, I-Impresos del siglo XV*. Santiago de Compostela: Tip. de "El Eco Franciscano", 1944.
- CAMBRAIA, César Nardelli. *Livro de Isaac: edição e glossário (cód. ALC.461)*. São Paulo: FFLCH-USP, 2000a. (Tese, Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa).
- CAMBRAIA, César Nardelli. *Livro de Isaac: estudo da relação entre as versões medievais portuguesas*. Évora, 2000b. (Comunicação apresentada no Congresso Internacional 500 Anos da Língua Portuguesa no Brasil, Universidade de Évora, 8 a 13 de maio de 2000).
- CAMBRAIA, César Nardelli. Reconstruindo a tradição medieval portuguesa do *Livro de Isaac*: estudo lingüístico comparativo das versões existentes. Salamanca, 2001. (Comunicação apresentada no XXIII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica, Universidade de Salamanca, 24 a 30 de setembro de 2001).
- CAÑO, Marcelino Gutiérrez del. *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*. Valencia: Librería Maragat, 1913. Tomo segundo.
- CAPPELLI, Adriano. *Lexicon abbreviatarum, dizionario di abbreviature latine ed italiane*. 6. ed. rist. Milano: Hoepli, 1995.

- CASTRO, Maria Helena Lopes de. 'Leal Conselheiro'. Itinerário do manuscrito. *Penélope*, Lisboa, n. 16, p. 109-124, 1995.
- CATÁLOGO dos reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1970.
- CATÁLOGO general de incunables en bibliotecas españolas Madrid: Biblioteca Nacional, 1988.
- CENSUS of fifteenth century books owned in America compiled by a Comitee of the Bibliographical Society of America. New York, 1919.
- CEPEDA, Isabel Vilares. *Bibliografia da prosa medieval em língua portuguesa*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1995.
- CHABOT, Jean Baptiste. Le Livre de la Chasteté, composé par Jésusdenah, Évêque de Basrah. *Mélanges d'Archeologie et d'Histoire de l'École française de Rome*, Roma, n. 16, p. 277-278, 1896 apud Miller (1984)
- CHABOT, Jean Baptiste. *De S. Isaaci Ninivite vita, scriptis et doctrina; accedunt ejudem Isaaci tres integri sermones quos e codicibus syriacis Musaci britannici descripsit, latinitate donavit, notis instruxit et, collatione ad graecam versionem facta, nunc primum publici juris facit* I. B. Chabot. Paris : E. Leroux, 1892.
- COLON, Hernando. *Abecedarium B y supplementum*. Ed. facsímil de los manuscritos conservados en la Biblioteca Colombina de Sevilla. Madrid: Fundación Mapfre América - Cabildo de la Catedral de Sevilla, 1992.
- COPINGER, Walter Arthur. *Supplement to Hain's Repertorium bibliographicum or collections towards a new edition of that work*. Milano: Görlich, 1950 [London: Henry Sotheran, 1898-1902].
- CRAVIOTTO, Francisco García. *Catálogo general de incunables en bibliotecas españolas*. Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1989-1990. 2. vols.
- CUEVAS, Fray Julián Zarco. *Catálogo de los manuscritos catalanes, valencianos, gallegos y portugueses de la Biblioteca de El Escorial*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1932.
- DANTAS, Júlio. Os livros em Portugal na Idade Média. *Anais das Bibliotecas e Arquivos*, Lisboa, v. II, n. 5, p. 101-109, jan.-mar. 1921.
- DESPONT, P. *Bibliothecam maximam veterum patrum, et antiquorum scriptorum ecclesiasticorum*. Lugduni, 1677.
- DIAS, João José Alves. *Livro dos conselhos de el-rei d. Duarte (Livro da Cartuxa)*. Lisboa: Estampa, 1982.
- ESCUADERO Y PEROSSO, Francisco. *Tipografía hispalense; anales bibliograficos de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XVIII*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1894. [Facsímile: Sevilla: Area de Cultura-Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1999]

FABRICIUS, Johann Albert. *Bibliotheca graeca; sive, Notitia scriptorum veterum graecorum quorumcumque monumenta integra aut fragmenta edita exstant tum plerorumque e mss. ac deperditis ab auctore tertium recognita et plurimum locis aucta; Ioannis Alberti Fabricii*. Hamburgi: apud Carolvm Ernestvm Bohn, 1790-1809.

FAULHABER, Charles et alii. *Bibliography of old spanish texts*. 3. ed. Madison: Seminary of Hispanic Medieval Studies, 1984

FERREIRA, José de Azevedo. *Afonso X / Foro real*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987. Vol. I: Edição e estudo lingüístico, Vol. II: Glossário.

FITA, Fidel. Fray Bernal Boyl y Cristóbal Colón. *Boletín de la Real Academia de la História*, Madrid, tomo XIX, cuadernos I-III, jul.-sept., p. 173-237, 1891a.

FITA, Fidel. Escritos de Fray Bernal Boyl IV. *Boletín de la Real Academia de la História*, tomo XIX, n. octubre, cuaderno IV, p. 267-348, 1891b.

GALLAND, Andrea. *Bibliotheca veterum patrum antiquorumque scriptorum ecclesiarum, postrema lugdunensi longe locupletior atque accuratior*. Venetiis: ex typ. J. B. Albritii Hieron. fil., 1765-1781.

GALLARDO, Don Bartolomé José. *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Madrid: Imprenta y Esterotipia de M. Rivadeneyra, 1866. Tomo segundo. [Facsmile: Madrid: Gredos, 1968]

GALLARDO, Don Bartolomé José. *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Madrid: Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 1888-1889. Tomos tercero y cuarto.

GESAMKATALOG der wiegendrucke. Herausgegeben von der Kommission für den Gesamtkatalog der Wiegendrucke. 2. ed. Stuttgart-NewYork: Anton Hiersemann- H. P. Kraus, 1968. [Leipzig, 1925].

COFF, Frederick Richmond. *Incunabula in american libraries; a third census of the fifteenth-century books recorded in North American collections*. New York: Kraus Reprint, 1973. [New York: Bibliographical Society of America, 1964]

GRAESSE, Jean George Theodore. *Trésor de livres rares et précieux*. Dresde: Rudolf Kuntze, 1867.

GRAESSE, Jean George Theodore. *Trésor de livres rares et précieux*. Dresde: Rudolf Kuntze, 1869.

GRYNAEUS, Johann Jacob. *Monumenta s. patrum orthodoxographa hoc est sacrosanctae ac syncerioris fidei doctores, numero circiter LXXXV, Ecclesiae columina ...* Basileae: [ex officina Henrici Petrina, 1569].

GUARNASCHELLI, T. M. et al. *Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia*. Roma: Libreria dello Stato, 1943-1981.

- HAIN, Ludovici. *Repertorium bibliographicum in quo libri omnes ab ante typographica inventa usque ad annum MD.* Milano: Görlich, 1948. [Stuttgart, 1826-1828, 4 vols.]
- HAEBLER, Konrad. *The early printers of Spain and Portugal.* London: Bibliographical Society, 1896-1897.
- HAEBLER, Konrad. *Bibliografía ibérica del siglo XV; enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año 1500.* La Haya-Leipzig: Martinus Nijhoff-Karl W. Hiersemann, 1903. [Facsimile: Madrid: Ollero & Ramos, 1997].
- HAEBLER, Konrad. *Die deutschen Buchdrucker des XV. Jahrhunderts im Auslande.* München, J. Rosenthal, 1924.
- KAWECKA-GRYCZOWA, A. *Incunabula quae in bibliothecis Poloniae asservantur.* Moderante A. Kaweck-Gryczowa compositae M. Bohonos et E. Szandorowska. Wratislaviae-Varsaviae-Cracoviae, 1970.
- KHALIFÉ-HACHEM, Élie. Isaac de Nínive. In: VILLER, Marcel et al. *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique.* Paris : Beauchesne, 1971. Tome 7, Partie 2. Cols. 2041-2054.
- KURZ, Martin. *Handbuch der iberischen bilddrucke des XV jahrhunderts.* Leipzig: K. W. Hiersemann 1931.
- LIBER abbatis Ysach De ordinatione anime. Barchinone: Iacobum Gumiel, 1497. . . . 313
- MARTINS, Mário. O "Livro do Desprezo do Mundo", de Isaac de Nínive, em medievo-português. *Boletim de Filologia*, Lisboa, t. XIII, p. 153-163, 1952. [Reeditado como MARTINS, Mário. *O Livro do Desprezo do Mundo*, de Isaac de Nínive, em linguagem. In: _____. *Estudos de literatura medieval.* Braga: Livraria Cruz, 1956.]
- MARTINS, Mário. Patrologia (na Idade Média Portuguesa). In: COELHO, Jacinto do Prado. (Org.) *Dicionário das literaturas portuguesa, brasileira e galega.* Porto: Livraria Figueirinhas, 1960.
- MEAD, Herman Ralph. *Incunabula in the Huntington Library.* San Marino, Calif: [s.n.], 1937.
- MENDEZ, Fray Francisco. *Tipografía española ó historia de la introduccion, propagacion y progresos del arte de la imprenta en España.* 2. ed. corr. y adición. or don Dionisio Hidalgo. Madrid: Imprenta de las Escuelas Pias, 1861.
- MENEGAZ, Ronaldo (Ed.) *Livro de Isaac de Nínive (séc. XV).* Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994.
- MIGNE, Jacques-Paul. *Patrologiae cursus completus. Series Graeca.* Paris: Ed. do Autor, 1865. Tomo 86, Cols. 800-886.
- MILLER, Dana (Tr.) *The ascetical homilies of St. Isaac the Syrian.* Traduzido por Dana Miller. Boston, Mass.: The Holy Transfiguration Monastery, 1984.

- MORERA, Antonio Segura et al. *Catálogo de incunables de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla*. Sevilla: Cabildo de la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Sevilla, 1999.
- NASCIMENTO, Aires Augusto. Alcobaça. In: LANCIANI, Giulia & TAVANI, Giuseppe (Orgs.) *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993.
- NASCIMENTO, Aires Augusto & DIOGO, António Dias. *Encadernação portuguesa medieval: Alcobaça*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- ODRIOZOLA, Antonio. *Estaniaslao Polono, un extraordinario impresor polaco en la España de los siglos XV y XVI (1491-1504)*. Pontevedra, 1982. (Colección de los Bibliófilos Gallegos, VI).
- OLIVAR, Alexandre. *Els incunables conservats a la Biblioteca de Montserrat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1990.
- OLSEN, Birger Munk. La 'Vida de Santa Pelágia': une traduction portugaise médiévale et son modèle latin. In: PETITMENGIN, Pierre et al. *Pelagie la pénitente. Métamorphoses d'une légende*. Paris : Études Augustiniennes, 1984. Tome II - La survie dans les littératures européennes p. 243-277.
- PENNY, C. L. *Printed books 1468-1700 in the hispanic society of america*. New York, 1965.
- PETIT, L. Isaac de Ninive. In: VACANT, A. et al. *Dictionnaire de theologie catholique contenant l'exposé des doctrines de la theologie catholique, leurs preuves et leur histoire*. Paris: Letouzey et Ane, 1924. Tome huitième, Première partie.
- PONTES, José Marques da Cruz. Um código português quatrocentista na Biblioteca do Rio de Janeiro. *O comércio do Porto*, 12 de junho de 1978, p. 5.
- PROCTOR, Robert. *An index to the early printed books in the British Museum from the invention of printing to the year 1500*. London, 1898-1903.
- RAHMANI, Ignace E. *Studia Syriaca*, Beirute, Charfet Seminary, v. I, p.-32-33, 1904 apud Miller (1984)
- REICHLING, Dietricus. *Appendices ad Hainii-Copingeri Repertorium bibliographicum; additiones et emendationes*. Monachii: IAC Rosenthal, 1905.
- REICHLING, Dietricus. *Appendices ad Hainii-Copingeri Repertorium bibliographicum; additiones et emendationes*. Monachii: IAC Rosenthal, 1909.
- ROJO, D. García & MONTALVÁN, G. Ortiz de. *Catálogo de incunables de biblioteca nacional*. Madrid: [Biblioteca Nacional], 1945.
- ROSELL, Francisco Miquel. *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona I, 1 a 500*. Madrid: Direcciones Generales de Enseñanza Universitaria y de Archivos y Bibliotecas - Servicio de Publicaciones de la Junta Técnica, 1958.

- RUIZ, José Antonio Zambrano et al. *Las joyas de la Colombina. Las lecturas de Hernando Colón*. Sevilla: Junta de Andalucía-Biblioteca Nacional-Cabildo Catedral de Sevilla, 1989.
- RUPELL, Aloys. *Stanislaus Polonus, polski drukarz i wydawca wczesnej doby w Hiszpanii*. Wydanie polskie rozszerzone opracwał Tadeusz Zapiór. Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970.
- SAINT ISAAC DE SYRIE. *Sentences; un trésor de sagesse*. Trad. de M. Hotman de Velliers. Paris : Présence Orthodoxe, 1971.
- SAMPAIO, Albino Forjaz. *História da literatura portuguesa ilustrada*. Paris-Lisboa: Aillaud-Bertrand, 1929. Vol I
- SERMONES beati Isaac de Syria. Venetiis, 1506.
- SILVA NETO, Serafim da. *Textos medievais portugueses e seus problemas*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1956.
- THIENEN, Gerard van. *Incunabula in dutch libraries, a census of fifteenth century printed books in dutch public collections*. Nieuwkoop, 1983.
- THOMAS, Henry. *Short-title catalogue of books printed in Spain and of spanish books printed elsewhere in Europe before 1601 now in the British Museum*. London: by order of Trustees, 1921.
- V.V. Inventario de los libros de la Reina de Aragon Doña Marfa. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, año II, n. 1, p. 41-44 / n. 2, p.28-30/ n. 3, p. 43-46, 1872.
- VILLANUEVA, Jaime. *Viage literário a las iglesias de España*. Valencia: Imprenta de Oliveres, 1821. [Tomo VII, Viage a la iglesia de Vique, año 1806, Carta LIV - Viage á Montserrat]
- VINDEL, Francisco. *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*; Cataluña. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1945.
- VINDEL, Francisco. *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*; Seilla y Granada. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales, 1949. [Facsmile: Sevilla: Padilla Libros - Junta de Andalucía, 1989]
- WENSINCK, Arent Jan. *Mystic treatises by Isaac of Nineveh*. Reimpr. Amsterdam: Koninklijke Akademie van Wetenschappen, 1923. [Reimpr: Wiesbaden: Martin Sändig oHG., 1969]

colaboradores

Diana Taylor é professora e chefe do Departamento de Estudos da Performance da Universidade de Nova York. Por seu livro *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America* (1991), obteve o *Best Book Award* concedido pelo *New England Council on Latin American Studies*, além de outros prêmios e menções honrosas. É fundadora e atual diretora do Instituto Hemisférico de Performance e Política (*Hemispheric Institute of Performance and Politics*), que é financiado pela Fundação Ford e pela Fundação Rockefeller. Desenvolve pesquisas sobre performance e política na América Latina.

Graciela Ravetti é professora adjunta de Língua e Literaturas hispânicas do Departamento de Letras Românicas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e Coordenadora do NELAM – Núcleo de Estudos Latino-Americanos. Obteve o doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas pela USP e realizou seu pós-doutoramento na Universidade de Valadollid, Espanha. Atua no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG e desenvolve pesquisa sobre literatura latino-americana: gênero e performance.

Leda Martins é professora adjunta de Literatura brasileira do Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Obteve o doutorado em Literatura Comparada pela UFMG e realizou seu pós-doutoramento em Teorias da Performance na New York University. Atua no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários e no curso de Artes Cênicas da UFMG. É poeta e ensaísta.

Sara Rojo é professora adjunta de Língua e Literaturas hispânicas do Departamento de Letras Românicas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Ph. D. no Hispanic Department da State University

of New York at Stony Brook, realizou seu pós-doutoramento no Departamento de Música e Spettacolo da Universidade de Bologna, Itália. Atua no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras: Estudos Literários da UFMG e desenvolve pesquisas sobre Literatura e Gênero, e Teatro Contemporâneo. Dirige o grupo de Teatro Mayombe.

Marcos Antônio Alexandre é professor assistente de Língua e Literaturas hispânicas do Departamento de Letras Românicas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. É mestre em Teoria da Literatura pela FALE/UFMG e, atualmente, é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, pela mesma universidade, desenvolvendo pesquisa sobre literatura, teatro e educação.

Ana Paula Ferreira é professora associada de Literaturas em Língua portuguesa, teoria crítica e estudos de mulheres no Departamento de Espanhol e Português da Universidade da Califórnia, em Irvine. Doutorou-se na New York University com uma tese sobre o Neo-Realismo Português, publicada posteriormente em livro, e tem desenvolvido pesquisa sobre questões do gênero na literatura portuguesa, com incidência particular sobre o romance de autoria feminina.

Sandra Regina Goulart Almeida é professora adjunta de Literaturas de expressão inglesa do Departamento de Letras Anglo-Germânicas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e pesquisadora do CNPq. Obteve o doutorado pela Universidade da Carolina do Norte (Chapel Hill) e realizou seus estudos de pós-doutorado pela CAPES na Universidade de Columbia, Estados Unidos. Desenvolve pesquisa sobre escritoras contemporâneas nas literaturas de língua inglesa e na literatura luso-brasileira.

Maria Madalena Magnabosco é psicóloga clínica, mestre em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente, é doutoranda da mesma faculdade onde desenvolve pesquisas ligadas a Testemunhos Narrativos e Gênero.

Dilma Castelo Branco Diniz é professora adjunta de Língua e Literatura francesas do Departamento de Letras Românicas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e Coordenadora do Núcleo de Estudos Canadenses da UFMG. Obteve o doutorado em Literatura Comparada pela UFMG. Atua no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG e desenvolve pesquisa sobre a literatura brasileira e quebequense.

Maria Zilda Ferreira Cury é professora titular de Teoria da Literatura no Departamento de Teoria da Literatura e Semiótica, e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. É doutora em Literatura Brasileira pela USP e realizou seu pós-doutoramento na Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III. Desenvolve pesquisas sobre Imigrantes na Literatura Contemporânea e sobre Leitura e Ensino de Literatura.

Márcia Arbex é professora adjunta de Língua e Literatura francesas do Departamento de Letras Românicas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas e atua no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG. Obteve o doutorado em Literatura Francesa pela Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III (revalidado pela UFRJ como doutorado em Ciências da Literatura – Semiologia) e desenvolve pesquisas na área de Literatura e outros sistemas semióticos.

Vera Casa Nova é professora adjunta de Literatura brasileira do Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e pesquisadora do CNPq. Obteve o doutorado em Semiótica pela UFRJ. Atua no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da FALE/UFMG e desenvolve pesquisas na linha de Literatura e outros sistemas semióticos. Atualmente trabalha com os processos escriturais nas artes contemporâneas.

Ida Lúcia Machado é professora adjunta de Língua e Literatura francesas do Departamento de Letras Românicas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e Coordenadora do Núcleo de Análise do Discurso da FALE/UFMG, atuando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos. É doutora em Letras pela Universidade de Toulouse II, França, e realizou seus estudos de pós-doutorado no Centre d'Analyse du Discours de Paris XIII, na Universidade de Paris XIII (Nord), França.

Renato de Mello é professor assistente de Língua e Literatura francesas do Departamento de Letras Românicas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Obteve o mestrado em Literatura francesa pela UFMG e, atualmente, é doutorando no Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, na FALE/UFMG, onde desenvolve pesquisa em Análise do Discurso.

• • • 319

Maria Antonieta Amarante de Mendonça Cohen é professora titular de Filologia Românica do Departamento de Letras Românicas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. É doutora em Ciências (Linguística Histórica) pelo IEL/UNICAMP, e realizou pós-doutorado em Linguística (Linguística Histórica/Dialetologia) na Université Stendhal, em Grenoble, França. É pesquisadora do CNPq e atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da FALE/UFMG.

Viviane Cunha é professora assistente de Filologia Românica do Departamento de Letras Românicas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. É mestre pela Faculdade de Letras da UFMG e, atualmente, desenvolve pesquisa de doutorado em Literatura Medieval Comparada, na Universidade de Poitiers, França, como bolsista da CAPES.

César Nardelli Cambraia é professor adjunto de Filologia Românica do Departamento de Letras Românicas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. É doutor em Filologia e Língua Portuguesa pela USP. Coordena atualmente o Núcleo de Estudos de Crítica Textual da UFMG, instituição em cujo Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos atua e desenvolve pesquisa nas áreas de Crítica Textual e Linguística Histórica.

A proposta desta coletânea de ensaios é reunir textos que refletem sobre fronteiras culturais, revelam errâncias do pensamento e da práxis, mostram caminhos pelos quais as línguas e a escrita da história das letras românicas transitam e dialogam atualmente, assim como o fizeram no passado. Trata-se de pesquisas desenvolvidas por professores da Faculdade de Letras da UFMG, bem como professores de universidades estrangeiras que se dedicam aos temas que orientam a divisão do livro em quatro seções:

Textos em performance;

Gênero, etnia: saberes em trânsito;

Escrituras lúdicas: estratégias e análises;

Línguas românicas: história, documentação e retórica.



ISBN 85-87470-31-0



9 788587 470317