

Marli Fantini Scarpelli  
Eduardo de Assis Duarte  
ORGANIZAÇÃO



# Poéticas da Diversidade

UFMG

FALE  
LIFE



ORGANIZAÇÃO

Marli Fantini Scarpelli  
Eduardo de Assis Duarte

# Poéticas da Diversidade

*150170208*  
U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



150170208

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

UFMG

FALE  
FACULDADE DE LETRAS  
FALE



Belo Horizonte  
2002

Copyright 2002 by Marli Fantini Scarpelli e Eduardo de Assis Duarte

DEPARTAMENTO DE SEMIÓTICA  
E TEORIA DA LITERATURA

Chefe: Marli Fantini Scarpelli  
Subchefe: Maria Esther Maciel Borges

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

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

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

Diretora: Eliana Amarante de Mendonça Mendes  
Vice-Diretora: Veronika Benn-Ibler

0333-06600

Capa  
*Enrique Tavares*

Produção Gráfica  
*Gráfica Editora Tavares*

Assistente Editorial  
*Márcio Flávio Torres Pimenta*

Faculdade de Letras

BIBLIOTECA UNIVER  
06/08/02

1501702-08

BELO HORIZONTE

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da FALE/UFMG

P745 Poéticas da Diversidade / organização Marli Fantini Scarpelli,  
Eduardo de Assis Duarte. - Belo Horizonte: UFMG/ FALE:  
Pós-Lit, 2002.  
344 p.

ISBN 85-87470-45-0

1. Literatura Comparada. 2. Teoria Literária. 3. Cultura.  
4. Semiótica. 5. Etnicismo. 6. Alteridade I. Scarpelli, Marli  
Fantini. II. Duarte, Eduardo de Assis.

CDD: 809

Este livro, ou parte dele, não pode ser reproduzido  
por qualquer meio sem autorização por escrito do Editor.

Faculdade de Letras da UFMG (FALE)  
Av. Antônio Carlos, 6.627 - Campus Pampulha  
CEP 31270-901 - Belo Horizonte - MG - Brasil  
secgeral@letras.ufmg.br - www.letras.ufmg.br  
Tel (31) 3499-5131 - Fax (31) 3499-5120

# SUMÁRIO

## I - FRONTEIRAS EM MOVIMENTO

- 15 Fronteiras múltiplas e hibridismo cultural:  
novas perspectivas ibero-afro-americanas  
*Benjamin Abdala Junior*
- 36 Enraizamento e errância: duas faces da questão identitária  
*Zilá Bernd*
- 47 Notas sobre a Literatura Brasileira Afro-descendente  
*Eduardo de Assis Duarte*
- 62 Exílio: Brasil, Cuba e Canadá (Québec)  
*Haydée Ribeiro Coelho*

## II - ÉTICAS E METAPOÉTICAS

- 77 No toda es ruptura la de la pagina escrita  
*Noé Jitrik*
- 94 Escritura a ciegas  
*Tununa Mercado*
- 99 Rituais críticos, estratégias literárias  
*Luis Alberto Brandão Santos*
- 106 Uma questão de éticas  
*Maria Luiza Ramos*

### III - DIVERSIDADE POÉTICA E CULTURAL

- 117 **A identidade como perturbação: na(rra)ções  
de Bernardo Carvalho e Matilde Sánchez**  
*Graciela Inés Ravetti de Gómez*
- 128 **Guimarães Rosa: por uma poética da diversidade**  
*Marli Fantini Scarpelli*
- 147 **Bordados reescrivem o espelho**  
*Vera Casa Nova*
- 154 **Poéticas polimórficas: mescla discursiva  
em Kennedy e Anzaldúa**  
*Dário Borim Jr.*

### IV - INVENTARIAR DIFERENÇAS

- 175 **O inventário do mundo: Arthur Bispo do Rosário  
e Peter Greenaway**  
*Maria Esther Maciel Borges*
- 185 **Frida Kahlo, uma poética e muitas diferenças**  
*Maria Consuelo Cunha Campos*
- 199 **Derivados da diferença**  
*Maurício Salles Vasconcelos*

### V - ZONAS DE CONTATO: NOS BASTIDORES DO GÊNERO

- 211 **História da literatura feminina:  
nos bastidores da construção do gênero**  
*Constância Lima Duarte*
- 221 **Zonas de contacto: narrativa femenina  
de la diáspora y la isla de Cuba**  
*Nara Araújo*

- 245 **Luis Alfaro: identidades sexuales y performance**  
*David William Foster*
- 259 **Mulheres navegantes na apagada  
e vil tristeza do Portugal oitocentista**  
*Paulo Motta Oliveira*

**VI - TRANSGREDIR, RASURAR, MESCLAR**

- 271 **Corpus rasurado**  
*Ivete Lara Camargos Walty*
- 281 **Trans Escritura, Trans Diário**  
*Denilson Lopes*
- 294 **Um conto brasileiro de feitiço**  
*Dilma Castelo Branco Diniz*

**VII - MAPAS DE POESIA E MEMÓRIA**

- 307 **Kazuo Ishiguro e a cultura da memória**  
*Eliana Lourenço*
- 318 **O Shtetl e seus sapateiros**  
*Élcio Loureiro Cornelsen*

## APRESENTAÇÃO

Este volume nasce do projeto teórico-crítico de um grupo de pesquisadores vinculados à Literatura Comparada, aos Estudos Culturais e à Semiótica, com trabalhos centrados no estudo das relações entre literatura e expressão da alteridade. Em 1999, o Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura da FALE-UFMG decidiu trazer a lume o livro *1000 rastros rápidos: cultura e milênio*<sup>1</sup>, onde questões concernentes às poéticas da modernidade – as passagens, as redefinições de fronteiras, nacionalidades, territórios e cidades foram amplamente discutidas. *Poéticas da diversidade*, pretendendo dar prosseguimento às reflexões desenvolvidas no *1000 rastros*, foi produzido dentro do espírito e dos paradigmas críticos com que se inaugura este milênio. Sendo coletânea de artigos e ensaios, reserva lugar também para as trans-escrituras marcadas poeticamente. E sua temática mostra-se sensível a indagações acerca de identidade e diferença, subalternidade e hegemonia, diversidade e globalização. Neste contexto, torna-se pertinente recolocar a pergunta:

Pode a alteridade falar?

Ao se constituir em território de leitura dos discursos de sujeitos culturais marcados pela diferença e, por isto mesmo, deslocados quase sempre rumo à periferia do sistema, *Poéticas da diversidade* propõe-se a adentrar na cena inscrita pela indagação que impele à escuta do outro. Do uno para o diverso, tal espaço marca-se ele próprio pela multiplicidade de olhares, apontando não para uma leitura, mas para a rica possibilidade de leituras presentes no corpo plural do pensamento crítico contemporâneo. Descarta, por isso mesmo, a univocidade da resposta definitiva e do sentido que recalca valores outros que não os hegemônicos.

Do uno para o diverso. E do estético para o cultural e o político. O conjunto de textos aqui contidos não pretende definir uma poética, se pensarmos no sentido clássico do termo. Ao contrário, tais escritos pe-

netram no rico emaranhado de vozes que rasuram – em graus, níveis, tempos e lugares distintos – o tecido artístico estabelecido, no trabalho de tecer poéticas outras, localizadas e desprovidas do imperial desejo de universalidade. Portanto, relativas e até “menores”, se nos aproximarmos da noção deleuzeana. Surgem, então, as falas inseridas no campo movente das identificações em processo, pautadas muitas vezes pela urgência do momento histórico. E que ganham corpo a partir de lugares marcados por especificidades, tais como gênero, etnicidade, subalternidade, homoerotismo ou deslocamentos diaspóricos.

O livro se insere, enfim, no âmbito do debate que objetiva criar as condições para o desenvolvimento de uma nova aliança de singularidades e de novas bases teóricas para o redimensionamento desse universo reticular, que requer cada vez mais uma perspectiva atenta à pluralidade do campo identitário. Neste século pós-colonial, marcado pelo crescente fenômeno de mundialização e suas demandas de flexibilização de fronteiras sociais, econômicas, políticas e culturais, *Poéticas da diversidade* pretende contribuir para a discussão de um modelo de diversidade cultural e multiidentitária, de interatividade étnica e lingüística – valores imprescindíveis à ampliação dos circuitos comunitários transnacionais.

Eduardo de Assis Duarte &  
Marli Fantini Scarpelli

NOTA:

<sup>1</sup> VASCONCELOS, Maurício Salles; COELHO, Haydée Ribeiro (Org.). *1000 rastros rápidos: cultura e milênio*. Belo Horizonte: FALE-UFGM, 1999.

## Agradecimentos

Às professoras Eliana Amarante de Mendonça Mendes e Veronika Benn-Ibler, Diretora e Vice-Diretora da FALE-UFMG; e aos professores Maria Zilda Ferreira Cury e Jacyntho Lins Brandão, Coordenadora e Vice-Coordenador do Pós-Lit – Programa de Pós-graduação em Letras, Estudos Literários –, pelo apoio indispensável à concretização do projeto; aos colaboradores do livro, pelo trabalho compartilhado; aos colegas do Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura, pelo constante estímulo; e a Márcio Flávio Torres Pimenta, competente assistente editorial, pela prestimosa ajuda na organização e revisão dos textos.

I

**FRONTEIRAS EM MOVIMENTO**

## Fronteiras múltiplas e hibridismo cultural: novas perspectivas ibero-afro-americanas

*Benjamin Abdala Junior*  
USP

São possíveis e desejáveis hoje, em face das múltiplas possibilidades de comunicação do atual processo de mundialização da economia capitalista, aproximações de ordem comunitária. O debilitamento do estado nacional e a crescente influência das corporações supranacionais propiciam o afloramento de movimentos comunitários supranacionais. Bons exemplos dessas ações todos conhecemos: articulações que hoje se intensificam entre setores politicamente não-hegemônicos, como os movimentos supranacionais de caráter étnico, ecológicos, de gêneros, de defesa das crianças, etc. Ou intervenções mais pontuais, como a do Timor Leste, que mobilizaram não apenas, mas sobretudo os países de língua portuguesa, logrando sensibilizar a opinião pública dos países centrais.

Talvez a aspiração maior, para que se possa sonhar com a efetivação dessas articulações comunitárias da sociedade, seria conseguir num futuro não muito distante que um operário dos Estados Unidos da indústria têxtil, por exemplo, se preocupasse com o salário de um operário desse setor entre os chamados "tigres asiáticos", que recebem 20 vezes menos. E que um trabalhador brasileiro se conscientizasse do fato de que, desde os incios dos anos 80, quando eclodiu a crise da dívida externa, os países que antigamente chamávamos de Terceiro Mundo têm enviado aos do Primeiro, anualmente, em torno de 30 bilhões de dólares a mais do que recebem na forma de novos empréstimos. E, pior: a dívida não regride; ao contrário, amplia-se.

É errôneo, nesse sentido, designarmos globalização a esse processo perverso. Globalização pressupõe reciprocidade, e esta não existe nas relações norte/sul. Ocorrem articulações globalizadoras apenas em nível das corporações hegemônicas supranacionais, que mesmo assim não deixam de ter suas bases em territórios mais seguros. Mesmo em relação aos blocos econômicos, colocam-se questões de hegemonia. Poderíamos designar essa nova etapa do processo de mundialização da economia capitalista de globalização neoliberal, própria de um capitalismo neo-selvagem, como a rotulou Boaventura de Sousa Santos.<sup>1</sup>

É necessário ao pensamento crítico considerar essas novas formas de articulação supranacionais que – ao que parece – podem tornar nossos antigos estados nacionais uma espécie de região, mais ou menos provinciana, se não atentarem para as novas formas de capitalismo industrial, com ênfase na comunicação, que se impõem mundialmente. Já não ocorre nos estados nacionais que se configuraram na modernidade a integração de várias regiões, que se verificava anteriormente. Debilitam-se agora antigos vínculos de solidariedade e antigos laços de sentimento de parentesco que caracterizam uma nação.

### **Laços comunitários e fronteiras múltiplas**

Num vetor oposto a esse crescente processo de desagregação, o comunitarismo pode favorecer uma agregação supranacional. Se pensarmos, com os pés no Brasil e a cabeça deslocando-se para outros territórios que nos interessam, duas formas de articulações político-culturais se nos impõem: aquelas que nos apontam para a América Latina e as que têm em seus horizontes os países da língua portuguesa. Do ponto de vista político, são essas as perspectivas da CPLP - Comunidade dos Países de Língua Portuguesa e das chamadas "Cimeiras" ibero-americanas.

Parece-nos que noções como centro e periferia continuam a ser ainda imprescindíveis ao pensamento crítico. É evidente que se pode considerar uma periferia na cartografia do centro ou um centro na cartografia de países periféricos, mas é politicamente relevante enfatizar que, afinal, fronteiras múltiplas se interseccionam, configurando e situando, pela sinergia, formas alternativas de poder simbólico em territórios determinados, hegemônicos. A consideração dessa territorialização dos blocos – como é promovida por quem tem a hegemonia tanto do poder econômico quanto do simbólico (também é o caso de nossas articulações, com ênfase na comunidade cultural) não deixa de ser estratégia defensiva necessária ao comunitarismo, uma base operacional para outras laçadas, para outros territórios. Há aqui uma aspiração de totalidade, universalidade, com base numa tensão dialógica mantida com outros povos e comunidades.

### **Novos papéis para o Estado?**

É evidente que diante dessas multiplicidades de fronteiras torna-se necessário reconstruir o estado, deixando-o capaz de desempenhar

convenientemente novos papéis. O *locus*, para o pensamento crítico, entendemos, é a sociedade e suas comunidades. É aí que se pode redescobrir a identidade coletiva, uma nova visão compartilhada, que tende a ser supranacional. Entretanto, os indivíduos continuam a projetar suas expectativas nos horizontes nacionais e os estados continuam a ser instâncias de intermediação do indivíduo com o mundo. Um estado legítimo não pode perder suas bases propiciadoras do bem-estar social e de inserção ativa, sem xenofobias passadiças, numa política de cooperação mais ampla. As novas fronteiras não devem ser de separação, mas de contato, de compartilhamento – um sentimento de parentesco que não se esgota nas fronteiras do estado, mas que também não o desconsidera.

Articulações culturais como a que temos proposto – pelos países de língua portuguesa e espanhola – situam-se nas bordas do sistema capitalista, mesmo se considerarmos a situação interna aos blocos econômicos, como se vê em Portugal e na Espanha em relação à União Européia. Apresentam os países ibero-afro-americanos uma maneira de ser, por formação cultural e situação política periférica, que os aproximam, mas é evidente que os efeitos da mídia global voltada para comportamentos individualistas, anti-sociais ou acríticos, com ênfase exclusiva no consumo, atinge a todos. Entretanto, como afirmamos, é diferente estar nos EUA, mesmo na periferia, e estar no Brasil e mesmo na Argentina, como os fatos recentes registram.

## Hegemonia e o sentido do fluxo

Os EUA têm hoje a hegemonia política e cultural do mundo. Isto é, não são um estado nacional que apenas domina através da coerção imperial e que caminha às cegas (o pragmatismo norte-americano é um hábito histórico, que lhes tolhe a perspectiva crítica mais abrangente), construindo, por exemplo, sem maior pudor ou princípios éticos, os Bin Laden e também ditadores, cobras criadas que podem se voltar contra os criadores. Para além das armas, o estado norte-americano tem liderança reconhecida, com imagens de prestígio construídas pela mídia, onde seus grupos dominantes aparecem com defensores do interesse geral de outras nações. Há toda uma base sinérgica assim direcionada: que produz fluxos comunicativos nos mais variados domínios – dos produtos industriais àqueles mais sofisticados que respaldam as convicções ideológicas hegemônicas. É dessa base no estado nacional que vem

o fluxo comunicacional que caracteriza sua indústria cultural. A fábrica de mitos que todos conhecemos (Hollywood), já atua há muito tempo, impondo perfis que interessam a sua política de estado.

Há, evidentemente, percalços como os que se verificaram em 11 de setembro de 2001, a partir da ação de uma das cobras criadas pelos EUA e dos distanciamentos em relação ao outro, que costumeiramente afetam as posturas imperiais. Quando foram então atingidos em seu território, sem a ação preventiva de seus heróis tipo James Bond, metamorfosearam seu discurso político democrático num discurso de ordem moral e religiosa, questionável não apenas por desconsiderar as diferenças de outros povos, mas sobretudo por ocultar interesses econômicos e geopolíticos, como afirmou o esloveno Slavoj Žižek, em ensaio publicado no caderno Mais!, da *Folha de S. Paulo*.<sup>2</sup>

### Fronteiras das imposições históricas

Já se discutiram bastante os hábitos (que vêm dos tempos coloniais) de importação de modelos estrangeiros de forma acrítica, descartando as formas de conhecimento desenvolvidas no próprio país. Retomamos esta questão, focalizando as fronteiras da colonização, que nos impuseram tais hábitos de reprodutores de modelos externos. Vem dessas fronteiras a divisão que tem marcado a ação e o pensamento dos atores intelectuais brasileiros, que se vêem com os pés assentados ambigualmente em dois territórios: um no centro de prestígio, no exterior, e o outro, provavelmente de uma perna manca, que o situa com adesão afetiva ao solo do país de origem. Joaquim Nabuco já destacava que é característica de qualquer brasileiro, com alguma formação na cultura erudita, essa divisão entre Europa e Brasil.<sup>3</sup> Isso porque, a cultura do Velho Mundo continha, acumuladas, a memória da trajetória humana e era, por isso, critério e repertório para as referências que marcavam e sensibilizavam o imaginário dos intelectuais brasileiros. O Novo Mundo, como uma criança, sem memória cultural e de história recente (desconsidera-se aqui a história de índios e africanos), era dependente desses modelos. Restava-lhe a afetividade – uma emoção de natureza, creditada à origem: o sentimento. Nestas suas palavras, explicita-se o seu eurocentrismo: o sentimento é, em nós, brasileiro e, a imaginação, européia.

Essa divisão Europa/Brasil marca a condição ambígua de nossa intelectualidade, dividida entre esses dois pólos de atração, valorizando

– é verdade – os monumentos culturais europeus. À jovem nação, sempre atrasada, cabia entrar no compasso do mundo, ajustando-se aos padrões e níveis de desenvolvimento da civilização européia. Não deixa de ser curiosa essa posição de nossa intelectualidade, imbuída ao mesmo tempo de um sentimento de exílio: quando Nabuco vai à Europa, sente a ausência da pátria; quando está no país, sente a ausência do mundo. Essa dupla ausência implica, na verdade, a presença das duas fronteiras, que fazem parte da maneira de ser do intelectual brasileiro. A presença da outra fronteira traz marcas de resistência a um modelo de identidade unitária, fato politicamente questionável numa situação de afirmação histórica de nossa diferença, como acontecia na segunda metade do século XIX.

## Migrações e multiidentitarismo

Entretanto, nestes inícios do século XXI, onde não apenas a intelectualidade mas o conjunto da população trabalhadora circula por vários países, radicando-se nas periferias dos grandes centros da globalização neoliberal, a perspectiva multiidentitária não deixa de ser relevante, colocando-se como extensiva a essa população nômade (e a intelectualidade) a maneira de sentir a realidade similar à de Joaquim Nabuco: o sentimento de que falta alguma coisa, só capaz de ser preenchido, eliminando-se essa sensação de ausência, se o indivíduo (o brasileiro culto) se colocar como cidadão de vários países (pelo menos de dois). Mais, e isto nos parece importante: essa perspectiva de fronteiras múltiplas (o homem dividido ou integralizado em pelo menos duas fronteiras), onde ele se desenraiza de sua terra de origem sem se enraizar na terra de origem dos outros, coexistindo com grupos sociais migrantes de outras culturas, pode constituir um hábito crítico. Através desses contatos e ausências, próprios de uma população nômade, em constante circulação e deslocamentos, a identidade afirma-se ainda mais como um constante vir-a-ser, sem um porto de chegada.

## Entre dois mundos

Joaquim Nabuco foi um universalista que continuava a defender o fundamento europeu da civilização brasileira, criticando o romantismo dos que imaginavam poder alcançar uma espécie de “núcleo autêntico” da nossa identidade. O indianismo fazia parte da ideologia nacional do

Segundo Império, bem como o conceito da cordialidade brasileira, que vem até à atualidade, marcando o pensamento do país e suas produções culturais. Falaremos mais adiante dessas fronteiras internas, ideologizadas pelas elites brasileiras.

Veio desse olhar demasiadamente centrado no exterior, por parte de nossa intelectualidade, a procura de um reconhecimento no *grande mundo* europeu. A aceitação dessa condição subalterna é igualmente observada na tendência, dominante até os anos de 1950, de a intelectualidade brasileira aceitar a exaltação de nossa sentimentalidade, por oposição à razão que seria própria dos países colonizadores europeus (França, em especial), tal como a colocou Nabuco. À espontaneidade (vale dizer, um sentimento correlato a nossa natureza física, algo dado, sem maior elaboração da civilização) opor-se-ia a maturidade do pensamento reflexivo europeu. Estaria nessa condição de natureza nossa singularidade nacional.

Leopold Senghor, que foi poeta e mandatário das elites senegalesas, na mesma linha de pensamento e mais de quarenta anos depois, dirá, na perspectiva do movimento da negritude (ligado às reivindicações dos negros de todo o mundo), que o sentimento é negro e a razão é branca. Na verdade, formulações discursivas desse teor acabam por privilegiar e mitificar a perspectiva européia e circunscrever a identidade – no primeiro caso (Nabuco), a nacional brasileira e, no segundo (Senghor), de ordem étnica – ao não construído, a natureza contraposta à civilização. É por isso que os movimentos centrados na modernidade não aceitam esses atributos de matizes neocoloniais e irão defender a existência no solo crioulo de valores civilizacionais, construídos com caracterização própria. É a perspectiva antropofágica brasileira e a do calibanismo caribenho. O nome da personagem Calibã, da peça *A tempestade*, de Shakespeare, é anagrama de canibal, palavra por sua vez relacionada com os caríbas, os primitivos habitantes do caribe. Simbolicamente, nossas culturas (calibânicas) devoram as culturas européias (de Próspero, o colonizador europeu), arrancando delas pedaços que coexistirão contraditoriamente com os de origens ameríndias e africanas.

## Um auto-exílio intelectual

A limitação de Joaquim Nabuco, que nos circunscreve a uma condição subalterna, continua a ter ecos negativos que chegam até nossos

dias. Trata-se de uma limitação histórica, própria de quem se relacionou estreitamente com alguns dos principais atores do campo intelectual dos finais do século XIX, como Renan. É necessário, pois, contextualizar a situação histórica desses intelectuais brasileiros, que contribuíram para a construção de nossa própria imagem, em tempos heróicos de formação de nosso estado nacional. Quando por exemplo, Nabuco realça o verde da paisagem brasileira ao retornar de uma viagem à Europa, esta é uma forma de se buscar a nossa diferença (diríamos hoje, de forma equívoca), de acordo com uma forma de a intelectualidade sentir o Brasil anterior às décadas de 20 e 30. Seu cosmopolitismo leva-o a se colocar genericamente como identificado com a “civilização” onde ela estivesse, identificação correlata à que tem com o “século”, mais do que a que tem pelo “meu país”. Nabuco coloca os pés dos dois lados do Atlântico e a visão que tem, conforme indicamos, é a de que falta numa dessas margens o que está na outra:

(...) na América falta à paisagem, à vida, ao horizonte, à arquitetura, a tudo o que nos cerca, o fundo histórico, a perspectiva humana; e que na Europa nos falta a pátria, isto é, a fôrma em que cada um de nós foi vazado ao nascer.

## **Fluxos coloniais, neocoloniais, imperiais**

Esse hábito, é óbvio se indicar, vem até nossos dias. Um mesmo gesto que se atualiza em formas variantes através de um processo de comutação, substituindo-se atores e locais de prestígio. Fluxos coloniais são substituídos por neocoloniais e imperiais; as populações colonizadas se deslocam para as antigas metrópoles, desde as coloniais até as do novo império norte-americano. Entretanto, é de se repetir: o território e o estado nacional, embora debilitado, continuam determinantes, embora os fluxos das fronteiras comerciais se tornem mais complexos, com atuação em múltiplos níveis. Se particularizarmos à circulação das tecnologias, por exemplo, não podemos nos esquecer que o capitalismo informacional que é a energia do que alguns economistas estão chamando de terceira revolução industrial, busca o conhecimento novo, invariavelmente carregado para determinados territórios, e só exporta deles o considerado de segunda linha ou ao que interessar a sua política de estado. Essa última observação vale também para as ciências humanas e até para as teorias críticas sobre literatura e cultura – uma forma de sacralizar sua hegemonia intelectual. O exercício da hegemonia não

se faz apenas com coerção, mas sobretudo com a circulação de idéias, que têm atores determinados e se situam em determinados territórios. Do ponto de vista mercadológico, atrás de cada um desses atores há um centro de pesquisa, uma universidade, uma editora etc. Mais importante que o mercado, embora ele seja relevante, é, neste caso, a legitimação da hegemonia internamente, inclusive diante dos novos migrantes, e externamente, nas redes estabelecidas com os países periféricos.

É essa legitimação que faz com que se administre a própria contestação do sistema. Sempre dentro de certos limites, é verdade. Melhor, pode-se dizer que o sistema alimenta-se também dessas contradições, incorporando o que for conveniente ou neutralizando o indesejável. Tais tensões levam à aquisição de hábitos criativos, imprescindíveis à busca de conhecimento novo. Além disso, canaliza para estruturas tradicionais (as universidades, por exemplo) tensões anômicas, que são colocadas então em escaninhos conhecidos, mais facilmente administráveis. Essas tensões, assim situadas e delimitadas, dão prestígio às unidades que as acolhem, abrindo as oportunidades das costumeiras contrapartidas: maior número de alunos, mais verbas para a pesquisa. Mais alunos do exterior, que serão então cooptados, como quadros das próprias universidades ou seus interlocutores fora delas. Investem-se, nesse sentido, em futuras franquias. Estão aí as bases para a indústria da informação e da comunicação, se nos ativermos às áreas de letras e ciências humanas. Ao mesmo tempo, em função dessa hegemonia, o olhar de quem está na periferia se desloca: onde estava a França, por exemplo, lê-se EUA, ou sua sucursal inglesa.

## **Fronteiras de cooperação – o comunitarismo cultural**

Não é por acaso que Tony Blair se colocou como principal agenciador da política norte-americana no episódio Afeganistão. O gesto em relação ao concerto anti-terrorismo equivale ao que vem ocorrendo noutros campos. Preenche espaços que interessam à matriz, às vezes sem muita mediação, deixando a chamada “terceira via” mais uma via unidirecional. São fronteiras estas – que envolvem a antiga metrópole e sua ex-colônia – não de separação, mas cooperação, onde desempenha papel ativo a formação cultural (comunitarismo cultural) que se estabeleceu entre o novo e o antigo centro. É de se rememorar a posição norte-americana diante da guerra das Malvinas, onde esse

comunitarismo, respaldado em tratados, foi decisivo para o apoio aos ingleses.

Têm igualmente um sentido de cooperação, as novas fronteiras de nosso comunitarismo cultural, quando pensamos na ibero-afro-américa. Para abordar essa bacia cultural, valemo-nos inicialmente de uma produção de estudantes africanos, que se agregavam nos inícios dos anos de 1950, na Casa dos Estudantes do Império, de Lisboa: o caderno *Poesia negra de expressão portuguesa* (1953), organizado por Francisco José Tenreiro e Mário de Andrade, o angolano Mário Pinto de Andrade. O primeiro foi deputado de oposição por São Tomé e Príncipe à assembleia do estado novo português e o segundo foi o fundador do MPLA – Movimento Popular para a Libertação de Angola, que promoveria a independência angolana, e secretário da principal revista e editora da negritude francesa, a *Présence africaine*.

Houve a preocupação dos organizadores dessa antologia impressa em Lisboa de imbricarem, nos poemas e nas reflexões teóricas do prefácio e do posfácio, perspectivas da vanguarda política com os da vanguarda literária. É na atmosfera dessa modernidade ativa que procedimentos que levam a articulações supranacionais confluem para os identificados com os africanos, de forma a construir um imaginário político de libertação nacional e social. A antologia foi feita na esteira da antologia negra de expressão francesa, publicada anos antes, com o famoso prefácio de Jean-Paul Sartre, o “Orfeu negro”. São questionáveis hoje, sabemos, as designações “Orfeu negro”, “expressão francesa”, “poesia negra”. Nesse sentido foi conjuntural e politicamente inevitável que se rotulasse a coletânea dos poemas em língua portuguesa de “Poesia Negra”, quando se trata, na verdade, de poesia de ênfase social e nacional; da mesma forma, a designação de poesia de “Expressão Portuguesa”, quando sabemos que se trata de poesia de “Língua Portuguesa”.

### Tudo mesclado

Essa determinação supranacional se fez em face de articulações comunitárias do movimento negro, mas as diferenças em relação ao seu deslocamento para outro contexto já se fazem sentir nos poetas e nos poemas escolhidos. Nicolás Guillén foi colocado na dedicatória da antologia como a “voz mais alta da negritude de expressão hispano-americana”. Na verdade, por sua práxis poética e política anterior, ele já se constituía o poeta-símbolo da cubanidade e não da negritude. É sur-

preendente, entretanto, logo no início da antologia de língua portuguesa, a inserção de um poema seu, transcrito no original, em castelhano. E o poema não fala de negritude – o específico do negro -, mas de miscigenação étnica e cultural, destacando a condição proletária, que vem do discurso marxista:

Estamos juntos desde muy lejos,  
jóvenes, viejos,  
negros y blancos, todo mezclado;  
uno mandando y otro mandado,  
todo mezclado;  
Santa Maria y otro mandado,  
todo mezclado;  
todo mezclado, Santa Maria,  
San Berenito, todo mezclado,  
todo mezclado, San Berenito,  
San Berenito, Santa Maria,  
Santa Maria, San Berenito,  
todo mezclado.

## Perspectivas crioulas

É significativo que se registre o fato de que numa pequena antologia de autores de língua portuguesa se abra espaço – uma espécie de pórtico poético – para um escritor de língua castelhana. Nicolás Guillén era um mestiço, representativo da crioulidade cubana. Vem também da crioulidade a seleção dos poetas nacionais de Angola, Moçambique, São Tomé e Príncipe, reunindo poetas de origem étnica branca, negra e mestiça. Culturalmente eram todos crioulos e tendentes a articulações com os países de língua portuguesa e espanhola. Observe-se, nesse sentido, o seguinte fragmento do poema “Coração em África”, de um dos organizadores da antologia, o são-tomense Francisco José Tenreiro:

(...) de coração em África com as mãos e os pés trambolhos disformes e deformados como os quadros de Portinari dos estivadores do mar e dos meninos ranhosos viciados pelas olheiras fundas das gomas de Pomar vou cogitando na pretidão do mundo que ultrapassa a própria cor da pele dos homens brancos amarelos negros (...)

A negritude nunca teve maior importância nos países africanos de língua portuguesa. As reivindicações do negro africano foram vistas em suas imbricações sociais de ordem geral, para se evitar qualquer perspectiva de particularização étnica, que pudesse vir a conduzir à

guetização (como ocorria nos EUA) ou à fragmentação dos estados nacionais dos países africanos, de caráter multi-étnico. A perspectiva dominante foi de ordem crioula e cidadina. Nesse sentido, entre os intelectuais, a tomada de consciência nacional veio articulada com a social, partindo de reivindicações localistas. Assim em Cabo Verde, na década de 1930, a tomada de consciência regional propiciou a publicação da revista *Claridade*. As reivindicações nacionais e sociais começaram então a se afirmar, como se observa nesta *finançon* (cantiga e dança de desafio), de autor anônimo:

O macaco mora na rocha  
O negro no funco  
O mulato na loja  
O branco no sobrado  
Um dia virá que o macaco corre com o negro do funco  
O negro corre com o mulato da loja  
O mulato corre com o branco do sobrado  
O branco foge para a rocha e cai no mar.

### Atenuando a diferença

Nessa perspectiva etapista da composição, com os degraus sociais sendo galgados através de uma recorrência étnica, afirma-se o poder da sociedade crioula. Em Cabo Verde, o branco era confundido com o português. Vem daí a expressão “gente branco”, isto é, de costumes europeus). Essa intelectualidade caboverdiana começou a pensar o mundo a partir de sua condição mestiça. Saudou então o brasileiro Gilberto Freyre, em *Casa-grande & senzala*, mas veio a repudiá-lo posteriormente em outros textos, como em *O mundo que o português criou*, quando o pensador brasileiro começou a propagar o luso-tropicalismo, com todo o aval dos atores políticos do regime salazarista, com os quais manteve relações de amizade. A posição dessa intelectualidade de Cabo Verde, contudo, não deixou de ser ambígua, sensibilizada pela ideologia da cordialidade, presente em Gilberto Freyre, mas originária do Segundo Império brasileiro. A cordialidade, em Cabo Verde, como no Brasil, seria parte essencial da maneira de ser crioula: a mestiçagem atenuando amorosamente a diferença. Ou, diríamos, mascarando ideologicamente as diferenças, pois é próprio do estatuto crioulo uma aproximação conflitiva: os pedaços de cultura onde aparecem contributos das culturas africanas e européias se aproximam e se repelem, guardan-

do cada um deles, por assim dizer, uma parte resistente à mesclagem-fusão.

## Cordialidade e lusotropicalismo

Quem enfatizou essa cordialidade, afim do pensamento lusotropicalista, foi Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*.<sup>4</sup> Nas origens, a cordialidade viria da vida rural e patriarcal, da família patriarcal para a esfera pública do estado. Para Sérgio Buarque essa maneira de ser originária do patrimonialismo rural seria a contribuição brasileira para a civilização. A expressão "homem cordial" foi cunhada pelo poeta brasileiro Ribeiro Couto, que foi adido cultural da embaixada brasileira em Lisboa — poeta de presença marcante não apenas entre os portugueses, mas também nos demais países africanos de língua portuguesa. Foi através dele que os africanos e portugueses descobriram os poetas modernistas brasileiros e também nossa prosa de ficção (Érico Veríssimo e os escritores nordestinos). Cordialidade, aqui, não é polidez, entendida como uma espécie de máscara para se exercer supremacia sobre o social. Não se trata de disfarce, mas da inclinação de o indivíduo liberar-se de sua individualidade, para uma sociabilidade de laços comunitários, que seriam uma espécie de extensão dos laços da família patriarcal.

Sérgio Buarque não vê a cordialidade como herança portuguesa, mas um dos caracteres básicos do patriarcado crioulo. Poder-se-ia acrescentar, ainda: vinculada a uma continuidade ideológica que teve sua origem no império, quando foi propugnada pelos historiadores brasileiros do século XIX, sob o mecenato de D. Pedro II. É importante se destacar que essa ideologia foi construída no Brasil, desde um Capistrano de Abreu e vai chegar a um Gilberto Freyre. São pensadores associados às elites rurais que pensam a sociedade brasileira, através dessa óptica rural e patriarcal. O *locus* situa-se no país e essas formulações são ainda hoje dominantes no senso comum do homem brasileiro e nas produções culturais dirigidas para o mercado interno e externo. Essa perspectiva de centramento em nosso território encontramos também em *Sobrados e mucambos*, de Gilberto Freyre.<sup>5</sup> Nesse livro, por exemplo, ele reage contra os perfis de mulher importados pela mídia, realçando o perfil da mulher mestiça. Melhor, toda sua discussão desloca o *locus* de enunciação para o Brasil e suas recorrências internas em termos de formação da nacionalidade.

## A janela da casa-grande e o mito da baianidade

Diferentemente de um intelectual como Joaquim Nabuco, que se sente intelectualmente dividido, indeciso no meio do caminho entre Europa e Brasil, uma consciência deslocada, em constante exílio, Gilberto Freyre está no Brasil. Mais precisamente, preguiçosamente em sua casa-grande, de onde observa as interações étnicas e sociais desta com o escravo, sobretudo o mais próximo, o escravo doméstico. O escravo do eito já se distancia mais de sua óptica. Nivelá-o erroneamente ao doméstico. É assim que vai buscar a singularidade brasileira e, no que nos interessa aqui, da mulher brasileira, impregnada da natureza tropical e dos hábitos decorrentes dessa "adaptação" aos trópicos. Seu grande mérito foi valorizar os traços dos negros que afinal acabou por impor suas marcas étnicas e culturais não apenas no colonizador europeu, mas também na mescla híbrida que singulariza a cultura crioula brasileira.

Essa hibridez não nos parece sem problemas, reafirmamos. A criouldade não é conceito homólogo ao sincretismo ou de mestiçagem. A convivência de traços culturais não nos parece cordial, reiteramos. É verdade que, na mescla de culturas, podem ser estabelecidos entre elas traços comuns de aproximação, mas estes convivem com conflitos. Um bom exemplo da mitologização da cordialidade brasileira é Jorge Amado, que, como Gilberto Freyre, exalta ideologicamente as aproximações, neutralizando as diferenças e os conflitos. O mito da baianidade, que Jorge Amado ajudou a modelar, enquanto construía o conjunto de sua obra de ficção, fez-se na perspectiva do discurso oficial hegemônico. Imagens literárias, pois, capazes de legitimar, como evidência que não pediria demonstração mais acurada, o que o discurso sócio-político apontava. Acontece que a arte fala mais e diferentemente das intenções e pode abrir perspectivas críticas. A sensualidade da personagem Dona Flor, de *Dona flor e seus dois maridos*, interpretada no cinema por Sônia Braga, e a convivência cordial que estabelece não deixam de perturbar os espectadores do filme ou os leitores do romance.

### A ginga brasileira

Na ação dessa personagem, há uma maneira de ser, uma ginga que ultrapassa parâmetros convencionais. Seria essa ginga de Dona Flor, um requiebro da mulher brasileira que teve suas origens nas culturas

africanas, uma das marcas de nossa criouldade. Isto é, uma ginga mais ampla, que envolveria outros hábitos culturais? Para além do requebro da personagem, seria a ginga uma forma de defesa, para quem não tem uma guarda segura e precisa improvisar para sobreviver? Uma ginga de quem não pode se situar num ponto fixo, para não ser atingido pela mesma adversidade? Dona Flor, fruto de uma banda carrancuda, hirta e cristã, mas também de uma outra, por certo, descontraída, popular, de origem africana, por onde se manifestam o desejo e o prazer?

Os laços comunitários, como se vê, abrem fronteiras de cooperação em múltiplos níveis. Até em sentido reverso – os abraços que sufocam, advindos do patrimonialismo, laços que se alargam da família patriarcal para o próprio estado. Essa é a óptica oriunda das janelas da casa-grande e que ainda persistem na sociedade brasileira. Não se trata efetivamente do “mundo que o português criou”, mas de um mundo que foi construído comunitariamente por todos nós e quase sempre contra o poder coercitivo do estado. Foi um exercício dessa ginga para driblar a adversidade sensualmente expressa nos gestos de Dona Flor – expressão de sua alteridade feminina, entre dois maridos, duas posturas de gênero, duas culturas, duas maneiras de ser que se aproximam em função do sujeito, mas que também se opõem conflituosamente. A imagem dos dois maridos não se fundem numa única entidade, residindo aí a graça. Para Dona Flor, a evidência das diferenças, não lhe permite que os traços se misturem numa única imagem.

## Cordialidade e patrimonialismo

Foi a óptica da cordialidade que fez com que a historiografia oficial brasileira construísse uma memória nacional, onde acabaram por ser obscurecidos aspectos não desejáveis da práxis de nossas oligarquias rurais, como a violência pela qual esses setores se impuseram aos demais ou mesmo em relação aos vizinhos, ou à oligarquia de outras regiões. Enquanto construção, a cordialidade, que motivaria o poder patrimonial, enquanto ideologia da oligarquia rural do país, veio a minimizar ou mesmo descartar todo o fato histórico que pudesse não confluir para a unidade nacional. A historiografia brasileira do século XIX iniciou a construção, então, de uma grande narrativa, oficial e presente nos livros didáticos, totalmente coerente com os princípios ideológicos de afirmação do estado nacional brasileiro, primeiro no império e depois na república.

A cordialidade da “grande família” brasileira, deslocada posteriormente para os centros urbanos, está presente enquanto coexistência pacífica de opostos na obra de Jorge Amado, não lhe permitindo o destaque dos conflitos que apresenta. As diferenças entre suas personagens são quase sempre atenuadas pela perspectiva popular carnavalesca, que envolveria ricos e pobres, comutando papéis. O direcionamento é oposto: se antes essa relação sentimental tinha como agente o patriarcado, na perspectiva carnavalesca são os setores populares os agentes, contaminando simpaticamente a maneira de ser dos ricos. Nesse sentido, Jorge Amado é um escritor bastante diferente de Graciliano Ramos, que, ao contrário, procura enfatizar as contradições entre esses setores, relevando tensões. Um bom exemplo do escritor alagoano é o romance *São Bernardo*. A objetividade pretendida pela personagem narradora, o fazendeiro Paulo Honório, quando projetou escrever um livro não se realiza em razão da presença de um outro, a personagem Madalena, sua esposa, que preserva sua identidade, não se submetendo ao tipo de apropriação patrimonial de bens materiais e afetivos do marido. A partir do registro da entrada dessa personagem em sua vida já não consegue representá-la no romance que escreve, com exatidão e certezas. Madalena não constitui apenas uma presença aleatória, mas também é signo de um outro mundo – o mundo urbano e culto, que o narrador desconhece e, portanto, não pode dominar.

## Um capitalismo híbrido

Pior, embora casados simbolicamente através de Paulo Honório e Madalena, a cidade e o campo não conseguem estabelecer um trânsito entre si. Há contradições nessa junção rural e urbano: se Paulo Honório pode ser entendido como um novo empresário, o empresário burguês que se afasta do modo de produção capitalista patriarcal, ele não deixa de manter a ideologia senhorial, não se adequando aos tempos modernos e a seus valores mais democráticos, que o levariam a aceitar os valores da mulher culta, intelectual e socialista, por opção política. Esse desencontro – a não consideração da diferença – é a tragédia pessoal de Paulo Honório, mas poderia ser vivida por outros atores do “capitalismo selvagem” brasileiro, em qualquer parte do país.

É curiosa a estratégia narrativa usada por Graciliano Ramos para construir *São Bernardo*, visto concentrar-se na perspectiva de um narrador inculto e retrógrado, inabilitado, portanto, para escrever um romance. É a partir desse ângulo restrito, estranho ao âmbito de um

intelectual cosmopolita, que ele vai procurar apresentar uma imagem nova do campo. Trata-se de uma opção consciente, por não se submeter à linguagem cristalizada nas academias citadinas, o que lhe permite afastar-se do senso comum da cultura letrada das elites intelectuais urbanas. A inovação veio da interpenetração produtiva entre os registros populares e o culto da linguagem, descartando a ritualização do formalismo lingüístico dos bacharéis, um registro vazio execrado pelo escritor.

A representação de linguagem e cultura de personagens regionais traduz, com mais visibilidade, sobretudo pelo contraste, o processo de inserção híbrida do brasileiro no modo de produção capitalista. As mudanças que daí decorrem podem ser vislumbradas nas diferenças que se vão estabelecendo no *modus vivendi*, na cultura, na linguagem. A técnica de composição do romance, inversamente ao que se espera de um romance regionalista, não é linear como nas histórias populares, oriundas da tradição oral. Vale-se Graciliano, ao contrário, de sofisticadas articulações próprias da tradição erudita, como a do romance embutido no romance, a fragmentação e a superposição de planos, os fluxos de consciência, o discurso indireto livre, inovações técnicas que entram na literatura brasileira pelas mãos das vanguardas européias.

## Entre o rural e o urbano

Situado no cruzamento entre o mundo rural e o urbano, Paulo Honório é um narrador híbrido, em vários níveis. Troca a obsessão de ampliar a fazenda São Bernardo pela escrita do romance *São Bernardo*, espaço de efetiva transmissão da experiência. O confronto, diante do espelho, entre o Paulo Honório empresário e o Paulo Honório escritor, que ao rememorar pode criticar o outro, provoca o aparecimento de novas imagens, a exemplo da distorção fundamental para a revelação; ou das dessimetrias que favorecem o distanciamento necessário ao autoconhecimento. As mãos que modelavam a matéria do romance, acabaram na verdade dando forma a si mesmas, em configurações não previstas no projeto inicial de Paulo Honório, revelando o que havia de *cabeludo e monstruoso* na experiência que ele, enquanto fazendeiro pretende transmitir. Em imagens sobrepostas, as mesmas mãos que destroem enquanto constroem a propriedade, são as que restauram a humanidade perdida, quando se voltam para o novo traçado simbólico de uma realidade que teima em fugir ao controle imaginário do narrador.

Graciliano articula-se com o campo intelectual que comunitariamente levaria aos escritores chamados de neo-realistas em Portugal e nos países africanos, cuja intelectualidade tomava consciência de sua situação. Ele próprio foi marcado pelas estratégias literárias de um Eça, mas não só: em sua ficção está a tradição literária brasileira, inclusive Machado de Assis. Depois foi a vez de os escritores portugueses serem marcados por sua literatura: descobriram um Eça aclimatado socialmente, revolucionário, a par do reformista que encontravam na leitura direta desse clássico da literatura portuguesa.

### Um novo espírito utópico

Numa época de falta de convicções, a atribuição do Prêmio Nobel de Literatura a José Saramago constitui um fato altamente relevante. Toda a arte literária desse ficcionista português aponta para suas convicções político-sociais, dialogando com imagens da utopia socialista. Ao individualismo contemporâneo (para ele um mundo de cegos, como aparece no seu romance *Ensaio sobre a cegueira*<sup>6</sup>), opõe o seu sonho de uma sociedade mais humana, pautada pelos valores da solidariedade.

Tais convicções ideológicas levaram-no a irmanar-se com Fidel Castro na cidade do Porto, em Portugal, quando se realizava a penúltima conferência de cúpula ibero-americana e se comemorava nacionalmente a atribuição, pela primeira vez, do mais significativo prêmio literário mundial a um escritor de língua portuguesa. José Saramago repartia assim com o líder cubano as maiores atenções desse evento, que teve a participação dos chefes de estado e intelectuais dos países ibero-americanos.

É dentro desse horizonte de uma comunidade ibero-americana (por onde também se direcionam os sonhos do escritor), que pode ser situada uma das orientações básicas do trabalho literário do escritor português. Significativamente, José Saramago vive atualmente na pequena ilha de Lanzarote, nas Canárias, um ponto no Atlântico entre Europa, África e Américas, para onde se mudou em 1993.

Mais do que um escritor europeu, José Saramago é um escritor português que traz a maneira de ser do homem ibero-americano, através de sua face portuguesa. Para exemplificar, pode-se fazer referência ao seu romance *A jangada de pedra*,<sup>7</sup> que se presta à discussão do caráter nacional português, em face de uma dupla solicitação: a sua recente integração na União Européia (ao que tudo indica, como nação perifé-

rica) e a singularidade que leva o país a identificar-se, ao lado da Espanha, com suas ex-colônias.

## **Estratégias geopolíticas**

Na efabulação desse romance, a península ibérica “descola-se” da Europa e desloca-se pelo oceano atlântico, vindo a estacionar num ponto ao sul, equidistante das Américas e da África. O deslocamento é simbólico: uma “viagem” que embute questões político-culturais e que permite, assim, que se sonhe com uma comunidade não apenas dos países de língua portuguesa, mas dos países ibero-afro-americanos.

Organizado em torno de estratégias geopolíticas e associado à situação histórica pós-Abril de 1974, quando houve a redemocratização do país após quatro décadas de ditadura neofascista, esse romance permite repensar a cultura portuguesa em face de uma dupla solicitação: a integração europeia e a singularidade peninsular. Esta singularidade liga-se às perspectivas que marcaram a história de Portugal:

- a atlanticidade - Portugal voltou-se historicamente para o Atlântico dando as costas à Europa;
- a ibericidade - a formação cultural portuguesa se fez paralelamente ao do conjunto da Ibéria, com a participação das culturas de origem céltica e semítica;
- e a mediterraneidade - o mediterrâneo reuniu historicamente as culturas clássicas e as semíticas.

## **Um sentimento de parentesco para além do estado**

O nacional - o sentimento de parentesco mais geral de um povo - ultrapassa, assim, no romance de Saramago, as fronteiras do Estado português. Sem as limitações coloniais, tornam-se possíveis formas de aproximações comunitárias. Dessa forma, poder-se-ia afirmar que o enfraquecimento dos estados nacionais favorece a possibilidade de uma aproximação comunitária supranacional, como se pode observar nas contínuas conferências de cúpula realizadas entre nossos países e na formação da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa. É verdade que atualmente é geral a tendência de aproximação na dinâmica dos comunitarismos entre os povos, que os leva para novos reagrupamentos determinados por afinidades culturais.

Nessa perspectiva, torna-se importante também para nós, brasileiros, uma efetiva implementação de estratégias político-culturais que permita (re)imaginar essa constelação de países ibero-afro-americanos - uma comunidade, que segundo previsões atingirá cerca de 645 milhões de falantes do português e do castelhano para o início do século XXI. Uma comunidade ibero-afro-americana, imaginada assim em termos de futuro, como as imagens da jangada de Saramago levam a refletir, não se voltaria para os símbolos do passado, mas permitiria reimaginar a nação, cada uma das nações, numa relação mais estreita e aberta. Já não é o momento de se ficar olhando para trás, limitando-se à ritualização de heróis, sejam esses atores sociais de caráter monumental ou representativos das ruínas de cada pátria.

### Uma frátria comum

A nova nação reimaginada, sob os influxos desse horizonte comunitário comum, e sem as sobredeterminações coercitivas de estado, aproxima-se mais facilmente de suas parentes - filhas, irmãs e sobrinhas. No horizonte dos seus atores não figuraria a pátria tradicional, mas simbolicamente uma mátria (em termos culturais) ou mesmo uma frátria, entre nações irmãs. Nessa perspectiva de integração supranacional podem ser descartados mitos fundadores, como os construídos na época de formação dos estados nacionais, com heróis que falariam a mesma língua e que habitariam a mesma paisagem - tudo documentado em textos antigos e nos monumentos observáveis nas principais praças. Se a nação, como conceitua Benedict Anderson,<sup>8</sup> são "comunidades imaginadas", sem os espartilhos do estado, esse conceito pode se alargar supranacionalmente.

Essa estratégia de integração, com laçadas envolvendo os países de língua espanhola e portuguesa, certamente não deixará de ser subsistema do atual processo de mundialização. É uma tendência correlata à da UE, Nafta, Mercosul, CEI, Círculo do Pacífico, mas que se efetivaria com ênfase maior no comunitarismo cultural do que no territorial. Com isso emerge uma nova atriz: a comunidade, como pólo de integração dos tradicionais estados nacionais.

A comunidade ibero-afro-americana desloca-se hoje ainda timidamente dos sonhos de José Saramago para um direcionamento estratégico em nível governamental (conferências de cúpulas ibero-americanas e formação da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa). É den-

tro desse contexto que se pode explicar o gesto de José Saramago festivamente abraçado a Fidel Castro, imagem que consubstancia a intersecção entre o comunitarismo social da ideologia que embala as motivações políticas do cidadão-escritor e o sentido ibero-americano das articulações comunitárias que dão forma às produções literárias do escritor. Recorde-se, nesse sentido, que o romance *A jangada de pedra* tem como epígrafe uma referência de Alejo Carpentier, escritor cubano, que também tem a convicção de que “Todo futuro es fabuloso”, como nessa efabulação sonhadora do escritor português.

#### NOTAS:

- <sup>1</sup> *A crítica da razão indolente. Contra o desperdício da experiência.* São Paulo, Cortez Editora, 2000.
- <sup>2</sup> São Paulo, 11 de novembro de 2001. p. 10-12.
- <sup>3</sup> Nabuco, Joaquim. *Minha formação.* 13.ed. Rio de Janeiro, Topbooks, 1999.
- <sup>4</sup> 25a. ed. Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1993.
- <sup>5</sup> Rio de Janeiro, José Olympio, 1981.
- <sup>6</sup> São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- <sup>7</sup> Lisboa, Editorial Caminho, 1986.
- <sup>8</sup> ANDERSON, B. *Nação e consciência nacional.* São Paulo, Ática, 1986.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANDERSON, B. *Nação e consciência nacional.* São Paulo, Ática, 1986.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Ratzes do Brasil.* 25. ed. Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1993.
- CASTELLS, Manuel. 3. ed. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 2000.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1981.
- NABUCO, Joaquim. *Minha formação.* 13. ed. Rio de Janeiro, Topbooks, 1999.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo.* 27. ed. Rio de Janeiro, Record, 1977.

- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A crítica da razão indolente. Contra o desperdício da experiência*. São Paulo, Cortez, 2000.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- . *A jangada de pedra*. Lisboa, Ed. Caminho, 1986.
- ZIZEK, Slavoj. Ensaio. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 de nov. de 2001. Caderno mais!

## Enraizamento e errância: duas faces da questão identitária

Zilda Bernd  
UFRGS

*"O diabo não há! É o que eu digo, se for...  
Existe é homem humano. Travessia."*

João Guimarães Rosa

As questões que dizem respeito à identidade ou às identidades, são cada vez mais recorrentes nos debates que envolvem os direitos individuais e de minorias, mas também nos que envolvem as nacionalidades. Trata-se, portanto, de um tema muito abrangente e de uma empreitada arriscada, pois que o ato de afirmação de uma identidade (étnica, de gênero, cultural, nacional) pode corresponder à exclusão do outro que não faz parte da nossa tribo. É, pois, com muita cautela que se vai abordar esse tema. Conscientes de que se trata de um terreno minado, tentaremos apontar um entre-lugar para superar a aporia fundamental que a questão encerra: afirmar-se e excluir o outro (ou seja, a afirmação das identidades passa pela negação das alteridades), ou desistir de se nomear e desaparecer.

A literatura, que é feita do entrecruzamento de linguagens, é um lugar privilegiado de construção/desconstrução de identidades, exercendo em praticamente todas as culturas, a função sacralizadora de união da comunidade em torno de seus mitos fundadores, de seu imaginário ou de sua ideologia, contribuindo para solidificar os mitos de origem e do enraizamento e tendendo a projetar uma imagem homogênea de si própria. O texto literário pode ser, portanto, um poderoso agente ou pelo menos um excelente coadjuvante quando se trata de construção, expressão e solidificação de identidades de diferentes coletividades ou grupos etno-culturais. É preciso ressaltar, contudo, que a literatura desempenha também função dessacralizadora, de subversão, de desmontagem de linguagens e discursos que se tornaram – à força de querer construir um caráter nacional – esclerosados e exclusivos. Logo, as identidades devem ser pensadas como uma dinâmica onde ocorrem diferentes momentos de identificação que se realizam num

sempre inacabado processo, pois que as identidades quer sejam individuais ou nacionais nunca estão prontas ou acabadas.

Na tentativa de tornar esta exposição menos teórica, vou apelar para dois grandes mitos que utilizarei como metáforas das duas faces da identidade: a tendência ao enraizamento (quando a identidade se solidifica e pode se tornar excludente) e à errância (concepção da identidade como processo, como “enraizamento dinâmico”, conforme a feliz expressão de Maffesoli).

Refiro-me a dois grandes mitos da deambulação: o mito de Ulisses (Odisseu) e o mito de Jasão, líder dos Argonautas. De um lado, Ulisses simboliza o desejo da volta ao país natal e por via de consequência denota sentimentos como fidelidade à pátria, apego à família e sobretudo uma grande nostalgia do passado, isto é, do tempo passado antes do exílio. Jasão, ao contrário, corresponderia ao desejo da errância e da vagabundagem. O líder dos Argonautas pensa no futuro, no que ele vai encontrar durante a viagem, nas cidades que vai fundar e nas mulheres que irá fecundar. Diferentemente de Ulisses onde é a viagem de volta que conta, para Jasão e seus seguidores é o próprio viajar e seus constantes deslocamentos, que se transformam no ato fundamental, mais importante do que a chegada ou do que a volta. Haveria, portanto, os que partem por partir (os verdadeiros viajantes segundo Baudelaire), que são os desenraizados essenciais, como argumenta o escritor brasileiro radicado no Quebec, Sergio Kokis, e os que vivem o exílio com nostalgia.

O mito de Jasão pode ser lido como um elogio ao deslocamento e à errância, em flagrante oposição ao desejo de volta e de re-enraizamento patente na *Odisséia*. Os argonautas partiam pelo gosto da aventura, o objeto da busca – o velocino de ouro – tornou-se logo secundário; o objeto da busca de Ulisses, em sua viagem de volta, era Ítaca, território bem definido e delimitado. Podemos tirar desses grandes mitos, dois caminhos possíveis a serem trilhados na constante e infatigável busca do homem pela afirmação de sua(s) identidade(s):

o mito de Ulisses aponta para uma construção *identitária de raiz única*, ou seja aquela que tende a constituir uma cultura ou uma nação coesas e homogêneas, a enraizar-se e a imobilizar-se no mesmo (lembremo-nos de que idem, na etimologia de identidade quer dizer igual, idêntico);

o mito de Jasão aponta para formações *identitárias rizomáticas*, abertas ao outro, constituindo um vasto sistema relacional, perfazendo-se no próprio processo de sua determinação. Façamos um parêntese para explicar que o rizoma é um tipo de raiz, com múltiplas ramificações que se espalham pelo chão e pela terra, não constituindo obstáculo para o crescimento de outras plantas a seu redor, enquanto a raiz única se torna totalitária, impedindo o desenvolvimento de outros vegetais na sua vizinhança.

Peguemos agora dois exemplos tirados da literatura brasileira para tentar associá-los aos mitos que acabamos de referir e, conseqüentemente, às duas tendências de construção identitária. Em nossa literatura, a obra de José de Alencar, mais especificamente o romance *Iracema* (1857), é exemplar de encenação do mito de Ulisses, correspondendo a um programa de dotar a jovem nação brasileira, que acabava de nascer, de uma ancestralidade, de mitos fundadores, enfim de uma cultura nacional própria. Resulta deste grande esforço de “gestação do povo americano”, para usar as palavras do próprio Alencar, um projeto sacralizador de literatura, fundamentado:

na integração do espaço e do referencial mítico maravilhoso americanos, pois a ação se passa nas praias do Ceará;

na concepção do tempo alicerçada em uma visão nostálgica do passado, pois que remonta ao século XVI, transcrevendo a lenda da fundação do Ceará em uma época em que os índios viviam num *locus amenus*, logo nos primeiros anos do contato com o europeu;

na construção de um discurso exclusivo, baseado na representação *inventada* do indígena, pois no século XIX quando a obra é escrita, os índios já se encontravam marginalizados.

na negação de alteridades, uma vez que o negro está ausente do processo.

O esquema de construção identitária que acabamos de evocar caracteriza-se pela obsessão do enraizamento, com suas conseqüentes exclusões. Ficam excluídos do projeto alencariano os negros, pois, à época, o que interessava ao autor era dar ao povo brasileiro uma ancestralidade ilustre composta pelo português, Martin, e pela nobre Índia Iracema. Moacyr, o fruto do amor dos dois heróis, é o povo brasileiro, ficando deste modo elidida a presença negra que, embora chegada ao Brasil desde os primeiros anos da colonização e integrando efetivamente a etnia brasileira, trazia o estigma degradante da escravidão.

Passemos agora, a um exemplo de construção/desconstrução identitária baseada no modelo rizomático, reatualizando, portanto o mito de Jasão. João Ubaldo Ribeiro, em *Viva o povo brasileiro* (1984), se diverte em mesclar alegremente todas as origens étnicas e culturais e a pôr no ridículo ações de certas personagens históricas, fazendo sistematicamente o elogio de uma estética impura e mestiçada, como o é o povo brasileiro. Patrício Macário, um dos personagens principais, empreende em um momento dado uma viagem de retorno à sua cidade natal, Itaparica, para tentar compreender se o Brasil se resume ao bovarismo coletivo que caracteriza a vida das classes privilegiadas no Rio de Janeiro, voltados para uma supervalorização da cultura européia, sobretudo francesa. Mestiço, mas criado em uma família aristocrática, sua viagem de volta, torna-se uma viagem iniciática: ele vai ao encontro de si próprio, de uma parte dele mesmo que ficou recalcada, e de elementos mágicos e sagrados, presentes na cultura afro-brasileira que lhe tinha sido familiar durante sua infância passada na Bahia. Ele tem dificuldade em entender por que toda a herança cultural africana é escamoteada da cultura das elites.

Aquele que parte, não é nunca – em sua volta – o mesmo: na travessia há perdas, reterritorializações e transfigurações. Nesta viagem ao interior do Brasil, o personagem penetra em um universo outro, o dos escravos e seus descendentes, regido por outras regras e outras divindades. Os rituais de iniciação são necessários para que ele compreenda a cultura popular e a visão mítico-sacral em que ela se apóia, elidida da cultura brasileira letrada. Quando o ritual de iniciação se encerra, o personagem tem urgência em fixar a experiência vivida através da redação de suas memórias às quais o leitor nunca terá acesso, pois ele as conserva dentro de uma canastra que só deverá ser aberta por ocasião de sua morte. No dia em que completa 80 anos, a canastra é roubada por ladrões.

O leitor atento se pergunta de que serviu o esforço de Macário se, depois de tudo, nada sobrou de suas revelações tão esperadas, pois em princípio conteriam um conceito plural de cultura brasileira não só do personagem como do próprio autor, baseado em uma visão respeitosa de alteridades. Que segredos eram estes que não puderam ser transmitidos à sua descendência? Acreditamos ser justamente este detalhe que desvenda simbolicamente a concepção identitária do autor: o trabalho de construção/desconstrução das identidades não termina nunca, ficando em um estado de equilíbrio instável e não podendo ser transmitido. Cada um deve fazer sua própria experiência da viagem de volta

para abrir-se à diferença, ao outro para poder, assim, reencontrar-se consigo mesmo. O recuo estratégico do personagem para o interior do país, como manifestação de seu desacordo com o caráter subalterno da cultura oficial das elites, que estava em vias de consolidar-se nas bases de um princípio de continuidade em relação às matrizes europeias, corresponde a um gesto de reterritorialização, de rememoração dos resíduos culturais que haviam sido deixados de lado no processo alencariano de construção da identidade nacional. Precisamos salientar que, durante o aprendizado de Macário, nem o narrador, nem o personagem se obrigam a escolher entre cultura oral e cultura letrada, entre racionalidade e magia: ele se apropria da cultura afro como um legado e permanece num entre-lugar, aceitando a impureza fundadora da sociedade brasileira. Eis porque Macário não se decepciona quando fica sabendo do roubo da canastra: ele sabe que a solução não está nem no esquecimento nem na acumulação de lembranças, mas na intenção de renovação, na disposição de lembrar e de querer integrar o dissonante e o diverso.

A questão identitária é, pois, da ordem da negociação entre múltiplas possibilidades de conhecimento e de memórias presentes no contexto brasileiro. Não se trata nem de negar, nem de pasteurizar ou folclorizar as alteridades e as dissonâncias, mas de constatar que não há um-princípio único de estruturação da cultura nacional. Trata-se, enfim, de perceber a hibridação da formação cultural brasileira não como fracasso mas como potencialidade. Refazer a coesão simbólica na diversidade e no reconhecimento de alteridades parece ser o que o povo brasileiro deve fazer para se tornar verdadeiramente “povo brasileiro”. Por que isto é necessário? Quando foi proclamada a Independência, em 1822, quando o Brasil se tornou nação, a identidade nacional teve que se construir rapidamente, o que foi feito tendo por base o modelo da busca de premissas homogeneizantes, pois a nacionalidade não suporta o heterogêneo. Procedimentos tendo por objetivo reduzir a diversidade são acionados. A volta de Macário a um Brasil compósito e sua tentativa de dotar o país de uma memória longa e plural pela rememoração das culturas indígenas e africanas opera uma subversão do esquema da homogeneidade. Esta leitura de *Viva o povo brasileiro* nos permite dar maior importância à identidade do povo brasileiro do que à identidade da nação brasileira.

Através destes exemplos, foi nossa intenção mostrar que, diante da aporia que colocávamos no início deste texto: definir-se e excluir ou

desistir de se nomear e desaparecer, haveria uma terceira margem, um caminho do meio que consiste justamente nos procedimentos de deslocamento, de nomadismo, onde o projeto identitário possa nascer da tensão entre o apelo do enraizamento e a tentação da errância. Esse espaço foi chamado por Maffesoli de *enraizamento dinâmico*, lançando mão de um oxímoro. Falemos, pois, de identidades híbridas e de negociação de identidades, em culturas multifacetadas e abertas à relação com o outro no Diverso, em processos contínuos de crioulizações ou mestiçagens culturais como nos propõe o escritor caribenho Édouard Glissant.

Gostaria de evocar ainda aqui, a importância de considerarmos um terceiro tipo de navegador que nos dará a chave do que poderia se constituir ainda em um terceiro tipo – além dos dois já estudados acima – de construção identitária que vem se enunciando com frequência em diferentes *corpi* literários, mormente em países onde os fluxos migratórios são frequentes e numerosos. Trata-se, portanto, de evocar um terceiro tipo de navegador, o *barqueiro*, que não reproduz nem o nomadismo em flecha (para retomarmos uma expressão glissantiana) à moda de Ulisses, nem exatamente o nomadismo circular, à moda de Jasão. O trabalho do barqueiro é o de realizar constantes travessias, levando e trazendo passageiros de uma margem à outra quando da inexistência de pontes, facilitando a travessia de fronteiras. Trata-se de alguém que trafega em um entre-lugar, entre duas margens, entre duas fronteiras, um *paqueur*, um atravessador (embora esta palavra em português referencie também aquele que se atravessa entre o produtor e o comprador). Por que evocar a figura do barqueiro? Evoco esta figura-símbolo do entre-dois para apontar o caso do que vem sendo chamado, no Quebec, país que recebe grande número de imigrantes provenientes de diferentes culturas, de *literaturas migrantes*, ou seja, aquelas produzidas por imigrantes que vão ter que lidar, em suas obras, com dois horizontes culturais: o do país ou da cultura (ou ainda da língua) de origem e o do país de chegada, o Quebec. Este vaivém entre duas heranças culturais gera uma escritura e uma proposta identitária que se situam num entre-lugar, que se constrói a partir do olhar voltado para uma e outra margem. Gostaria de exemplificar com um autor nascido no Brasil – Sergio Kokis – que emigrou para o Quebec há mais de 25 anos e que tem sido muito premiado no Canadá, tendo já o seu primeiro romance editado no Brasil pela Record. Quero falar do livro *Pavillon des miroirs* (1995), em português *A casa dos espelhos* (2000). Este romance, que não teve uma boa recepção no Brasil nem a nível de crítica

nem de leitores, já foi alvo de excelentes estudos críticos de Eurídice Figueiredo.

Neste romance de estréia, Kokis navega entre dois horizontes geográficos e culturais, descrevendo em capítulos alternados, as lembranças do Brasil, cheias de cores, de movimento, de calor, de odores e de sons, e a realidade do país de chegada, o Quebec, fria, acinzentada, imóvel durante os meses de inverno, onde a ausência de cores e de odores é o elemento mais chocante para o recém-chegado. O contraste é forte também para o leitor que seguirá passo a passo o lento processo transcultural da personagem que – pouco a pouco – reconstrói sua identidade na tensão entre duas realidades. “O desenraizado oscila assim entre dois tempos, o seu e o real, para trás e para a frente, sem poder se fixar” (*A casa dos espelhos*).

É interessante notar que, na estrutura de *A casa dos espelhos*, a identidade do imigrante só pode se resolver na tensão entre o país de origem e o país de chegada. Os dois horizontes geográficos e culturais habitam a personagem. A identidade do entre-dois tem isto de particular: é preciso saber como fazer a ruptura, mas também a ligação, evitando a armadilha que seria ficar fora dos dois, numa situação de alienação e de não-engajamento. Para o narrador, escrever é uma urgência para evitar que as imagens do país de origem se dissolvam na chegada. Ele se dilacera entre a necessidade de guardar a memória do passado e a urgência de refazer um presente. A personagem espera fazer a redescoberta de sua identidade no país de adoção, contudo no turbilhão deste entre-lugar onde ele se encontra, ele acaba por dar-se conta de que a identidade “nunca é definitivamente adquirida, confundindo-se na trama dos gestos do passado” (*A casa dos espelhos*).

Um outro exemplo, seria Dany Laferrière, escritor da diáspora haitiana radicado no Quebec, que, em seu romance *Pays sans chapeau* (1996), realiza, após uma permanência de vinte anos no país de adoção, uma volta ao país natal, o Haiti. Passa a descrever a realidade do país com olhos novos de recém-chegado. Ele também utiliza técnica semelhante a de Kokis, alternando capítulos onde descreve o país real, que ele observa, e o país imaginado/sonhado. *Pays réell/pays revé* alternam-se, pois, dando ao leitor a chance de acompanhar a tentativa do autor de penetrar nas origens do pensamento mágico-sacral haitiano que criou uma panóplia de mitos cuja memória acabou por evanescer-se durante sua longa permanência em um mundo regido pela

racionalidade. A volta ao país natal é também uma volta ao crioulo, língua da infância, da mãe, da afeição e do maravilhoso. Contudo, não se trata aqui de uma volta para reenraizar-se: o autor passa apenas uma temporada na outra margem, sabendo que o barqueiro está a sua espera para realizar a viagem de volta. Após as enquetes que realiza para entender o país real e o país sonhado (ou imaginado), o autor opta pela fusão entre os dois, em consonância com a definição de realismo maravilhoso feita por outro haitiano Jacques-Stéphien Alexis: “o maravilhoso é o conjunto de imagens nas quais um povo envolve sua experiência e reflete sua concepção de mundo, sua confiança no homem e a explicação que ele dá aos obstáculos do progresso” (Alexis, p. 50).

Contrariamente a Aimé Césaire que, em *seu Cahier d'un retour au pays natal*, como um filho pródigo, volta ao país natal para constatar o desastre, revoltar-se contra ele e enfim anunciar a chegada de novos tempos, Dany Laferrière sabe que a escritura de seu diário não mudará o mundo. Transitar entre as duas margens – a da racionalidade, que caracteriza a América do Norte, e a do maravilhoso, que caracteriza sua ilha natal – é uma forma de realizar sua síntese identitária entre a língua francesa e o *créole*, entre pensamento mágico e pensamento lógico-racional, entre país de origem e país de adoção. Não se trata portanto de uma re-edição do *Cahier*, de Aimé Césaire, mas de uma espécie de sua ultrapassagem pós-moderna.

Não temos tempo aqui para apontar exemplos desta literatura migrante no contexto brasileiro, apenas menciono obras que se inscreveriam no âmbito deste tipo de viagem entre duas margens, situando-se na tensão do entre-dois: *Nur na escuridão*, de Salim Miguel, e *Dois Irmãos e Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum.

## Concluindo

Talvez a construção identitária alicerçada no reconhecimento das alteridades tenha se tornado algo utópico nos dias de hoje quando vemos ressurgir – com toda a violência possível – movimentos fundamentalistas e integristas capazes de atentados como os de 11 de setembro. Estamos longe de ver realizado o sonho de John Lennon - expresso na canção “Imagine” – que pedia a sua geração um mundo sem países e sem religião, ou nada pelo qual lutar e morrer irracionalmente. O sonho de um mundo destribalizado ou transformado em uma única tribo solidária e sensata parece estar se esvanecendo, dando lugar ao ressurgimento de revanchismos, de ressentimentos, de nega-

ções radicais da alteridade, fazendo com que nossa visão sobre as construções da identidade, fundadas no respeito ao outro, se transforme de utopia possível em réquiem à ingenuidade, para usarmos a expressão de Luís Fernando Veríssimo em recente comentário sobre os atentados talibãs.

Esta especificidade aberta de que falava o *Elogio da crioulidade*, manifesto escrito pelos escritores francófonos do Caribe em 1989 (Chamoiseau, Bernabé e Confiant), ao fazer o elogio da criação de uma cultura sincrética, dita crioula, não constitui uma unanimidade universal no momento em que estamos assistindo ao recrudescimento de intolerâncias, de afirmações de identidades baseadas na exclusão radical da alteridade, que passa inclusive pela eliminação do outro (que não é da minha tribo).

Estamos dando um exemplo absoluto de construção identitária fundada na negação do outro, da alteridade, como é o caso do fundamentalismo dos talibãs. Vocês devem estar pensando que deste mal nós brasileiros estamos livres, porque o fanatismo não é da índole do povo brasileiro. Estamos prontos a concordar, sem deixar de lembrar, contudo, que o fundamentalismo tem vários níveis. Pode começar pelo ressentimento, pela intransigência e pela ilusão da pureza étnica, racial ou cultural. Trata-se de um aspecto que venho criticando em certos segmentos do movimento negro e da literatura negra no Brasil. Nem o impulso de afirmação identitária nem a linguagem poética através da qual ela se expressa podem se cristalizar: elas têm que se realizar como processo, em contínua transformação e em permanente busca de renovação, de criação de formulações inéditas. Sem isto a afirmação identitária descamba para o essencialismo e o poema vira panfleto. Em certa medida, a poesia negra brasileira, à força de retomar as mesmas temáticas, de utilizar metáforas exauridas pelo desgaste da repetição, além de deixar-se absorver pelo engajamento, vê seu alcance circunscrever-se e sua penetração atrofiar. Voltar-se eternamente para o passado, para relembrar as agruras do período da escravidão, encarar a alteridade (sobretudo a do branco) como um inimigo a ser vencido, constituem constantes desta poesia, impedindo-a de realizar a recuperação de uma identidade negra aberta ao diverso e à relação e de construir uma arte intransitiva. Se um texto for tecido da mesma retórica, dos mesmos rancores, dos mesmos ressentimentos, conivências e complacências que unem uma mesma tribo, ele só interessará, no limite, aos membros dessa tribo que compartilham do mesmo quadro de referências.

A linguagem poética é necessariamente plural e polifônica, devendo tocar e sensibilizar o ser humano em geral independente da cor de sua pele, da religião que pratica e das práticas culturais que lhe são próprias. Por esta trilha do diverso e do relacional parece estar se encaminhando uma poesia negra renovada e reinventada como a de Domício Proença Filho, Edimilson de Almeida Pereira e Ricardo Aleixo entre outros. Dou como exemplo alguns versos que, embora imersos no maravilhoso caudal da cultura afro-brasileira, apontam para uma realidade de plural e heterogênea, respeitosa das alteridades que cohabitam um mesmo território espacial e cultural brasileiro:

Um rio não divide duas margens  
O que se planta nos lados é o que separa  
.....  
para um devoto  
tudo é muitas coisas.  
Uma ravina de águas que envolve  
Vivos e mortos  
Por isso é direito  
Passar a um lado do rio  
A capela e o cemitério  
Em ambos se viaja  
Bem vestido e forro.  
Em ambos se espera um domingo  
De várias línguas.

(Edimilson Pereira, 1996: p. 13)

Para concluir, acho que devemos voltar, quando se trata de repensar identidades e alteridades no limiar deste século XXI, às seminais propostas do antropólogo cubano Fernando Ortiz que, em 1940, teorizou sobre a transculturação. Convém lembrar a convergência que seu pensamento apresenta com as recentes propostas como as de Angel Rama e as dos escritores antilhanos da criouliização que comprovam sua atualidade. O pensamento da transculturação nos ensina uma grande lição identitária baseada no respeito às alteridades porque pressupõe que do contato entre duas ou mais culturas não haja apenas perdas e esquecimentos (desculturação) ou acréscimos e adesões à cultura do outro (assimilação). O que sempre existiu na América Latina foi uma encenação antropofágica onde as culturas em presença deram – através da devoração origem a algo novo, impuro e híbrido, que é hoje, em síntese, a cultura das Américas. Os vestígios (*traces*), os restos da cultura africana ressoam na articulação cultural de diferentes países, sem a pretensão de reconstruir uma África nas Américas, mas de “tecer um

brilho de áfricas moventes, em deriva em suas diversidades próprias”, como escreveu Patrick Chamoiseau. Devemos ver e viver a transculturação como um conjunto de transmutações constantes: ela é criativa e jamais concluída. Segundo um estudioso quebequense, Jean Lamore, que retomou a reflexão de Ortiz, a transculturação “é sempre um processo no qual se dá alguma coisa ao mesmo tempo em que se recebe: as duas partes terminam modificadas. Delas emerge uma realidade nova, que não é um mosaico de caracteres, mas um fenômeno novo, original e independente.”

Em suma: haveria uma distinção a fazer entre uma designação identitária do tipo “substantivo” e uma outra na qual a sociedade se constitui dialogicamente em uma abertura à alteridade e à mestiçagem das identidades, na experiência do pluralismo.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALEXIS, J. S. Prolegomènes à un manifeste du réalisme merveilleux des haïtiens. *Dérives*, Montréal, n. 12, 1970.
- BERND, Z. Identidades e nomadismos. In: JOBIM, J. L. *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.
- CANCLINI, N.G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- CHAMOISEAU, P. *Ecrise en pays dominé*. Paris: Gallimard, 1997.
- GLISSANT, E. *Poétique de la Relation*. Paris: Seuil, 1992.
- KOKIS, S. Jason et Ulysse. *Ruptures*; revue des 3 Amériques. Montréal, n. 8, p.145-148, jan.-mar., 1995.
- . *Le pavillon des miroirs*. Montréal: XYZ, 1995.
- . *A casa dos espelhos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- LAMORE, J. Transculturation: naissance d'un mot. In: LACROIX, J.-M., CACCIA, F. *Métamorphoses d'une utopie*. Presses de la Sorbonne, Nouvelles/Ed. Tryptique, 1992.
- MAFFESOLI, M. *Du nomadisme: vagabondages initiatiques*. Paris: Le Livre de Poche, 1997.
- RIBEIRO, J. U. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- VERISSIMO, L. F. *Imagine*, Zero Hora, 29 set. 2001. p. 3

# Notas sobre a Literatura Brasileira

## Afro-descendente

Eduardo de Assis Duarte  
UFMG

*Não existe, na aparência, diferença essencial nos trabalhos dos brasileiros brancos e de cor. Mas justamente não passa de aparência, que dissimula no fundo contrastes reais.*

Roger Bastide - 1943

A conformação teórica da literatura “afro-brasileira” ou “afro-descendente” passa necessariamente pelo abalo da noção de uma identidade nacional una e coesa. E, também, pela descrença na infalibilidade dos critérios de consagração crítica presentes nos manuais que nos guiam pela história das letras aqui produzidas. Da mesma forma como constatamos não viver no país da harmonia e da cordialidade construídas sob o manto da pátria amada mãe gentil, percebemos, ao percorrer os caminhos de nossa historiografia literária, a existência de vazios e omissões que apontam para a recusa de muitas vozes, hoje esquecidas ou desqualificadas, quase todas oriundas das margens do tecido social.

Desde o período colonial, o trabalho dos afro-brasileiros se faz presente em praticamente todos os campos da atividade artística, mas nem sempre obtendo o reconhecimento devido. No caso da literatura, essa produção sofre, ao longo do tempo, impedimentos vários à sua divulgação, a começar pela própria materialização em livro. Quando não ficou inédita ou se perdeu nas prateleiras dos arquivos, circulou muitas vezes de forma restrita, em pequenas edições ou suportes alternativos. Em outros casos, existe o apagamento deliberado dos vínculos autorais e, mesmo, textuais, com a etnicidade africana ou com os modos e condições de existência dos afro-brasileiros, em função do processo de miscigenação branqueadora que perpassa a trajetória desta população.

Além disso, argumenta-se enfaticamente que critérios étnicos ou identitários não devem se sobrepor ao critério da nacionalidade: “nossa literatura é uma só” e, afinal, “somos todos brasileiros”... E mais: seríamos todos “um pouco” afro-descendentes... Muitos de nós teríamos, sim, “um pé na cozinha”, para lembrar a frase do presidente Fernando

Henrique Cardoso. Daí, não haver sentido em demarcar especificidades de raça, etnia ou mesmo gênero, seguindo quase sempre “modismos importados”... com o objetivo de fraturar o corpo de nossa tradição literária e da herança outorgada pelos mestres do passado e do presente.

O resultado de tais condicionamentos traduz-se na quase completa ausência de uma história ou mesmo de um corpus estabelecido e consolidado para a literatura afro-brasileira, tanto no passado quanto no presente, em virtude do número ainda insuficiente de estudos e pesquisas a respeito, apesar do crescente esforço nesta direção. A inexistência de uma recepção crítica volumosa e atualizada, bem como de debates regulares nos fóruns específicos da área de Letras decorre destes fatores e também da ausência da disciplina “Literatura Afro-brasileira” (ou “Literatura Brasileira Afro-descendente”) nos currículos de graduação e pós-graduação da maioria dos cursos de Letras instalados no Brasil. Como consequência, mantém-se intacta a cortina de silêncio que leva ao desconhecimento público e vitima a maior parte dos escritores em questão.

E, como recorda Maria Nazareth Fonseca (2000), mesmo publicações que procuram tornar mais conhecida a produção literária dos afro-brasileiros, como, por exemplo, os *Cadernos Negros*, de São Paulo, que já possuem uma tradição e têm uma periodicidade comprovada, ficam fora do mercado editorial. Além disso, antologias, folhetos e jornais ligados ao Movimento Negro realizam um louvável esforço de divulgação, mas possuem uma circulação restrita, ao mesmo tempo em que se voltam preferencialmente para autoras e autores contemporâneos. Com isto, permanece intacto o processo de obliteração que deixa no limbo de nossa história literária a prosa e a poesia de inúmeros autores afro-brasileiros do passado.

Apesar desse conjunto de fatores desfavoráveis, há de se ressaltar que a historiografia literária brasileira vem passando, nas últimas décadas, por um vigoroso processo de revisão não apenas do *corpus* que constitui seu objeto de trabalho, como dos próprios métodos, processos e pressupostos teórico-críticos empregados na construção do edifício das letras nacionais. Tal revisão não ocorre, obviamente, de forma espontânea, mas motivada pela emergência de novos sujeitos sociais, que reivindicam a incorporação de territórios discursivos antes relegados ao silêncio ou, quando muito, às bordas do cânone cultural hegemônico. No decorrer dos anos 80, a postura revisionista ensaia

seus primeiros passos na academia pelas mãos do feminismo, bem como a partir das demandas oriundas do movimento negro e da fundação no Brasil de grupos como o Quilombhoje. Nesse contexto, destacam-se os trabalhos de Moema Parente Augel, Zilá Bernd, Domício Proença Filho, Oliveira Silveira, Oswaldo de Camargo, Luiza Lobo, Leda Martins e de membros do movimento negro, que, ao lado de brasilianistas contemporâneos, como David Brookshaw, dedicam-se ao resgate da escrita dos afro-descendentes.

Destaque-se ainda a precedência de trabalhos como os Sílvia Romero, Arthur Ramos, Gilberto Freyre, Henrique L. Alves ou Edison Carneiro. A eles se juntam Roger Bastide, Raymond Sayers e Gregory Rabassa que, embora partindo de perspectivas e métodos distintos, debruçaram-se, ao longo do século XX, sobre esta produção. E, já naquele instante, aflorava o caráter polêmico inerente à colocação de mais um qualificativo às nossas letras: além de brasileira, essa literatura começava a postular-se ou ser a designada como *negra ou afro-brasileira*. Desnecessário repetir que tal postura ainda hoje é motivo de resistências em diversos setores do campo intelectual. Domício Proença Filho (1988: 77-80) alerta para o “risco terminológico” implícito ao uso da expressão *literatura negra*, qual seja, o de “fazer o jogo do preconceito” ao atribuir a esses escritos um lugar “sutilmente distinto, sob a capa de aparente valorização.”

Reação semelhante perpassou também o território da chamada “escrita feminina”, conceito que ainda hoje suscita questionamentos, mesmo entre a crítica feminista e os movimentos de mulheres. A essa altura, pode-se adiantar que tal controvérsia decorre da tensão entre a pretendida igualdade de espaços ou oportunidades e o necessário respeito à diferença. Até mesmo o *slogan* “viva a diferença, com direitos iguais”, lançado a certa altura pelas feministas, aponta em seu viés algo utópico, para essa tensão, que marca o desenvolvimento das “políticas de identidade” (Hall:1999). Ao reivindicar o respeito à diferença, tais políticas se expõem ao risco de alimentar a discriminação, conforme também postula em suas conclusões Antônio Flávio Pierucci (1999), a partir de pesquisa realizada entre o eleitorado conservador na cidade de São Paulo.

No campo das artes e da literatura em especial, é corriqueiro o argumento pelo qual elas não têm sexo, nem cor. O conservadorismo estético propugna a existência de uma arte sem adjetivos, portadora de uma essência do belo concebida universalmente. Sob esse prisma, vigo-

ram os preceitos da arte pura, elevada e jamais contaminada pelas contingências ou pulsões da história. Uma arte cuja finalidade é não ter um fim para além de si mesma, como bem a define o idealismo kantiano. Todavia, no alvorecer do novo milênio, é o caso de se indagar a quem serve esse essencialismo. Não estará ele comprometido com o absolutismo de um pensamento que por séculos impôs outras essências tidas também como sublimes e absolutas, com a finalidade básica de perpetuar hierarquias e naturalizar a exclusão?

A nosso ver, a ideologia do purismo estético, ela sim, faz o jogo do preconceito, à medida que transforma em tabu as representações vinculadas às especificidades de gênero ou etnia e as exclui sumariamente da "verdadeira arte", porque "maculadas" pela contingência histórica. Este purismo é, no fundo, um discurso repressor, que cala a voz dissonante desqualificando-a enquanto objeto artístico. É o caso de se indagar qual valor concede sustentação a valores estéticos enrijecidos por séculos de colonização ocidental. E não será difícil vislumbrar nesse quadro o mesmo etnocentrismo que um dia levou Hegel a excluir a África da humanidade.

Do outro lado do espectro crítico, ao contrário, vigora o olhar descentrado, que se fundamenta não apenas na pluralidade e na relatividade dos valores estéticos, aliás, como já defendiam as vanguardas históricas do século XX, mas vislumbra o cultural e o político também como valores da arte. Nesta perspectiva, a distinção de uma determinada literatura como integrante do segmento afro-descendente ganha pertinência ao apontar para um território cultural tradicionalmente posto à margem do reconhecimento crítico, e ao denunciar o caráter etnocêntrico de muitos dos valores adotados pela academia. Ao postular a adjetivação dos operadores oriundos da Teoria Estética, a crítica fundada no respeito à diversidade cultural indica explicitamente o locus delimitado e específico a partir do qual foram gerados e, mais tarde, impostos, conceitos pretensamente universais — qual seja, o lugar da cultura branca, masculina, ocidental e cristã, de onde provêm os fundamentos que ainda hoje sustentam o cânone e, mesmo, concepções estreitas de literatura, arte e civilização.

## A afro-descendência, uma questão

No caso específico de nossa produção letrada, outras barreiras nada desprezíveis colocam-se frente à tarefa de tornar mais visível o corpus da afro-brasilidade. Tais empecilhos vão desde a estigmatização dos elementos oriundos da memória cultural africana e o apagamento deliberado da história dos vencidos até ao modo explicitamente construído e não essencialista com que se apresentam as identidades culturais.

Ao lado disso, acrescenta-se nossa constituição híbrida de povo miscigenado, onde linhas e fronteiras de cor perdem muitas vezes qualquer eficácia. As relações inter-raciais e interétnicas constituem fenómeno concernente à própria formação do Brasil enquanto país. Ao longo de nossa história, o fenómeno da mistura de raças e culturas recebeu distintos tratamentos, indo da idealização romântica de uma terra sem conflitos ao mito da democracia racial, por um lado; e da condenação racialista típica do século XIX ao fundamentalismo de muitos segmentos contemporâneos, que rejeitam a mestiçagem e defendem a existência de uma possível essência racial negra, por outro.

Condenada por Nina Rodrigues, Paulo Prado e demais vozes atreladas ao pensamento positivista e darwinista, entre outros, ao mesmo tempo em que celebrada por Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro e tantos mais, a mestiçagem é, no entanto, um dado inexorável de nossa constituição enquanto povo. Somos um país marcado pela hibridez e este é um fato absolutamente explícito em nosso cotidiano e óbvio em sua magnitude até mesmo biológica, comprovada recentemente através da extensa pesquisa do DNA do brasileiro levada a cabo por cientistas do Instituto de Ciências Biológicas da UFMG.<sup>1</sup>

Todavia, a concepção de um paraíso híbrido localizado ao sul do Equador dissimula em grande medida o rebaixamento dos afro-descendentes. Como sabemos, a discriminação pela cor da pele e pela presença de traços fenotípicos africanos dá-se de forma mais ou menos sutil, dependendo da situação. A doxa da democracia racial constrói para o Brasil a imagem de um país mestiço – nem preto, nem branco, muito antes pelo contrário – fruto da mistura harmoniosa das raças que se juntaram para a formação do nosso povo (Schwarz, 1993, 1998). E se a mestiçagem transforma-se em marca da identidade nacional, essa construção traz implícita consigo a acomodação diluidora que orienta em grande medida a leitura das relações interétnicas no Brasil, sem que haja um enfrentamento dos conflitos que esculpem a face invisível do mito que nos quer explicar (Fonseca: 2000).

A título de ilustração, recorro ao depoimento de duas intelectuais contemporâneas afro-descendentes, dados num intervalo de poucos meses, a um mesmo periódico cultural. Refiro-me às entrevistas de Marilene Felinto e Suely Carneiro à revista *Caros Amigos*. Indagada a respeito de seu posicionamento no campo identitário, afirmou a autora de *As mulheres de Tejucoapo*:

Até porque nem me acho muito nordestina mais, me acho tão misturada, não me acho nada. Nem nordestina, nem negra, nem branca, não sou nada, nada exatamente. Não levanto nenhuma bandeira, não milito no movimento negro, não militaria, não choramingo pelo Nordeste, muito pelo contrário (Felinto: 2001).

É preciso destacar, inicialmente, que a recusa explícita à militância deixa claro o nexos entre *ser e agir*, ou seja, entre vinculação identitária e compromisso existencial e político. Enquanto configuração discursiva, somos aquilo que dizemos ser, somos as idéias que defendemos. Marilene Felinto explicita o leque de identificações em trânsito (Hall, 1999) como alternativa que refuta o enraizamento e a afro-descendência. Por outro lado, constata-se a reedição, em seu discurso, de uma postura que possui datação histórica e que termina por deflagrar a aceitação tácita das normas raciais impostas socialmente, tal como ocorreu com inúmeros outros afro-brasileiros ilustres do passado. Essa opção implica a recusa a qualquer pertencimento, especialmente se isto significar pertencer a um segmento majoritariamente discriminado.

Já Sueli Carneiro, dirigente do GELEDÉS – Instituto da Mulher Negra –, indagada a respeito do conceito, assim se posicionou:

A expressão afro-descendente resgata toda essa descendência negra que se dilui nas miscigenações, desde a primeira miscigenação que foi o estupro colonial, até as subseqüentes, produto da ideologia da democracia racial. A expressão resgata a negritude de todo esse contingente de pessoas que buscam se afastar de sua identidade negra, mas que têm o negro profundamente inscrito no corpo e na cultura (Carneiro: 2000).

A fala explicitamente política articula etnicidade, cultura e condição social. Sem obliterar a questão da cor, apela à re-construção da memória ancestral para com ela alimentar o orgulho étnico e o próprio estatuto identitário afro-brasileiro. As duas citações deixam patente que a atitude assumida pelo sujeito dessa construção não se dá de forma natural ou automática, mas a partir de um processo de identificação a

determinadas marcas culturais, escolhidas como origem no âmbito de uma ancestralidade eleita como opção.<sup>2</sup> Posição semelhante pode-se depreender das colocações de Zilá Bernd (1987), que configura a literatura negra como aquela produzida por um sujeito de enunciação que se afirma e se quer negro.

Nesta perspectiva, a assunção da afro-descendência funcionaria como um antídoto ao processo de alienação que afeta indivíduos de “pele negra e máscaras brancas” (Fanon: 1983). Tais sujeitos edificam para si a imagem de brancos e se tornam eles próprios agentes do preconceito. A celebração de vínculos, inclusive afetivos, com uma africanidade em parte resgatada e em parte construída *a posteriori*, no âmbito da diáspora negra no Brasil, confere à produção cultural comprometida com esse processo um caráter de resistência política ao rebaixamento social do qual é vítima esta população. Ao questionar o mito da conciliação dos contrários promovido pela ideologia da democracia racial, tal produção coloca-se no extremo oposto do movimento histórico de diluição miscigenadora aludido por Suely Carneiro.

Vinculado à mestiçagem e aos estigmas provindos da escravidão, o branqueamento, enquanto negação da afro-descendência, tem nos legado escritores que produzem uma literatura esquecida da questão racial e das desigualdades dela decorrentes. Um exemplo instigante talvez seja Machado de Assis, acusado por muitos de extirpar de suas narrativas o mundo do trabalho, em especial, o do trabalho escravo. Mestiço e de origem humilde, teria ascendido ao panteão da glória acadêmica no mesmo ritmo em que se afastava de sua etnicidade de origem. A questão é polêmica e possui ângulos diversos. Por um lado, a explicitação de um proselitismo abolicionista (ou de qualquer outra natureza) estaria em contradição direta com o projeto literário machadiano, marcado pela ironia e por sofisticados deslizamentos de sentido. Por outro, seria correto afirmar que a condição afro-descendente está de todo ausente de seus escritos?

À época do apogeu de Machado, a denúncia do preconceito e do processo de hierarquização inerente ao branqueamento encontra acolhida explícita na ficção de Lima Barreto. O autor repudia o “novo” estatuto dos remanescentes de escravos e demonstra uma compreensão correta do processo histórico ao articular etnicidade e condição sócio-econômica: “negro ou mulato, como queiram”, costumava dizer de si mesmo como forma de recusar o branqueamento. Pobre e suburbano, via a ascensão social bloqueada não apenas pela linha de cor, mas tam-

bém pela exploração econômica. Como exemplo, pode-se destacar, entre tantas, a cena do desfile militar em *Recordações do escrivão Isatas Caminha*, na qual o narrador, ele próprio um mestiço, observa a arrogância dos oficiais, em contraste com as figuras trôpegas, entre negras e mulatas, dos desajeitados componentes da tropa: "os oficiais pareciam-me de um país e as praças de outro. Era como se fosse um batalhão de cipaios ou de atiradores senegaleses" (Barreto: 1993, 68).<sup>3</sup>

A partir destas amostras, tem-se a dimensão da diversidade (e das contradições) que marcam a presença afro em nossa literatura. Ela surge enquanto etnicidade, isto é, fora da órbita da natureza e enquanto assunção de um determinado pertencimento identitário, para além dos condicionantes fenotípicos. Assim, cabe ao estudo deste conjunto heterogêneo de autores verificar tanto a afro-descendência celebrada, assumida ou apenas admitida (às vezes de modo envergonhado), quanto aquela outra, subalternizada e reprimida socialmente, recalçada ou mesmo explicitamente repudiada. A pesquisa não pode se reduzir a simplesmente verificar a cor da pele do escritor, mas deve investigar, em seus textos, as marcas discursivas que indicam (ou não) o estabelecimento de elos com esse contingente de história e cultura.

### **A constituição da literatura afro-brasileira: historicidade, identidade, gênero**

Em seu livro *A poesia afro-brasileira*, de 1943, Roger Bastide revisita nossa tradição letrada partindo de uma perspectiva étnica, como o próprio título anuncia, para destacar as obras dos negros e mestiços. Na Introdução do volume, chama a atenção para a especificidade desta poesia, invocando como pressuposto não apenas a diferença cultural, mas também as contingências históricas inerentes à presença dos africanos e seus descendentes no Brasil:

talvez não seja impunemente que se traz correndo nas veias sangue da África e, com o sangue, pedaços de florestas ou de descampados, a música, longínqua do tam-tam ou do ritmo surdo da marcha das tropas, reminiscências de magias e de danças, gris-gris e amuletos de madeira. Talvez não seja impunemente que se tenha passado pela senzala e dela se tenha saído pelo esforço mais que heróico ou pela bondade do senhor branco, para subir um pouco na escala social (1943: 8).

Embalado por esse cauteloso “talvez”, Bastide reconhece a memória cultural africana, bem como a memória do trauma do aprisionamento e da escravidão como fatores estruturantes de uma expressão que só “na aparência” não é diferente da produzida pelos brancos. Entre o sangue/raça e a memória/cultura dos submetidos, vê a memória do sangue e da submissão como alimento da diferença. Recusa, desta forma, rebaixar os afro-brasileiros à mesma *tabula rasa* com que os primeiros colonizadores portugueses, sobretudo os jesuítas, reduziram os índios. Em seu ponto de vista, algo resiste nos afro-descendentes que sobrevive à assimilação e os faz escaparem do etnocídio. Tal processo de superação histórica leva-os a aprender a língua dos senhores sem esquecer formas, narrativas e crenças do passado livre. E acrescenta: “deve ficar na alma secreta um halo desta África” (idem). Deste modo, mas sem deixar de fora o movimento pendular entre as forças poderosas da imitação e da originalidade, volta ao século XVIII em busca dos começos da poesia brasileira afro-descendente.

Bastide apoia-se em Sílvia Romero para entronizar o mulato Domingos Caldas Barbosa (1738-1800), autor da *Viola de Lereno*, como o “primeiro poeta afro-brasileiro”, endossando suas afirmações quanto à circulação das trovas e cantigas de Lereno junto às camadas populares (1943: 22). Passa em seguida ao árcade Silva Alvarenga (1730-1814) para expor seu branqueamento, fruto da educação coimbrã. Afirma predominar a mimese das formas europeias, mas não desiste de procurar “sob a melodia das flautas o que subsiste do ritmo africano sufocado” (1943: 25).

Ao estudar o período romântico, destaca Teixeira e Soúza (1812-1861), Silva Rabelo (1826-1864), Tobias Barreto (1839-1908) e Gonçalves Dias (1823-1864) como autores mestiços, porém marcados, em diferentes níveis, pela imitação dos padrões europeus. Bastide acusa o branqueamento que, em Teixeira e Souza, leva à exclusão do escravo e à impossibilidade de “um lirismo puramente africano” (1943: 40); em Silva Rabelo, apesar do protesto contra a escravidão, leva ao “embranquecimento da desgraça afro-brasileira” (1943:46); em Tobias Barreto, à união das raças em favor da pátria; em Gonçalves Dias, leva ao tema africano, mas sob o peso de uma “sensibilidade ariana” (1943:67); e, posteriormente, também em Gonçalves Crespo, brasileiro residente em Portugal, a assunção dos valores europeus leva à construção de uma descendência idealizada e até “nostálgica da cor branca” (1943: 86). O crítico conclui o tópico declarando que o romantismo “retardou a eclosão da poesia afro-brasileira” (1943: 80).

A exceção ficaria por conta de Luiz Gama (1830-1882), filho de escrava com um branco e vendido pelo próprio pai. Embora destacando a primazia da perspectiva autoral, calcada no ponto de vista dos submetidos, Bastide menospreza o lirismo do "Orfeu de Carapinha", por ter, segundo ele, "fracassado" na busca de uma especificidade poética africana. Mas valoriza a sátira do autor, voltada para a crítica da imitação dos brancos e para a valorização dos traços culturais e fenotípicos oriundos do continente negro.

Já a pesquisa de Gregory Rabassa (1965), na seqüência do estudo de Raymond Sayers (1958) deixa em segundo plano a questão da autoria. Ambos os trabalhos, concebidos originalmente como teses de doutorado para universidades norte-americanas, ocupam-se do negro mais como figura representada do que como sujeito de enunciação. Sayers enfoca a narrativa pré-abolicionista, enquanto Rabassa enfatiza a produção posterior a 1888, indo até meados do século XX.

David Brookshaw (1983), por sua vez, ocupa-se tanto da representação quanto da autoria. Seu estudo estabelece três categorias de escritores: os da tradição erudita, marcada basicamente pelo recalque da condição afro-brasileira; os da tradição popular fundada no humor e na assunção da africanidade; e aqueles vinculados à tradição do protesto e da sátira. No primeiro caso, figurariam como nomes fundantes Machado de Assis (1839-1908), Tobias Barreto (1839-1889) e Cruz e Souza (1861-1898). Quanto ao segundo grupo, Brookshaw retoma Bastide e Romero para colocar Domingos Caldas Barbosa como iniciador de uma tradição que mescla poesia e música popular. E faz o mesmo ao destacar Luiz Gama como fundador da verdadeira poesia afro-brasileira, voltada não apenas para a celebração da cor e dos elementos culturais oriundos de África, mas sobretudo para a crítica feroz ao branqueamento e aos valores sociais impostos aos remanescentes de escravos.

Idêntica postura assumem Zilá Bernd (1988, 1992) e Domício Proença Filho (1988: 77-109). Ambos enfatizam Luiz Gama como "discurso fundador" e "pioneiro da atitude compromissada" com os valores da negritude. Segundo Proença Filho, Gama foi o primeiro poeta "a falar em versos do amor por uma negra" (1988: 94). Caracterizando esta literatura como "um modo negro de ver e sentir o mundo, transmitido por um discurso caracterizado, seja no nível da escolha lexical, seja no nível dos símbolos utilizados, pelo desejo de resgatar

uma memória negra esquecida”, Zilá Bernd (1992: 13) destaca as *Primeiras trovas burlescas* de Luiz Gama, publicado em 1859, como “um verdadeiro divisor de águas na Literatura Brasileira, na medida em que funda uma linha de indagação sobre a identidade, a qual será trilhada até hoje pela poesia negra do Brasil” (1992: 17).

Em seu livro *O negro escrito*, de 1987, Oswaldo de Camargo, além dos nomes já citados, indica outros precursores. Após referendar Domingos Caldas Barbosa como “o primeiro poeta mulato do Brasil”, indica Evaristo da Veiga (1799-1837) e José da Natividade Saldanha (1795-1830) como mestiços que não assumiram literariamente a afrodescendência. Mais adiante, distingue Francisco de Paula Brito (1809-1861) como “um dos precursores do conto no Brasil”, além de “iniciador do movimento editorial” e “precursor, também, da imprensa negra” (1987: 41-2). No entanto, a “alta consciência da raça” só viria mais tarde, com Luiz Gama.

Como se pode notar, há um consenso entre os críticos citados, no que toca aos momentos fundantes da literatura brasileira negra ou afrodescendente. Este percurso passa pelos poetas do século XVIII, chega aos primeiros românticos e deságua na poesia de Luiz Gama, colocado por todos como o Pai desta tradição. Além de ter sofrido a condição escrava, Gama assumiu seus vínculos étnicos e culturais, e vislumbrou sempre na literatura o gesto político necessário à intervenção no status quo.

Mesmo concordando com a inclusão dos autores acima indicados, é impossível não reconhecer o caráter gendrado – isto é, marcado por uma especificidade de gênero – desta trajetória, que confere a ela uma tonalidade especificamente patriarcal. Com efeito, os estudos aqui resenhados corroboram o sentido geral de nossa história literária, sobretudo em seus começos, qual seja o de uma história basicamente masculina. A título de exemplo, invoque-se José de Alencar, entronizado por Afrânio Coutinho como o “patriarca do romance brasileiro”, fato que emoldura a quase total ausência de escritoras em nossa historiografia literária, nos períodos anteriores ao século XX.

Todavia, o momento presente propicia (e exige) a articulação da etnicidade com o gênero, a partir mesmo de uma compreensão da diferença cultural que os particulariza frente aos padrões hegemônicos, e dos condicionantes históricos que relegaram ambos os segmentos à submissão, apesar de em níveis distintos. Assim, uma vez operada tal articulação, abre-se a possibilidade de um suplemento à configuração teó-

rica e histórica da literatura afro-brasileira. E esta operação suplementar aponta justamente para a inclusão das mulheres que, nos séculos XVIII e XIX, vencendo as barreiras impostas às “pessoas de cor” e ainda aquelas derivadas do pertencimento ao “sexo frágil”, lograram atingir a expressão letrada e até publicar.

Nesse novo contexto, avulta a africana Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz, que chega ao Rio de Janeiro em 1725, aos 6 anos de idade. Segundo seu biógrafo, Luiz Mott (1993), foi colocada no ganho e prostituída na região das Minas Gerais, chegando a ser açoitada no Pelourinho de Mariana. Mais tarde, é considerada portadora de poderes paranormais, muda de vida, volta ao Rio de Janeiro e funda o Recolhimento de Nossa Senhora do Parto, onde passa a acolher ex-prostitutas. Além disso,

foi não apenas a primeira africana no Brasil, de que temos notícia, a conhecer os segredos da leitura, como também provavelmente a primeira escritora negra de toda a história, pois chegou a reunir centenas de páginas manuscritas de um edificante livro: *Sagrada Teologia do Amor de Deus, Luz Brilhante das Almas Peregrinas*, lastimavelmente queimado às vésperas de sua detenção [pela Inquisição], mas do qual restaram algumas folhas originais (Mott: 1993, 8).

Na longa biografia, o autor refere-se ainda a outros escritos e à existência de quarenta cartas, plenas de poeticidade barroca, encontradas na Torre do Tombo nos dois volumes do processo aberto pelo Santo Ofício. Quanto ao manuscrito destruído, afirma ter sido finalizado em 1752. Curiosa coincidência: neste mesmo ano, outra desterrada, a brasileira Teresa Margarida da Silva e Orta, publicava com sucesso em Lisboa suas *Máximas de virtude e formosura* ou *Aventuras de Diófanes*, conforme se tornou conhecido a partir da segunda edição. A inclusão de ambas as autoras na Literatura Brasileira é polêmica. No caso de Teresa Margarida, pelos motivos exaustivamente debatidos. Já sobre Rosa Egipcíaca pesa o fato de não ser brasileira, nem ter, até o momento, seus escritos publicados e divulgados.

A pouca divulgação também impediu que a maranhense Maria Firmina dos Reis (1825-1917) viesse a constar dos manuais clássicos de nossa historiografia literária. A escritora, num fato inédito naquela época para uma mulher humilde, mulata e bastarda, conseguiu, em 1847, ser aprovada em concurso público para a cadeira de Instrução Primária, tendo exercido o magistério ao longo de boa parte dos seus noventa e dois anos de vida. De acordo com Zahidé Lupinacci Muzart

(2000: 264), Maria Firmina publica *Úrsula*, em 1859, sendo este o “primeiro romance abolicionista e um dos primeiros escritos por mulher brasileira”, tendo ainda colaborado em diversos jornais, inclusive com o romance-folhetim *Gupeva*, de 1861, e o conto “A escrava”, em 1887. Muzart apóia-se na biografia elaborada por José Nascimento Morais Filho e em outros estudos, como de Luiza Lobo e Maria Lúcia de Barros Mott, para asseverar que “pela primeira vez o escravo negro tem voz e, pela memória, vai trazendo para o leitor uma África outra, um país de liberdade.” E destaca a personagem Mãe Suzana, cuja inserção vai dar o tom de inovação e ousadia de *Úrsula* frente às demais narrativas abolicionistas:

Mãe Suzana vai contar como era sua vida na África, entre sua gente, de como se deu a prisão pelos caçadores de escravos e de como sobreviveu à terrível viagem nos porões do navio. É mãe Suzana quem vai explicar a Túlio, alforriado pelo Cavaleiro, o sentido da verdadeira liberdade, que essa não seria nunca a de um alforriado num país racista (2000: 266).

Desta forma, a contribuição de Luiz Mott, Zahidé Muzart e tantos pesquisadores empenhados no resgate de vozes esquecidas da nossa literatura vai, aos poucos, construindo um instigante suplemento a esta história. No caso, um suplemento de gênero, que desconstrói a narrativa eminentemente masculina até então em vigor. Note-se que, no mesmo ano em que Luiz Gama publicava suas *Primeiras trovas burlescas*, Maria Firmina dos Reis trazia a público *Úrsula*. Deste modo, se a Literatura Brasileira Afro-descendente tinha, em 1859, um de seus marcos fundadores, após a redescoberta de *Úrsula*, passa a ter dois... o que induz a pensar na existência não apenas de um Pai, mas também de uma Mãe... Tais anotações, ainda distantes da univocidade e de qualquer conclusão, apontam para a necessidade de permanentemente se visitar e desconstruir a narrativa de nossa história literária.

## NOTAS:

- <sup>1</sup> A investigação realizada por um grupo de pesquisadores do Instituto de Ciências Biológicas da UFMG chegou à conclusão de que 6 entre cada 10 brasileiros tidos como brancos possuem ascendência feminina africana ou indígena. Cf. PENA, Sérgio D. J., CARVALHO-SILVA, Denise R., ALVES-SILVA, Juliana, PRADO, Vânia F. e SANTOS, Fabrício R. Retrato molecular do Brasil, in *Ciência hoje*, Revista de Divulgação Científica da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, Vol. 27, n. 159, Abril/2000, p. 16-25.
- <sup>2</sup> Ver a propósito Ferreira, op. cit.
- <sup>3</sup> Cruz, op. cit., analisa esta cena destacando a subalternidade que equaliza negros e mulatos nos escalões inferiores das forças armadas, interpretando-as como metáfora da sociedade e destacando o papel de Lima Barreto na desmistificação da mestiçagem como ascensão social.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BARRETO, Lima. *Recordações do escrivo Isaias Caminha*. São Paulo: Moderna, 1993.
- BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Martins fontes, 1943.
- . *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- BERND, Zilé. *Introdução à literatura negra*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- BERND, Zilé. (Org.) *Poesia negra brasileira*. Porto Alegre: AGE : IEL, 1992
- BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- CAMARGO, Oswaldo de. *O negro escrito*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura- Imprensa Oficial, 1987.
- CARNEIRO, Edison. *Antologia do negro brasileiro*. Porto Alegre: Globo, 1950.
- CRUZ, Adécio de Souza. *Lima Barreto: a identidade étnica como dilema*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE-UFMG, 2001.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Maria Adriana da Silva Caldás. Salvador: Livraria Fator, 1983.
- FERREIRA, Ricardo Franklin. *Afro-descendente: identidade em construção*. São Paulo: EDUC-FAPESP, 2000.
- FILHO, Domício Proença. O negro na literatura brasileira. In: *Boletim bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, V. 49, nº 14, jan. / dez. 1988.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. (Org.) *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Imagens do negro na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

- GOMES, Heloisa Toller. *O negro e o romantismo brasileiro*. São Paulo: Atual, 1988.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. Maria Firmina dos Reis. In: MUZART, Z.L. (org.) *Escritoras brasileiras do século XIX*. 2. ed. rev. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.
- PENA, Sérgio D. J., CARVALHO-SILVA, Denise R., ALVES-SILVA, Juliana, PRADO, Vânia F. e SANTOS, Fabrício R. Retrato molecular do Brasil, *Ciência hoje*, Revista de Divulgação Científica da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, Vol. 27, n. 159, Abril/2000, p. 16-25.
- PIERUCCI, Antônio Flávio. *Ciladas da diferença*. São Paulo: Editora 34; USP, 1999.
- RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.
- RAMOS, Arthur. *O negro na civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956.
- Revista *Caros Amigos*, ano III, n. 35, fev, 2000.
- Revista *Caros Amigos*, ano IV, n. 47, fev., 2001.
- SAYERS, Raymond. *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- . Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 173-243.
- SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2000.

## Exílio: Brasil, Cuba e Canadá (Québec)\*

Haydée Ribeiro Coelho  
UFMG

Em "Múltiplas identidades e textos peregrinos",<sup>1</sup> atentei para a importância da viagem na crítica e na literatura contemporâneas. Esse tema permite, de um lado, focar a migração e, de outro, o exílio, "viagem compulsória, de destino e tempo não determinados".<sup>2</sup> Conforme Fernando Ainsa, "el emigrante apuesta más o menos libremente a la que identifica con la tierra prometida de su elección. El exilado no tiene otra alternativa que asilarse en el país que lo acoge para salvarse de la persecución, de la cárcel o de la muerte".<sup>3</sup>

Sem nenhuma pretensão de esgotar a questão do exílio, é possível contatar que, no Brasil, o tema tem sido abordado sob diferentes perspectivas. Dentre elas, destaco: *Memórias do exílio*<sup>4</sup> (de que tratarei mais adiante) e *Males da ausência*,<sup>5</sup> de Maria José de Queiroz, que focaliza o exílio como tema literário e como experiência vivenciada por escritores de vários tempos. Em *Exílio: entre raízes e radares*, Denise Rollemberg<sup>6</sup> estuda, sob o enfoque histórico e político, o exílio brasileiro pós-64. Recentemente, José Maria Rabelo e Thereza Rabelo publicaram *Diáspora: os longos caminhos do exílio*,<sup>7</sup> em que a experiência pessoal dos autores e respectiva família constitui um registro político e histórico do Brasil e da América Latina.

Envolvendo Brasil, Cuba e Canadá (Québec), os textos dos exilados permitem: confrontar diferentes perspectivas a partir de onde se fala e de onde se olha; refletir sobre a utopia; mostrar a gestação da memória e da literatura no exílio; discutir sobre a diferença entre migração e exílio; questionar a história literária diante da produção do exilado/migrante; tratar da questão da tradução e do exílio, e fazer ainda considerações sobre o relacionamento entre o texto do exilado e as tradições literárias em que se inserem. Nesse contexto, esse estudo baseia-se em *Memórias de exílio*,<sup>8</sup> *Mea Cuba*, de Cabrera Infante<sup>9</sup> e *A casa dos espelhos*, de Sergio Kokis,<sup>10</sup> cuja publicação em (Québec)<sup>11</sup> estabelece um diálogo entre Brasil e Canadá.

*Memórias do exílio* reúne depoimentos de exilados brasileiros, de diferentes profissões, tais como: jornalistas, sociólogos, educadores, pais, professores, advogados, operários, estudantes, etc. O caráter de provisoriamente "marca profundamente o estilo de vida e de pensamen-

to dos exilados".<sup>12</sup> Os exilados, majoritariamente, de orientação socialista, "tendem a pensar o seu futuro em termos de integração em empreendimentos coletivos".<sup>13</sup>

Deodato Rivera, em suas poesias, transcritas em *Memórias do exílio*, traduz a experiência do exílio por meio de imagens bastante significativas. O exílio é "vida que parou no calendário", "calvário", "barco à deriva ansiando âncoras", "árvore carpindo raízes", "rio anelando nascentes", "relógio de tempo morto", "tempo cortado em dois", "vida longe no antes", "semente lançada em pedra", "chuva a chover no mar", "sonho a esvaír-se em pó", "saudade atávica". Em outro poema, "Retorno", Deodato fala do "desterrado errante".

No que se refere ao exílio e à América Latina, duas questões me parecem de fundamental importância: o exílio no Uruguai e no Chile e a mudança de enfoque dos brasileiros em relação à América Latina. Segundo Herbert José de Souza, Betinho, entre 1964-1965, o Uruguai era usado pelos brasileiros como base territorial para estruturar, pensar, discutir e o Chile corresponde a "outro momento elevado do que é política, do que é processo revolucionário".<sup>14</sup> Também Neiva Moreira, em seu livro-depoimento a José Louzeiro, mostra como a articulação Brasil-Uruguai "tem papel essencial na resistência".<sup>15</sup>

A respeito da mudança de percepção sobre o Brasil e sobre a América Latina, ressalto dois depoimentos de José Maria Rabelo (jornalista e diretor do periódico *Binômio*) e José Herbert de Souza, sociólogo. O primeiro atesta a descoberta da América Hispânica como "um fenômeno que atingiu a quase todos os exilados brasileiros que saíram para outros países do continente"<sup>16</sup> e o segundo destaca a importância do exílio para a compreensão do Brasil, como se observa no trecho:

O exílio vai abrindo os caminhos para uma percepção internacionalista e que tem reflexo imediato sobre a compreensão do Brasil. Os ângulos de percepção sobre o Brasil mudam e se começa a perder a visão 'brasilocêntrica' e perceber o Brasil como parte de um sistema. Isso, tanto do ponto de vista teórico como do ponto de vista político, tem uma importância fundamental.<sup>17</sup>

A perda dessa visão "brasilocêntrica" foi fundamental, pois muitos brasileiros tornam-se escritores no exílio, redescobrem o Brasil e podem refletir sobre a América Latina, como é o caso de Darcy Ribeiro que, em *Confissões*,<sup>18</sup> narra seu encontro no Uruguai, com o grupo do semanário *Marcha*, incluindo Ángel Rama e Eduardo Galeano.

*Memórias do exílio* traz também depoimentos que se reportam a vivências artísticas e literárias. Refiro-me particularmente à entrevista da Abdias do Nascimento e ao manuscrito de Artur José Poerner, intitulado "Passagem de ida e volta". Esses dois textos propiciam focalizar as relações entre os intelectuais e o poder, além daqueles depoimentos já comentados.

Abdias do Nascimento é escritor, economista, diretor de teatro, ator, professor, etc. Pelo seu depoimento, é possível perceber que suas reivindicações políticas se inserem em um contexto de afirmações da identidade afro-brasileira e seu exílio está intrinsecamente ligado a essas lutas. Fundou o "Teatro Experimental do Negro", no Rio de Janeiro; promoveu, em 1950, o I Congresso do Negro Brasileiro; publicou, por volta de 1949-50, o periódico *Quilombo*, além de vários ensaios. Em 1968, colaborou no número especial de *Cadernos Brasileiros*, intitulado 80 anos de Abolição. Ao associar o exílio à questão étnica, Abdias do Nascimento acrescenta novos olhares para a dimensão política do exílio.

Artur José Poerner, jornalista, também salienta como os exilados de todas as procedências exerceram "influência sobre as culturas dos seus países". O autor atenta para o fato de estar escrevendo um romance (com certeza, *Nas Profundas do Inferno*) no exílio e evidencia também como muitos escritores escreveram seus textos no exílio. Essa constatação feita por ele é comprovada através de transcrição de fragmento de entrevista que Miguel Ángel Asturias lhe concedeu para o jornal *Tribuna da Imprensa*. No fragmento em destaque, Miguel Ángel Asturias afirma: "As grandes obras sempre foram escritas fora dos países de origem dos autores".<sup>19</sup>

Se o exílio brasileiro foi marcado por um olhar majoritário de orientação socialista, o dos escritores cubanos decorre da dissidência política em torno de Fidel Castro. Em *Autobiografía y Revolución en Cuba*, Stephen J. Clark assinala como a autobiografia em Cuba começa a ter uma importância maior depois da revolução de 1959, embora conte com exemplos importantes de autobiografia no século XIX.

No livro mencionado, conforme esclarece o autor, seu objetivo é mostrar "no solo cómo el autobiógrafo cubano representa artísticamente la experiencia del exilio, sino también los efectos que ejerce dicha condición en la construcción del yo autobiográfico".<sup>20</sup> Seu livro busca analisar também "el efecto del exilio en la articulación de la identidad nacional cubana por parte de cuatro escritores disidentes (...)"<sup>21</sup> cujos

nomes e respectivas obras são: Guillermo Cabrera Infante (*La Habana para un infante difunto*); Heberto Padilla (*La mala memoria*); Carlos Franqui (*Retrato de familia*) e Reinaldo Arenas (*Antes que anochezca*).

*Mea Cuba*, de Guillermo Cabrera Infante, objeto desse estudo, reúne ensaios e artigos editados em diversos lugares entre 1968 e 1992. Nesses textos, o autor focaliza, não de forma linear, o exílio dos escritores cubanos e o relacionamento entre o intelectual e o poder.

Artur José Poerner, exilado brasileiro, faz referência à gestação do seu romance no exílio. Também Guillermo Cabrera Infante atenta para tal aspecto. Para ele, "a literatura do século XX pode considerar como sua certa parcela no destino do exílio". Ressaltando os significantes dos termos *exílio* e *exit*, mostra como Joyce, Nabokov, Ionesco, Reinaldo Arenas e tantos outros escreveram ou escrevem no exílio de forma manifesta.

Nesse contexto, mostra como a literatura do século XIX em Cuba surge do exílio e nele se realiza. Os escritores exilados – "fantasmas da América" – representam o que ele constituirá no futuro: "zumbis do futuro", mortos que não estão mortos. Assim, o escritor exilado é o "morto que não está morto".<sup>22</sup>

Dando visibilidade ao exílio cubano, Cabrera Infante projeta sua literatura e a de outros exilados para o futuro como reflexão sobre o presente. Não é por acaso que escreve "O exílio invisível", reivindicando a condição de exilado. Esse texto constitui uma resposta a dois artigos sobre o exílio cubano. Um deles diz respeito a um crítico que escreve um longo e sisudo ensaio sobre o exílio na América e só encontra um cubano exilável, José Martí. O outro é da autoria de um escritor portenho que, tendo sido perguntado pelos escritores exilados, diz: "Não existem escritores exilados da Revolução. Há apenas vermes".<sup>23</sup> O exílio, tornado invisível, descaracteriza o sentido político de que se reveste e passa a ser visto apenas como migração.

Através dos textos de Cabrera Infante, observa-se que o intelectual exilado e dissidente do governo de Fidel passa a estabelecer, através das autobiografias, conexões com outras obras de exilados de outros tempos e de outros espaços. Biografias entrecruzam-se, aproximam-se e, também distanciam-se.

O livro *Mea Cuba* traz uma epígrafe de Martí que diz o seguinte: "Cuba nos une em solo estrangeiro". Cabrera Infante identifica-se com Martí pelo exílio e pela obra poética desse, mas não o reconhece como

herói e menos ainda como herói apropriado por Fidel Castro que diz ser martiano antes de ser marxista.<sup>24</sup> Nesse sentido, em "O Martírio de Martí", Guillermo Cabrera Infante mostra que o herói cubano se suicidou no campo de batalha. Diminuindo a grandeza heróica de Martí, Cabrera Infante rechaça a História oficial e a apropriação de Martí pela História de Cuba.

O registro de parte da biografia de escritores exilados de outras épocas e de outros tempos constitui uma forma de Cabrera Infante escrever sua autobiografia que só pode ser realizada se entrelaçada a uma história comum, mas que não se constrói nem de forma linear nem aparece sempre marcada por um único acontecimento.

Dentre os vários fragmentos de biografias que o texto de Cabrera Infante recolhe, destaco aquele relativo a Calvert Casey. Esse escritor, longe da Havana, vê, em Roma, "a imagem virtual de Havana Velha sua cidade eterna",<sup>25</sup> realizando uma viagem no espaço que se transforma em vertigem temporal.

Essa imagem pode ser relacionada também à travessia de Guillermo Cabrera Infante que realiza uma viagem no tempo pela inserção de biografias, de lembranças e de remissões a outros textos. Construindo e reconstruindo biografias, conta a História de Cuba sob a perspectiva do suicídio, narrando, de forma parcial, a trajetória da família de Allende em Cuba (a da filha Beatriz e a de Laura, irmã de Allende).

Em relação à América Latina, o autor recusa a idéia de um traço homogeneizador. Decorrente dessa ausência, indaga: "Onde está o Lácio na América do Sul? Temo que essa terra fique em lugar nenhum, como a Utopia".<sup>26</sup> Também questiona sua própria identidade latina em Londres: sou um latino em Londres? Diria antes que sou um paladino maçante ao insistir na duvidosa latinidade da América, tão falsa quanto um Sêneca espanhol".<sup>27</sup>

Ao tratar de sua atividade crítica, o autor cubano faz menção às diferentes publicações: *Lunes de Revolución*; *A revista Casa* e *A prensa latina* que contam com a participação de escritores latino-americanos, além dos cubanos. Pelas trilhas dos comentários de Cabrera Infante, aparecem os desafetos políticos e literários. O escritor cubano publica um artigo em *Primeira Plana*, em junho de 1968, em que afirma: Fidel Castro erradicou a pobreza de Cuba e nacionalizou a miséria. Com essa declaração, Cortazar e Carlos Barral colocam-no em ostracismo, no exílio.

Se, por um lado os escritos de Guillermo Cabrera Infante estão marcados por uma dissidência radical em relação ao regime político de Cuba; por outro, apontam para aspectos não menos relevantes, pois vivenciou, em Cuba, a utopia latino-americana dos anos 70 e 80. Além disso, a fala desse escritor tem muitos meandros. Pela contrapartida de seu discurso, comparado àquele da busca da unidade da América Latina, pode-se discutir sobre a utopia no contexto do século XX e XXI, tal como nos sugere Fernando Ainsa.<sup>28</sup>

Embora Guillermo Cabrera Infante tenha vivido uma experiência histórica diferente, sua condição de desterritorializado político faz com que se utilize de imagens semelhantes àquelas constatadas nos textos de exilados brasileiros. Cite-se aqui a imagem do naufrago. O campo semântico sugerido por esse signo desencadeia mais outros: “barco como uma ilha” e Cuba como um *barco à deriva*. No caso do texto de Cabrera Infante não é o *exílio* um “barco à deriva”, como se constata no texto de Deodato Rivera, mas Cuba.

Em “Havana para os fiéis defunta”, em um dos ensaios do mesmo livro aqui comentado (*Mea Cuba*), percebe-se que falar do exílio é também trazer, para a cena do texto, representações diferentes de Havana: a do passado (anterior à Revolução de 1959), a das representações literárias e a do presente. No presente da enunciação, tem-se a imagem de Havana em ruínas. Há ainda a cidade fotografada por Manuel Méndez: “coleção de palácios, palacetes, edifícios, cenas e ruas onde não se vê ninguém”. Cabrera Infante rejeita tanto a Havana do álbum de fotografia como a Havana em ruínas, pois nelas não se reconhece.

Reinaldo Arenas, outro exilado cubano, em *Antes que anoiteça*, coloca o leitor diante do relacionamento entre o intelectual, o poder e o homossexualismo. No texto mencionado, incorpora momentos de sua vida, incluindo aquele de sua formação literária do qual destaca a admiração do escritor por Lezama Lima cujo ofício literário “na rua Trocadero, 164, atuava como um mago, como um estranho sacerdote”.<sup>29</sup> A respeito da recepção de *Paradiso* (1966), de Lezama Lima, em Cuba, ele diz:

Em 1966, a publicação de *Paradiso* foi simplesmente um acontecimento heróico, do ponto de vista literário. Acho que nunca se publicou em Cuba uma novela tão violentamente homossexual; tão extraordinariamente complexa e rica em imagens, tão cubana, tão latino-americana, crioula, e, ao mesmo tempo, tão estranha.<sup>30</sup>

Baseando-me nesse exemplo, fica claro como as autobiografias não só podem contribuir para um melhor entendimento do escritor como também para a vida literária de uma época.

A vida cultural e literária reúne no exílio, por meandros diversos, o que a ideologia uniu e, ao mesmo tempo desfez um dia. Nesse sentido, Caetano Veloso, em seu exílio em Londres, pode ter um encontro marcado mas não previsto com Guillermo Cabrera Infante. Em *Verdade Tropical*,<sup>31</sup> Caetano Veloso, no capítulo "London, London", narra a visita de Haroldo de Campos à sua casa em Londres, juntamente com Cabrera Infante. Caetano Veloso diz ao escritor cubano que gostou muito de *Três tristes tigres*. Provavelmente, Cabrera Infante ouviu o canto de Caetano Veloso e, nesse caso, o exílio não foi "um relógio de tempo morto", "vagalume em noite vã", "ponte de um lado só", "semente lançada em pedra" e "pólen intransmitido".

George Yúdice, em "A globalização e a difusão da teoria pós-colonial", mostra que a condição pós-colonial, "pressupõe uma concepção de globalização: o imperialismo europeu. Em relação aos estudos pós-coloniais, diz que têm uma vantagem: dão ênfase à construção discursiva tanto da colônia quanto da metrópole, evitando, assim, os essencialismos e mapeando em adição, as condições ideológicas que tornam possível a própria comparação".<sup>32</sup>

Quando se enfoca a memória dos exilados brasileiros verifica-se uma rede discursiva ligada à dispersão por diferentes territórios. A experiência literária de Sergio Kokis, brasileiro, residente no Canadá, atesta isso. O processo de "internacionalização" do Brasil, a que se refere Herbert de Souza, em *Memórias do exílio*, aparece em *Le pavillon des miroirs (A casa dos espelhos)* que justapõe espaços, tempos e modos diferenciados de olhar. Através de sua obra, o autor estabelece um diálogo interamericano, projetando imagens do Brasil no Canadá e, ainda, do Canadá para o Brasil.

Abordando *A casa dos espelhos*, é importante ressaltar alguns aspectos destacados pela crítica, tais como: "a desterritorialização na língua" através de procedimentos empregados pelo escritor; a convergência entre o texto de Kokis e a análise de Kristeva<sup>33</sup> e a questão do desenraizamento.<sup>34</sup>

A ensaísta Zilá Bernd, ao tratar do identitário e da literatura na Américas, evidencia que a literatura, produzida fora das fronteiras do país de origem, coloca uma questão que merece destaque: a impossibi-

lidade "d'associer un auteur à un seul cadre de référence comme l'ethnie, la nation, le genre ou même la langue".<sup>35</sup> Esse comentário se relaciona à literatura migrante do Québec, incluindo Sergio Kokis.

Nesse sentido, minha abordagem sobre *A casa dos espelhos* constitui um enfoque complementar aos trabalhos existentes, porém se volta para a relação entre olhar e cultura, olhar e viagem e para o lugar de onde se enuncia. Diferencia-se dos demais estudos, considerando o enfoque comparativo entre o texto de Sergio Kokis e os dos exilados brasileiros (*Memórias do exílio*) e a inserção do texto de Sergio Kokis na literatura do Québec pelo diálogo possível com *Des nouvelles d'Edouard*, de Michel Tembley.

*Le pavillon des miroirs* trata da trajetória de um exilado brasileiro que narra sua história até o momento em que se encontra no Canadá. Esse aspecto sugere um movimento linear da narrativa. No entanto, olhar o presente é também olhar o passado. Veja-se a referência: "o calor úmido de outrora não existe mais senão em minha memória".<sup>36</sup>

O nome do protagonista não é revelado durante a narrativa. No entanto, é possível perceber que elementos autobiográficos estão presentes no texto de Sergio Kokis. A memória instaura um jogo de olhar, decandeador de várias imagens. O narrador pertence à classe média baixa e seu insulamento pode ser visto em casa e na rua. Nesse espaço, ocorrem a exposição das crenças e as festas. A rua é também o lugar onde os personagens compartilham sua pobreza com a miséria alheia. Pelo olhar do narrador, Sergio Kokis recupera a geografia do Rio de Janeiro: os bares, o convento do Largo da Carioca, a praça quinze, a estação das barcas de Niterói e o mercado público.

Enquanto Deodato Rivera vê o exílio como "vida que parou na calendário", Sergio Kokis se vale da narração para mostrar a memória em movimento. Na medida em que a narrativa se desenrola, o menino antecipa a visão do adulto, daquele que olhará o mundo com olhos críticos, contestadores e transculturadores. Ao fazê-lo, não vai em busca de uma superfície lisa. A aprendizagem barroca se faz desde a infância, como no trecho: "Nesse momento, fico abandonado à própria sorte; movimentando-me com o rebanho, olhando as imagens, as pinturas e os reflexos dourados desse interior barroco".<sup>37</sup>

Em "Barroco, olhar e vertigem", Ferreira Gullar mostra "que é a igreja o local onde se dá realmente o grande acontecimento do espaço barroco".<sup>38</sup> Além disso, "essa perspectiva alucinada que o barroco cria

no espaço da igreja transforma-a inteira num grande "trompe l'oeil". Quer dizer, aquele espaço todo vira uma grande ilusão de ótica, como se você tivesse realmente num espaço de fantasia, sinfônico, que atua sobre você com a realidade das coisas verdadeiras".<sup>39</sup>

Essa perspectiva do barroco que o escritor introduz no texto, a partir do protagonista, é de extrema importância sob vários aspectos: trata-se do olhar barroco como caracterização de uma identidade brasileira e latino-americana em oposição "ao mundo cinzento e sem contrastes do inverno (...) numa espécie de chumaço de algodão vaporoso".<sup>40</sup>

No exílio, vivendo em outro espaço (Canadá), o narrador, ao olhar para fora, olha para dentro. Esses movimentos propiciam o surgimento do artista que cria imagens no presente da enunciação através do passado. Se Artur Poerner, em seu depoimento, afirma estar escrevendo um texto literário; Sergio Kokis, em *A casa dos espelhos*, se torna pintor e escritor diante daquele que o lê.

Ao focalizar a recepção dos seus quadros, no estrangeiro, o protagonista narra a incapacidade de o "outro" entendê-lo. Os comentários do público, em relação aos seus quadros, demonstram o desconhecimento histórico de quem os vê e a incapacidade de traduzi-los.

No exílio, quando o personagem se desloca para Paris, há uma evocação do barroco em oposição ao "geométrico jardim". Vejam-se as citações:

Mesmo sem querer eu procurava contraste comparava pessoas e me espantava a todo momento com o jeito uniforme das coisas. Tudo tinha o ar correto, os jardins de planos geométricos, as ruínas estavam onde deviam estar.<sup>41</sup>

A existência tão pobre deles estava envolvida por uma camada de disfarces alegóricos, como um bolo seco mas com cobertura suntuosa.<sup>42</sup>

Nessa viagem para Paris, o personagem reflete sobre sua preferência por determinados quadros em detrimento de outros. Essa escolha está relacionada à posição do artista diante da sociedade e sua concepção de arte. Em Paris, mostra-se "insaciável diante das putas de Rouault, as mulatas de Gauguin ou as magras expressionistas".<sup>43</sup> Ao contrário, não se extasia diante "das mocinhas rosadas de Renoir".<sup>44</sup>

Com base no romance *Les pavillon des miroirs*, observa-se que o exílio permitiu ao narrador viajar e deslocar-se para outras paisagens.

Seu olhar e sua voz, apesar de desterritorializados, não deixam de revelar que a história, a cultura e a língua originais deixaram marcas profundas em seu corpo, conforme citação: “E sei hoje que, até o fim, os sonhos, as carícias e os gritos de dor brotam unicamente na primeira língua. Naquela que marca e que nos levou a aprender outras”.<sup>45</sup>

Em muitos momentos de *Le pavillon des miroirs*, o romancista dá lugar ao teórico. Na formação do escritor/narrador, o filme e a leitura ajudam-no a construir suas imagens. Esse aspecto não pode ser desconsiderado, pois a construção do imaginário se faz também dessa maneira, segundo a afirmação: “Mais ainda do que pelos filmes, a ampliação do mundo me foi revelada pela leitura”.<sup>46</sup>

Tendo abordado a viagem, a escritura e a identidade em *Des nouvelles d'Edouard*,<sup>47</sup> pude constatar que, através do personagem Edouard, Michel Tremblay expõe as vísceras sociais do universo quebequense. Confrontando *A casa dos espelhos* com o texto mencionado de Michel Tremblay, verifica-se que o “mundo cinzento” e a paisagem olhados, de forma homogênea pelo narrador do livro de Sergio Kokis, apresentam muitos contrastes.

O romance de Michel Tremblay traz muitos aspectos que podem estabelecer uma interlocução com *A casa dos espelhos*: o insulamento, a viagem, as representações imaginárias do “eu” e do “outro”. Nesse sentido, é possível mostrar como esses textos correspondem a momentos da história literária do Québec (anos 80 e 90).

Se Sergio Kokis foi incorporado à História literária do Canadá como pertencente a uma literatura migrante, não seria o caso de a História literária brasileira destinar um espaço para a literatura dos exilados? Esse aspecto é de fundamental importância, pois conforme Denise Rollemberg:

Se exilado é uma categoria própria da literatura, liberta de amarras e convenções, no campo jurídico, atendendo a necessidades objetivas de classificação de organismos oficiais e internacionais é ‘traduzida’ como refugiado e migrante. Nessa passagem, o exilado/refugiado descaracteriza-se, passivo e vitimizado, e perde a sua condição de ser construído na e pela ação.<sup>48</sup>

O olhar barroco, presente de forma reiterada no livro de Sergio Kokis pelo narrador/protagonista, pode abrir um campo a ser aprofundado pela crítica. Nesse sentido, não seria o caso de a crítica, no contexto da “transculturação”, refletir sobre o barroco a que José

Lezama Lima em 1957 dedicou um estudo, ao tratar da expressão americana?

No decorrer desse texto, mostrei que o encontro não marcado entre Cabrera Infante e Caetano Veloso uniu, no exílio, escritores e artistas que vivenciaram a construção da utopia e sua desconstrução. Com muita surpresa, vi que o texto de Kokis, através do olhar do narrador, remete à reflexão sobre o barroco como expressão americana, desenvolvida pelo cubano Lezama Lima. Isso mostra que os mapas de leitura, suscitados pelos textos literários, produzidos no exílio, são uma fonte de pesquisa bastante abrangente e que é preciso buscá-los urgentemente para que a História literária não fique presa aos cânones, alheia às narrativas gestadas em outros espaços. Torna-se necessário enfim que a produção do exilado – “morto que não está morto” não sofra um duplo esquecimento, um duplo exílio.

#### NOTAS:

- \* Esse texto relaciona-se a dois projetos que venho desenvolvendo: “Cuba e os escritores mineiros: uma interlocução latino-americana, anos 70 e 80” e “Espaço e identidade: Brasil-Canadá, anos 80 e 90” (pesquisa realizada juntamente com as professoras Dilma Castelo Branco Diniz e Danielle Forget).
- <sup>1</sup> COELHO, 1999, p. 107-121.
- <sup>2</sup> RABÊLO, José Maria; RABÊLO, Thereza, 2001, p. 17.
- <sup>3</sup> AINSA, 1999, p. 83.
- <sup>4</sup> CAVALCANTI; RAMOS (Org.), 1976. 371p. Esclareço que tomei conhecimento desse texto na FUNDAR (Fundação Darcy Ribeiro). Só mais tarde, em 2001, através do jornalista José Maria Rabêlo, soube da publicação de *Memórias do exílio*, v. 2
- <sup>5</sup> QUEIROZ, 1998. 714p.
- <sup>6</sup> ROLLEMBERG, 1999. 375p.
- <sup>7</sup> RABÊLO, José Maria; RABÊLO, Thereza, 2001. 262p.
- <sup>8</sup> CAVALCANTI; RAMOS (Org.), 1976. 371p.
- <sup>9</sup> CABRERA INFANTE, 1996. 518p.
- <sup>10</sup> KOKIS, 2000. 302p.
- <sup>11</sup> O livro foi publicado no Canadá com o título de *Le pavillon des miroirs*.
- <sup>12</sup> CAVALCANTI; RAMOS (Org.), 1976, v. 1, p. 12.
- <sup>13</sup> CAVALCANTI; RAMOS (Org.), 1976, v. 1, p. 15.
- <sup>14</sup> CAVALCANTI; RAMOS (Org.), 1976, v. 1, p. 96.

- 15 MOREIRA, 1990, p. 181.
- 16 CAVALCANTI; RAMOS (Org.), 1976, p. 47.
- 17 CAVALCANTI; RAMOS (Org.), 1976, p. 15.
- 18 RIBEIRO, 1997, p. 363.
- 19 CAVALCANTI; RAMOS (Org.), 1976, p. 269.
- 20 CLARK, 1999, p. 16.
- 21 CLARK, 1999, p. 17.
- 22 CABRERA INFANTE, 1996, p. 293.
- 23 CABRERA INFANTE, 1996, p. 479.
- 24 Cf. BETTO, 1986, p. 159.
- 25 CABRERA INFANTE, 1996, p. 140.
- 26 CABRERA INFANTE, 1996, p. 464.
- 27 CABRERA INFANTE, 1996, p. 464.
- 28 AINSA, 1999, p. 219-226.
- 29 ARENAS, 1995, p. 114.
- 30 ARENAS, 1995, p. 114.
- 31 VELOSO, 1997, p. 423.
- 32 YÚDICE, 1997, p. 137.
- 33 FIGUEIREDO, 1988, p. 831-834.
- 34 HÉRAUD, 2000, p. 131-134.
- 35 BERND, 1999, p. 17-29.
- 36 KOKIS, 2000, p. 15.
- 37 KOKIS, 2000, p. 15.
- 38 FERREIRA GULLAR, 1988, p. 221.
- 39 FERREIRA GULLAR, 1988, p. 221.
- 40 KOKIS, 2000, p. 16.
- 41 KOKIS, 2000, p. 161.
- 42 KOKIS, 2000, p. 162.
- 43 KOKIS, 2000, p. 164.
- 44 KOKIS, 2000, p. 164.
- 45 KOKIS, 2000, p. 135.
- 46 KOKIS, 2000, p. 141.
- 47 COELHO, 2001, p. 115-122.
- 48 ROLLEMBERG, 1999, p. 37.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ACHUGAR, Hugo. Repensando la heterogeneidad latinoamericana (a propósito de lugares, paisajes y territorio). In: MORANA, Mabel (Dir.). *Revista Iberoamericana. Crítica cultural y teoría literatura latinoamericanas*, v. 62, n. 176-177, p. 845-861, jul.-dic. 1976.
- AINSA, Fernando. *La reconstrucción de la utopia*. México: Correo de la UNESCO, 1999.
- ARENAS, Reinaldo. *Antes que anoiteça*. 2. ed. Trad. Irène Cubric. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- BERND, Zilá. Identités composites: ecritures hybrides. In: ANDRÈS, Bernard e BERND, Zilá.(coord.). *L'identitaire et le litteraire dans les Amériques*. Québec: Nota Bene, 1999.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. *Mea Cuba*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CLARK, Stephen J. *Autobiografia y revolucion en Cuba*. Barquisimeto: Venezuela, 1999.
- CAVALCÂNTI, Pedro Celso Uchôa, RAMOS, Jovelino (Org.). *Memórias do exílio*. Brasil. 1964-1999. de muitos caminhos. Lisboa: Arcádia, 1976.
- COELHO, Haydée Ribeiro. Múltiplas identidades/textos peregrinos. In: VASCONCELOS, Maurício Salles, COELHO, Haydée Ribeiro (org.). *1000 rastros rápidos: cultura e milênio*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 1999. p. 107-121.
- COELHO, Haydée Ribeiro. Viagem e identidade em *Des nouvelles d'Edouard*. In: ALMEIDA, Sandra Regina Goulart (org.). *Interseções*. Diálogos com a literatura e a lingüística aplicada no Canadá. Belo Horizonte: ABECAN/ FALE/UFGM, 2001. p. 115-122.
- FERREIRA GULLAR. Barroco: olhar e vertigens. In: NOVAES, Adauto et al. *O olhar*. São Paulo Companhia das Letras, 1988.
- FIGUEIREDO, Eurfdice. Sergio Kokis: romancista brasileiro ou canadense? In: *Cânones e contextos*, Congresso ABRALIC 5, 1997. Rio de Janeiro. *Anais*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 831-834.
- HÉRAUD, Francisca Brasileiro. Les littératures migrantes – Le déraciné dans l'oeuvre de Sergio Kokis. In: Congresso Internacional ABECAN 5, 1999. Feira de Santana. *Anais*. Feira de Santana: UNEB, 2000, p. 131-134.
- KOKIS, Sergio. *A casa dos espelhos*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2000
- QUEIROZ, Maria José. *Os males da ausência, ou A literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- RABÊLO, José Maria e RABÊLO, Thereza. *Diáspora; os longos caminhos dos exílio*. São Paulo: Gerações Editorial, 2001.
- ROLLEMBERG, Denise. *Exílio*. Entre raízes e radares. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

II  
ÉTICAS E METAPOÉTICAS

## No toda es ruptura la de la página escrita

Noé Jitrik

Universidad de Buenos Aires

La palabra "ruptura" es de uso corriente en la crítica literaria; posee una connotación afirmativa que hace que los fenómenos a los que se aplica sean considerados positivamente de modo tal que sin lo que implica no sería, casi, posible pensar en una evolución. Sin "ruptura" no habría desnivel, sólo habría continuidad y, en consecuencia, no habría historia. En ese campo amplio, la ruptura puede ser vista como la condición o una de las operaciones del "cambio", fenómeno de orden superior que, a su vez, se inscribe en una ley que recorre siglos de epistemología y de hermenéutica: cambio y continuidad son nociones que no sólo sitúan un fenómeno sino que lo explican e, incluso, explican series de fenómenos en su encadenamiento y aun en su valor.

De modo que la noción de "ruptura" parece bastante imprescindible para pensar en la literatura o, mejor dicho, parece fundada al aparato interpretativo que le es más propio. Abona esta ubicación otro hecho fundamental: si la "ruptura" lo es de un equilibrio, sea cual fuere, la escritura misma no podría entenderse sin ella pues para escribir es preciso desequilibrar un conjunto previo, que podría permanecer igual a sí mismo, en un equilibrio eterno; es preciso, volviendo a los términos, romper ese equilibrio para que comience la escritura, sin la cual, a su vez, la literatura no se constituye.

Desde luego, esta primera aproximación no va más allá de una mera y simple ampliación semántica del término pero el fenómeno de la "ruptura" no queda confinado en ella; es más, apenas entra en escena, apenas se comienza a pensar no sólo en lo que es y lo que implica sino en sus mecanismos y en aquello sobre lo cual se ejerce, su campo se amplía vertiginosamente. Con sólo decir que en literatura, así como en cualquier otra práctica, puede haber, cosa que va de suyo, rupturas tanto deliberadas como no buscadas, se abriría el camino para clasificaciones de gestos y actitudes, laberintos cuyas galerías se bifurcan de manera tan impresionante como explicativa de la operación literaria. Pero no es por este lado, deliberación o no, que en este momento intentaremos cercar este concepto; seguramente llegaremos a este punto pero por otras vías. Lo que ahora proponemos son aproximaciones, tal vez notas sueltas: ése es el alcance de las reflexiones que siguen.

## El arco de las rupturas: innovación y corte

De muchos textos se dice que son de «ruptura». Si eso es un juicio es, por lo común, de carácter y alcance general; pocas veces se señala qué es lo que en ese texto se rompe en particular y, sobre todo, cómo esa acción restringida adquiere valor global. No se lo puede hacer, creemos, si no se parte de una teoría de los textos según la cual su entidad total es resultado de la integración articulada de una determinada cantidad de elementos así como, críticamente, si no se intenta ver de qué modo lo que se rompe en un elemento se traspasa a la entidad total y, complementariamente, si no se tiene en cuenta las reglas sobre las que actúan los procedimientos de ruptura. Eso supone que la existencia del sistema literario tiene como columna vertebral dos entidades; a – las reglas retóricas, cuyo aspecto axiológico está respaldado por una estética; b – una “areté” o virtud que el sistema literario proclama y realiza y lo justifica: puede ser la “revolución”, el “conocimiento de la realidad”, la “liberación” del hombre, la “expresión de la cultura de un pueblo”, el “goce”, etcétera.

Para iniciar la reflexión con estos presupuestos, daremos por admitidas ambas implicaciones, y consideraremos, en particular, la situación que presenta un texto, el muy conocido *Yo, el Supremo*, de Augusto Roa Bastos. Sería de “ruptura” en relación con un paradigma al que pertenece, el de la “novela histórica”. Según algunos, sin embargo, en particular Jean Andreu y Rubén Bareiro Saguier, si la novela histórica es lo que fue en el Siglo XIX, el texto de Roa, precisamente porque es de ruptura, nada tiene que ver con ese modo de narrar. Un pensamiento así se justificaría: si una modificación, por mínima que sea, genera un texto nuevo, una pérdida de control de los datos que definen un paradigma o una alteración, por pequeña que sea, genera igualmente un paradigma nuevo. Sin embargo, ese texto tiene o mejor dicho conserva intactos todas las notas propias de la novela del siglo XIX: documentalidad e investigación, en lo que concierne al fundamento, revaloración, en lo que concierne a las afirmaciones de la historia, problemas del poder, en lo que se refiere a significación, relación con la actualidad, en lo que tiene que ver con la trascendencia, o sea con la lectura, por no hablar de elementos narrativos propiamente dichos, personaje reivindicado, descripción arcaizante y reconstructiva, representación verosimilista, etcétera.

Si es así y el texto pone en tensión exigencias paradigmáticas dentro de las que se lo reconoce, podría afirmarse que hay ruptura, sin

apartarse del paradigma, en relación con los rasgos que se ha acordado en atribuir a ese subgénero. En conclusión, podrí­a decirse que si por un lado *Yo, el Supremo* sigue siendo novela histórica, por el otro la actitud de ruptura que no hay inconveniente en reconocerle genera variables que se dirigen a un lugar otro en el que perdurando la estructura del subgénero los efectos de las variables sitúan el texto fuera del subgénero, o de las funciones que se le atribuí­an. Se pasa de la "historia" a la "escritura", como intenté mostrarlo en anterior oportunidad, pero sin derrocar la vigencia del subgénero.

Si el ejemplo de ruptura es bueno hay que señalar que ésta es, por cierto, la más numerosa y frecuente, porque es la menos radical – se la suele entender como "innovación", palabra mucho menos estruendosa pero igualmente fuerte pues se opone a tradición o a conservación –; tal afirmación supone otras rupturas no tan frecuentes o de comportamiento más raro y, correlativamente, más radicales y, por fin, una conclusión previsible: entre las primeras y las últimas habría otras, una gama, en suma, que da lugar a una posible tipificación.

### Codigos: Rupturas dentro y rupturas contra

¿Cómo internarse en ese campo? Dada la índole del ejemplo, una novela "histórica", y siguiendo ese camino, me limitaré a referirme a las categorías más usuales del análisis literario tratand­o de entender en ellas el fenómeno de la ruptura; por empezar, también en ellas opera. Estas categorías, como se sabe, son de orden general, como por ejemplo la de "novela", pero admiten, así sea por vía de adjetivación, subcategorías, por ejemplo la "novela histórica", la "novela policial", etcétera. En el caso que estamos manejando, la categoría tiene que ver con una noción de género pero esa noción no es la única en el universo literario. Sea como fuere, si la palabra "categoría" pertenece al lenguaje del análisis, su correlativa en el orden del objeto sería "código", palabra respecto de la cual podemos observar las dos posibilidades ya mencionadas, deliberación o no deliberación, y progresar un tanto en su consideración. Dicho de otro modo, habría dos clases de ruptura:

(a) dentro de un código (para el caso la narración o novela histórica): como se ejerce sobre elementos del código (una regla, un uso, una convención), la estructura genérica perdura; en suma, las rupturas dentro de un código, sea cual fuere, en primer lugar producen "innovación", como se ha dicho, pero, y eso es lo fundamental, implican "continuidad".

b - contra un código (para el caso un texto, antinovela o "primera novela buena", como de Macedonio Fernández *La novela de la eterna*); no sólo se empeña contra cada elemento componente del código sino contra su sentido como código mismo. La ruptura, en este caso, implica un ponerse de costado. El grado de radicalidad de esta marginación es variable: va de lo que puede observarse en la mencionada *Novela de la eterna* hasta lo que se ve en el muchas veces invocado *Finnegan's Wake*. En otro tipo de código, el poético, citar a *Trilce*, de Vallejo, es ilustrativo.

### La antirruptura: La ratificación

Por lo apenas ya dicho, se podrían crear las condiciones para una apresurada generalización: es como si toda expresión literaria fuera de ruptura. No es así y más bien es al contrario; en rigor, esa apariencia se debe sólo a que el acento está puesto en esta noción, pero si aplicamos una lógica elemental bastaría con señalar que si hay algunos textos de ruptura es evidente que deben existir, por contraste, manifestaciones literarias, las más, que no se proponen romper o se proponen no romper, para recordar nuevamente esa idea de deliberación o no deliberación, ni con elementos de dentro de un código ni contra el código por entero; es más, ratifican unos y otro en la acción textual que han emprendido.

También de esta oposición, provisoria, ratificación y ruptura, se desprenden algunas cuestiones. La primera: ¿cómo reconocer textos ratificadores y no confundirlos con textos de ruptura y, a la inversa, cómo reconocer textos de ruptura y no confundirlos con textos ratificadores? Esta doble pregunta es consistente pues si es un hecho que hay ropajes rupturistas – tal vez la gesticulación del "futurismo" – también es cierto que, a veces, bajo la apariencia de un respeto a una normatividad, los sonetos de Mallarmé, por ejemplo, se agazapa una dimensión de ruptura.

La respuesta a esta pregunta, sea como fuere, no podría esperarse del lado de un mecanicismo metodológico. Desearía hallarla en una actitud que designaría como "intuitiva", entendiendo por "intuición" la forma que adopta el punto preciso, como espacio subjetivo, en el que un conjunto de paradigmas teóricos se cruza con un reclamo del objeto analizable; dicho de otro modo, no se puede ver nada que no se esté preparado para ver y, correlativamente, si existe esa preparación para un ver, si esa preparación incluye lo que es ruptura y/o ratificación, podrá de hecho distinguirse entre un alcance y otro.

Un segundo tema brota de la misma oposición: en los textos de ratificación el código está sostenido por o quiere articularse con un sistema mayor, literario y social que, para continuar, como lo propio de todo sistema, busca apoyo en lo que supone que lo constituye o lo define en su ser; su producción tiene lugar, por lo tanto, en un imaginario en el que las ideologías de continuidad son fuertes y actúan de las dos maneras ya señaladas: espontáneamente, como flujo sin límites, o deliberadamente, en virtud de decisiones más o menos razonadas o presuntamente fundadas. Hay, en consecuencia, por lo menos, un paralelismo entre "ruptura" y "ratificación" en lo que concierne al lugar desde el que se actúa en relación con un código.

### La ruptura conmueve un sistema

Hagamos un desvío sobre el fundamental asunto del sistema: lo que llamamos "código" es, por cierto, un sistema, aunque menor respecto de sistemas mayores de los que forma parte. Desde luego, hay relaciones entre ambos, homológicas en parte, en parte sinecdóticas y de inclusión, a veces todas juntas. Si dicho código es, como lo señalamos, la novela, y es un sistema, es evidente que tiene que ver con el sistema literario general lo que quiere decir que si algo ocurre, una ruptura para lo que estamos diciendo, en el campo del código, el sistema literario en general reacciona, una ruptura en un código produce, ante todo, una conmoción en su estabilidad, la continuidad, cuya garantía persigue como sistema, trastabilla, se trata de una amenaza. En un segundo momento, dicha conmoción se transforma en alarma, lo cual da lugar a actitudes defensivas más o menos matizadas, destinadas a neutralizar lo que es presentado como ataque. La primera de esas actitudes, la más obvia, es el rechazo y el contraataque sin fundamentación, el intento de ruptura es declarado un sinsentido, una extravagancia, un disparate, etcétera. Pero el modo de conjurar la amenaza no se reduce a eso: mediante la apelación a valores superiores, los eternos e incomparables de la gran literatura, que deben predominar, se razona declarando que actos o intentos de ruptura son sólo frívolos cambios, por añadidura injustificados. En ocasiones, sin embargo, cuando las rupturas son fuertes en sus razones o sus explicaciones, el sistema, ejerciendo estrategias antagónicas y complementarias de las que pone en acción la ruptura y porque ante todo quiere subsistir, admite el establecimiento de pactos pluralistas, que exigen respetos recíprocos; igualmente, y antes de llegar a esa instancia conciliatoria, se dan ciertas astucias destinadas a encon-

trar aliados frente a otros enemigos: los epígonos del modernismo, por ejemplo, espantados por el realismo, pueden no haber sido agresivos respecto de ciertas manifestaciones de la vanguardia. Y si lo común a estas estrategias, y otras más que podrían describirse, es que pretenden reducir o neutralizar la amenaza, en una instancia posterior, cuando no lo han logrado, se trata de recuperar la ruptura y reconvertirla positivamente para el sistema.

## Las relaciones en los sistemas

Estamos describiendo, quizás, frente a actos de ruptura en un código, posibles reacciones del sistema en general, determinables en relación con la posición que ocuparían los sistemas en cierto espectro de pensamiento. Conviene ver este punto con algún detalle.

Por empezar, si entre sistema menor, la novela, y sistema mayor, la literatura, hay una relación, también la hay entre sistema literario, como menor, y sistema social o sistemas que distribuyen la existencia social, como mayores. Tales relaciones pueden ser vistas por lo menos de tres modos:

1. deductivamente: tal sistema social engendra tal sistema literario; esa manera de entender la relación ha dado lugar a mecanicismos sociologizantes y, las más de las veces, reduccionistas;
2. homológicamente: la estructura del o de los sistemas sociales es básicamente la misma que la del sistema literario; esta fórmula ha dado lugar a paralelizaciones muy fructíferas, animadas por el concepto o el motor de la "formación", común a ambas instancias;
3. por presencia y acción de elementos comunes; se trataría, en este caso, de aproximaciones que siempre es posible hacer y que deben hacerse para tratar de entender fuerzas que organizan sistemas de diversa estructura y ritmo de funcionamiento.

Pero, además, y más específicamente en relación con la «ruptura», hay que considerar que todo sistema actúa según un cierto número de determinaciones, acaso leyes. La primera y más universal es que, una vez constituido, *tiende a perdurar*, como siguiendo un impulso o una inercia: en virtud de esta característica general, se entiende el carácter a priori defensivo frente a la amenaza de ruptura; en segundo lugar, *procura perdurar* y, por lo tanto, busca los medios para lograrlo, debe realizar acciones que son, esquemáticamente, de dos tipos: o bien represión - negación, desprecio, desvalorización, etcétera - o bien apertura

- pactos pluralistas - respecto, en ambos casos, de lo que hace peligrar su continuidad. Pero hay una tercera determinación general, que socava las dos primeras: pese a su voluntad de perdurar todo sistema llega al agotamiento por deterioro de las reglas que le garantizaban la continuidad; la instancia crítica de la ruptura (volveremos en seguida sobre esta noción) anticipa ese momento: eso explica la perturbación que produce.

## Modos y productos de la ruptura

Al final del primer párrafo decíamos que entre rupturas radicales e innovaciones había una gama de situaciones que daban lugar a una posible tipificación. No la haremos pero, para pensarla, es preciso tener en cuenta que de esta afirmación se desprenden diversos órdenes de problemas en cuya formulación confluyen los apuntes que ya hemos hecho acerca de la ruptura.

a. El primero concierne a los "modos" en que se realiza la ruptura. Cuando es dentro del código y ataca uno o más de sus elementos componentes se diría que hay tres: o bien los reinterpreta, respecto de una interpretación usual, o bien los fuerza, extrayendo de ellos más de lo que se suele hacer, o bien les impone cambios de función, no previstos pero implicados en ella. En cuanto a la otra posibilidad, cuando es contra el código, puesto que se parte de una voluntad de ignorar los elementos que lo integran o definen, el modo de ruptura consiste en una propuesta de elementos nuevos y diferentes, tendiente a anular el código tal como se conoce o a configurar uno totalmente nuevo.

b. El segundo orden de problemas tiene que ver con lo que los actos de ruptura producen; sea que operen dentro o contra el código instauran, parcializada o globalmente, ante todo situaciones críticas respecto de los códigos en cuestión; en ambos casos es como si los llamaran a o les exigieran una reflexión pero en el primero, dentro, se desencadena un proceso de doble alcance: mediante la puesta en crítica se puede tender a recuperar algo perdido pero que estaba en el código mismo - la búsqueda de metros antiguos en el modernismo por ejemplo -, o bien se abre a un proceso de actualización - la metáfora ultraísta, presentada como dogma, tiende a que la poesía se desprenda de retóricas obsoletas -.

En suma, el código, en tiempos variables, más o menos cortos o largos, puede, gracias al acto crítico de ruptura, por un lado

desprenderse de parásitos y, por el otro, reformularse, en un caso recuperando, en otro incorporando posibilidades. Sin embargo, hay diferencias en los resultados: cuando la ruptura opera contra el código, sus manifestaciones pueden ser relativamente inasimilables, han sido y siguen siendo tumores en el sistema en general y, en lo particular, los subcódigos no han logrado hacerlas suyas: el modo en que todavía se habla de *Trilce*, por ejemplo, parece indicar que ha sido aceptado pero eso no quiere decir que se haya roto el aislamiento en el que permanece.

### Aceptación y rechazo de la ruptura

En el párrafo 4 tratamos de establecer una especie de proceso según el cual del primer rechazo un código afectado por un acto de ruptura pasa a una inevitable reconversión. Insistiremos sobre esta cuestión pero considerando los modos que tienen los códigos de recibir los actos de ruptura. Matizando apenas lo señalado, se diría, muy en general, que si en principio es esperable un rechazo se suele terminar por aceptarlos, la historia de la literatura está llena de situaciones semejantes, aunque el ritmo de lo que va de un instante a otro sea muy diferente. En este particular, ciertas acciones que se presentaban como en ruptura radical frente al código poético vigente, como el modernismo, en poco tiempo lograron que sus propuestas fueran aceptadas y hechas suyas por ese mismo código. Más tiempo exigió la vanguardia, en especial aquella cuyos actos de ruptura operaban sobre la legibilidad; es probable, de este modo, que al crear zonas de ininteligibilidad tardaran más en conseguir una aceptación o en producir una interacción con dicho código. También puede pensarse el sistema literario de este modo: todo lo que ocurre, con él o contra él, tiende a confirmarlo en una suerte de progreso; por lo tanto, todo lo que ocurre interactúa con la estructura que tiene en el momento en que algo ocurre.

Además, se puede decir que tal interacción es constante y normal, si esta palabra puede emplearse, entre códigos dentro de un sistema, por ejemplo las relaciones entre lenguaje narrativo y poético, o pertenecientes a sistemas diferentes, lenguaje narrativo y periodismo o lenguaje científico. Respecto de la interacción entre lenguaje narrativo y periodístico el sentido es doble, el narrativo se deja penetrar por el otro — ésta es una experiencia de comienzos de siglo —, el periodístico se modifica siguiendo parámetros literarios — ésta es una experiencia contemporánea —.

## Espontaneidad y deliberación: la intencionalidad

Como se recordará, esta reflexión sobre ruptura se inició mediante un esquema de bifurcación; decíamos, y ahí quedamos, que los actos de ruptura pueden ser deliberados o espontáneos. En el primer caso se trata de *provocar* la ruptura, lo que si bien se suele expresar en programas (caso sobre todo de las vanguardias) esa provocación no necesariamente se traslada a o se manifiesta en los textos; en el segundo se produce sin programa, como respondiendo a pulsiones más que a propósitos. Si, como lo quieren algunos, los textos de Antonio Porchia podrían ser considerados como de "ruptura espontánea", y los de Oliverio Girondo como de "ruptura deliberada", los de Macedonio Fernández estarían *entre* las dos posiciones. Pero "espontáneo" no quiere decir inintencional si por intención se entiende voluntad, querer, que toma forma en un proceso. Ahora bien, sea cual fuere la idea que se tenga de este concepto de "intencionalidad" se diría que constituye un problema en el sentido de su radicación, o sea del lugar en el que se la puede entender como una categoría analítica válida, capaz de determinar una presencia concreta en un texto.

## Caos, orden, ruptura, violencia

Consideremos, para seguir ajustando la noción de "ruptura", la siguiente aseveración de Adriana Rodríguez Pérsico: "En rigor decir ruptura o fundación es sinónimo de trazar el recorrido que va del caos al orden. El caos está situado en el gobierno del enemigo, el orden ancla en el gobierno de los iguales." La segunda frase del párrafo parece contradictoria porque el concepto de gobierno, sea como fuere, está siempre ligado a la idea de orden y el de caos le es antagónico, ningún gobierno podría ser del caos, esencialmente ingobernable. En cuanto a la primera frase, se establecen relaciones entre dos parejas: ruptura/fundación - caos/orden, por vía de analogías: ruptura=caos, fundación=orden. Se diría, por lo tanto, que la ruptura, que *instaura* el caos y funda un orden, ya no es sinónimo de caos absoluto. Pero, ¿dónde instaura el caos la ruptura? No puede hacerlo sino en un orden o desde la perspectiva de un orden: si no existe orden, un sistema, no se puede hablar de ruptura.

Si esto es así, una nueva pareja toma forma: "ruptura/orden", términos de fondo, siempre se trata de la relación entre ambos. Sobre esta relación se monta la fundación.

A partir de estos términos vienen a propósito algunas imágenes de otro momento sobre ruptura y violencia. Desde lo que podría entenderse, casi metafísicamente, como un caos original, determinado sistema es atacado por un proceso de ruptura que reorganiza el sistema para instaurar, teleológicamente, un orden. En el proceso pueden quedar incorporados los elementos que caracterizaron la ruptura o bien algunos pueden quedar enquistados sin ser recuperados o bien pueden ser recuperados en un reordenamiento posterior.

Pero si lo previo es el sistema, eso da lugar a una pregunta inevitable, acerca de lo previo de lo previo, es decir del "origen". Julia Kristeva lo designa como "Xora": un orden que precede al caos original, residente en el caos, tanto en el campo semiótico como simbólico, sería el sistema de lo asistemático "anterior". Es algo semejante, quizás, a la idea de "fuerzas"; en el origen, según Nietzsche, seguramente eso que Kristeva llama la "xora", espacio frente a razón según Platón en el *Timeo*, sólo habría "energeia", no organización sino fragmentos inconexos que, congruentemente, el filósofo trata de capturar por medio de aforismos o de poemas, asistemáticamente.

En suma, el trazado sería el siguiente:



Ahora bien, ¿cuándo comienza este proceso si el orden sólo puede instaurarse sobre un caos? Ese caos sería, como se ha dicho, "original", pero estaría vinculado con una "violencia" generalizada más que con un "cosmos": es el "bang" que instauro el caos. ¿Cuál es la ruptura? ¿El "bang" mismo? ¿Pero respecto de qué? Paradójicamente, el enfriamiento sería violenta ruptura del caos, fundación, condición del "cosmos". Veamos lo que nos ofrece la violencia.

En el campo verbal, la palabra misma, que designa, es un acto de violencia sobre la cosa puesto que la "cosa" no pedía ser designada. Pero como la designación permite ordenar los "en sí" de las cosas, la violencia que la origina da lugar a un orden de inteligibilidad externa. Por lo tanto, lo que llamamos "caos original" para lo que nos importa tendría que ver con el momento en que surge la palabra que, a su vez, ejerce violencia para frenar o disminuir el caos reprimiendo la violencia ininteligible de la cosa. Entonces, la inteligibilidad que procura supone nueva violencia pues dirige la comprensión de la cosa hacia un punto, hacia lo que podríamos llamar el "centro semántico". En conclusión, la

palabra hace en su uso que el caos contenido en la cosa no reaparezca, pero es preciso que este exorcismo funcione: lo que lo garantiza es la "gramática" que, resultando a su vez de la concertación de todos esos usos y siendo, por lo tanto, la codificación o el ordenamiento de las violencias que limita la reaparición de otras violencias posibles, determina y encamina los nuevos.

En suma, el lenguaje, la palabra, el signo, se constituyen en una violencia originaria pero también originante, porque su marca perdura, aunque el signo instaura una ilusión, eliminar, precisamente, ese recuerdo. Esto explica, también, que la palabra funcione como revelación y ocultamiento al mismo tiempo. En el espacio - intersticio - entre ambos términos se instaura la "lectura", cuyo objetivo es ver o distinguir, en sus diversos planos, lo oculto en lo que se muestra. Por el mismo mecanismo, una frase, que resulta de lo que la gramática permite hacer con las palabras, encubre las sucesivas violencias de las que procede pero, simultáneamente, las denuncia; al menos es lo que la lectura puede aspirar a hacer.

Pero la idea de "frase" no es restrictiva: la frase es un modelo de lo que cierta reunión de frases intenta constituir, a saber diversos gestos discursivos, entre otros los llamados literarios. De este modo, la ruptura de la que hablamos y que se refiere a lo literario, consistiría en poner en evidencia, pero de manera operante, o sea dando lugar a una "lectura", una cadena de violencias sin las cuales, como se advierte, no existiría el lenguaje ni la comunicación, que es una de sus funciones. Por eso, un acto de ruptura tiene, ante todo, un "efecto" perturbador, más que nada, más que un programa; aparece como un acto de "crítica" per se, en sí mismo. Lo cual quiere decir que un acto de ruptura no implicaría necesariamente una "imposibilidad" de conocimiento - concepto hasta cierto punto trivial, encadenado a modos y/o exigencias sociales de lectura - sino que revelaría las condiciones mismas del conocimiento. Del mismo modo ocurre en lo político.

Me aventuro a decir que, en el conjunto de los lenguajes, el poético es el que *aspira* a actuar en el maremágnun de las violencias; es como si restituyera lo elemental o lo primario de la constitución del lenguaje; más radical es la tentativa, más refinada, del lenguaje poético, más posibilidades existen de regresar a la zona originaria; por el contrario, cuando la lectura se refugia en la referencia clausura las posibilidades de ese regreso: trata al lenguaje como si fuera asimbólico, lo considera puramente representativo y vehicular.

Para volver al tema, un "acto de ruptura" sería, entonces, un poner de relieve todo aquello que conmueve una gramática con el objeto de regresar a un caos original o mostrar la violencia primera que constituyó la palabra, en suma de crear una zona de mayor densidad epistemológica. Así, cuando se dice, por ejemplo, que la palabra poética devuelve a lo central del código lingüístico se quiere decir que hay un regreso a la verdad de la violencia que la palabra ejerció y ejerce sobre la cosa, a lo más arcaico; ésa sería la "verdad de la poesía" y el primer efecto de su acción sería "suspender" el significado consolidado para reorientarlo hacia el lugar desnudo en el que reaparecen las fuerzas primordiales; en eso consiste el estremecimiento que provoca la estridencia de las glosolalias y el lenguaje de los locos. La ruptura sería, entonces, un momento de la "verdad semiótica" pero no de lo que afirma sino de la constitución de la cadena; en última instancia, la verdad de las relaciones sociales que se basan en la violencia, de la que las gramáticas son cifra y expresión.

Pero hablamos de literatura, campo en el cual lo que llamamos «sistema» es una relación entre un código primero, el de la lengua, y códigos segundos que se configuran en los actos verbales siguiendo el modelo de las gramáticas; más arriba los llamamos "elementos". Como es difícil que la lengua pueda ser radicalmente afectada por los usos — lo es parcialmente, el límite es su estructura — la ruptura se dirige al código segundo, es ahí donde produce sus efectos.

## **Resistematización, recuperación, operación de la ruptura**

Se había dicho ya que la ruptura puede darse dentro y contra un código pero sólo puede entenderse su gesto contra un orden así sea porque pone en cuestión o en crisis el sistema regido por dicho orden, pretende desestructurarlo o reestructurarlo. Ese orden, ya se ha dicho, y aun el sistema por él organizado, constituyen el campo de lo "previo". Desde luego, ese previo es afectado pero no necesariamente es derrotado por los actos de ruptura que pueden dar lugar a lo que podemos llamar una "resistematización" en modos y tiempos variables.

En primer lugar, se puede considerar que la resistematización tiene la forma de una "recuperación", más o menos inmediata, por parte del sistema afectado; en segundo lugar, el sistema puede hacer creer que incorpora, como modo solapado de recuperación, lo que entraña el hecho rupturista; sería el caso de textos que, no obstante ser de ruptu-

ra, entran en una circulación global, como si fueran aceptados (Rabelais; Góngora, Lautréamont, Joyce) pero que siguen siendo islotes, reverenciados pero no incorporados; en tercer lugar, puede producirse un fenómeno de “enquistamiento” según el cual el hecho de ruptura queda intacto y desconocido, provocando a una lectura imposible; es el caso de la Vanguardia; si bien en conjunto ha ido siendo recuperada, algunos de sus aspectos no terminan ni siquiera de ser elaborados, como ocurre quizás con el “letrismö” que fue, como se sabe, un intento de prolongar el dadaísmo.

En este punto, y respecto de esas tres conductas, entran en juego las posibilidades de recuperación de una obra determinada o de un aspecto de la misma, así como el problema de los tiempos, impredecibles, que demanda tal recuperación.

Ahora bien, ¿a qué atiende tal “resistematización”? Recordemos que todo sistema tiende a permanecer como tal, a mantener su estructura y que, cuando interviene de modo amenazante un elemento extraño, procura reducir la amenaza, por lo general mediante una estética, explícita o implícita, objetiva o subjetivamente. Si rechaza dicho elemento la consolidación es franca pero también puede producirse una admisión “negociada” de la perturbación para reducir sus alcances: es a eso que llamamos recuperación o resistematización. Todo esto no sería algo muy diferente del concepto foucaultiano de “ruptura epistemológica”, como el momento en que un sistema entra en crisis porque sus epistemes básicos, como núcleos organizadores del saber, son destituidos y reemplazados por otros.

## Fragmentos y totalidades

Se supone que se sabe reconocer un acto de ruptura así sea porque se supone que se sabe lo que es el sistema contra – ya dijimos que eso es lo pertinente – el que actúa. En esa instancia, surge una pregunta que tiene que ver con la subjetividad: ¿quién solicita el acto de ruptura? ¿quién lo agradece? y, antes, ¿por qué alguien emprende un acto de ruptura?

El acto de ruptura es, desde luego, compulsivo, quien lo lleva a cabo no puede explicar del todo bien, racionalmente, por qué lo lleva a cabo aunque la necesidad de ejecutarlo esté para él en el orden de la evidencia misma. La compulsión podría tener dos fuentes diferentes:

a. una ocurrencia momentánea y arbitraria, entendida como explosión del deseo mismo aunque, no obstante, su materia, la materia del deseo, tenga previamente cierta organización.

b. una exacerbación de la lógica – considerar por ejemplo que algo está mal en un sistema y que, por consecuencia, hay que hacer algo para modificar esa situación – genera un discurso que, excluyendo la posibilidad de la interrupción, se siente autorizado a arrasar con todo lo que se le resiste.

Por cierto, ambas fuentes son subjetivas y, para producir, no necesitan dar otra cuenta que la que las refiere lo cual no siempre alcanza para justificar ni la comisión de un acto de ruptura ni, a veces, su oportunidad ni, tampoco, tienen un carácter crítico previo, aunque todas esas limitaciones no impiden que los efectos que logre tengan trascendencia.

Por otra parte, es raro que se escuchen voces que soliciten la realización de determinados actos de ruptura y más raro es todavía que alguien los agradezca como si al rupturista se le debiera un reconocimiento por su decisión. Al contrario, el imaginario del sistema rechaza esas iniciativas y se resiste a reconocer en ellas nada para agradecer. Esos términos diseñan un drama en cuyo fundamento está una fragmentación, una desinteligencia en la medida en que la ruptura es de continuidades explícitas o que se supone «naturales», base de un pensamiento de totalidades y de inteligencias. Y, también, diseñan una topología casi fatal de marginación o de parcialización. ¿Será por eso que un acto de ruptura se presenta en forma de fragmento, que lo fragmentario suele ser en sí mismo una manifestación rupturista?

Pero es difícil permanecer en el fragmento o que el fragmento permanezca; es casi fatal que, una vez en circulación, sufra nuevas presiones, sea objeto de una nueva violencia tendiente a disolverlo ya sea amalgamándolo con otros, ya eliminando sus límites, ya refuncionalizándolo para reconstituir una unidad extraviada – situación en sí misma peligrosa –, o bien para constituir una nueva unidad que borre, precisamente, la dimensión fragmentaria. Todas estas tentativas persiguen, en el mejor de los casos, regenerar una continuidad amenazada.

A veces, la refuncionalización – resistemización decíamos antes – puede estar en germen en los textos mismos; eso ocurre, por dar un ejemplo, con las *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna: si bien son

presentadas como fragmentos, en virtud de la linealidad del significante establecen una cadena, que es una manera de la continuidad; cada greguería origina la siguiente y así hasta el infinito de modo que quien quisiera podría hallar relatos uniendo unas con otras o ensayos o poemas o lo que pudiera darse atendiendo a esa secreta unidad. En otros casos, esa refuncionalización unitarista puede hacerse desde fuera; Blanchot señala que eso es lo que se ha hecho con los textos, decididamente fragmentarios, de Nietzsche a quien se quiso presentar como un pensador sistemático; reunidos sus fragmentos fue posible hacerle argumentar cualquier cosa, razón por la cual pasó por ser un precursor del nazismo.

Lo fragmentario, entonces, es más bien un recipiente entre otros de la ruptura y por la acción desde dentro o desde fuera, al recuperar el fragmento, se niega la ruptura y se hace predominar la continuidad.

Lo que resulta de la relación "fragmento/sistema" es, entonces, una continuidad. Es lo que defiende Raúl Dorra: "Pero el verso libre, que supone una mayor soltura y en cierto modo una mayor sutileza en las ejecuciones rítmicas, no significa sin embargo una ruptura con el verso regular. En realidad, es una estructura rítmico-melódica en la que los antiguos versos regulares establecen combinaciones variadas y no sometidas a límites explícitos. En tales combinaciones vuelve a aparecer el endecasílabo con frecuencia como pie métrico dominante y complementado, también con frecuencia, por el heptasílabo o por metros que provienen de la tradición del lenguaje poético." De este modo, el desafío de ruptura que implica el verso libre sería sólo un rechazo a la saturación histórica que había producido la práctica poética tradicional que, al retomar las innovaciones, reubica, como si fueran constantes, los metros clásicos.

Desde esta perspectiva, la historia de la literatura no sería más que una serie de actos de ruptura que confirman una línea única. Conclusión triste, que anula todo el esfuerzo hecho para diferenciar. Si nos quedáramos con ella estaríamos, implícitamente, haciendo una afirmación peligrosamente hegeliana: no sólo la historia tiene un sentido – y también la de la literatura – sino que se va constituyendo mediante, incluso, lo que la ataca.

Dejemos en suspenso la afirmación, no sólo porque no podría probarse más que como prolongación de determinado pensamiento, sino porque tal vez sea más excitante reconocer en conceptos o mecanismos de alta frecuentación dialéctica rasgos propios cuya peculiaridad, de alguna manera establecida, permita ver más riqueza en los textos,

esa real pero en buena hora tantállica reverberación, esa oscura razón por la cual toda escritura verdadera es insomne porque no deja dormir el sueño de los pacientes y los justos.

#### NOTAS:

- <sup>1</sup> Desde hace ya tiempo, estoy tratando de explicar (me) esta idea; hay algunos esbozos en *El balcón barroco*, México, U.N.A.M., 1988, pero el desarrollo mayor está en un trabajo inédito, "Del orden de la escritura", que forma parte de un informe de investigación presentado al Conicet en Abril de 1994.
- <sup>2</sup> Este esquema de trabajo descansa en las notas que avancé, a propósito de la cuestión del "punto de vista", en una incipiente narratología, en *Procedimiento y mensaje en la novela*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1962.
- <sup>3</sup> S.M. Eisenstein, en "Piranèse ou la fluidité des formes", de *La nature non-indifférente* (1945-47), ed. francesa de 1964, afirma: "Il suffira de dix explosions pour transformer extatiquement le schéma que nous avons sous les yeux" (una simple pila de ladrillos). Esta frase y esta idea inician una reflexión acerca de la crítica que ha dado lugar al concepto de "trabajo crítico" expuesto con más detalle en *Temas de teoría...*, libro mencionado a partir de la Nota 6 de este trabajo.
- <sup>4</sup> Ver, para lo que concierne a la "lectura" y el campo en el que hay que ubicarla, Noé Jitrik, *Lectura y cultura*, México, U.N.A.M., 1989.
- <sup>5</sup> Ver Noé Jitrik, "De la historia a la escritura", en Daniel Balderston y otros, *The historical Novel*, Gaithersburg, Md, Ediciones Hispamérica, 1986, p. 13 y sig.
- <sup>6</sup> Ver Noé Jitrik, "Un ajuste de la expresión 'Trabajo crítico'", en *Temas de teoría: la crítica literaria y el trabajo crítico*, México, Editorial Premiá, 1987.
- <sup>7</sup> En su no tan conocida "teoría de las catástrofes", René Thom roza este tema; según nos lo informa Oscar Olea ("Catástrofes y monstruosidades urbanas", en VV.AA., *Grandes metrópolis en América Latina*, São Paulo, F.C.E., 1993), "existen siete maneras en que cualquier sistema, definido hasta por cuatro variables de estado como máximo, puede pasar de la continuidad a la discontinuidad súbita, al perderse los parámetros de estabilidad que mantienen reversibles las deformaciones, con lo cual la deformación se vuelve permanente y se transmite a las diversas partes del sistema. Esto ocurre dentro de un espacio-fase, en el cual tanto el funcionamiento como la forma del sistema pueden derivar hacia configuraciones anómalas o incluso monstruosas, o estabilizarse en nuevos comportamientos paradigmáticos."
- <sup>8</sup> Vale la pena ejemplificar. Los "reinterpreta": el dato histórico es integrado en series diferentes; los "fuerza": el objetivismo exaspera el papel del narrador; les "impone" una nueva función: el "héroe" ya no representa a un noble sino a un plebeyo.
- <sup>9</sup> Es fácil verificar esta afirmación en *Trilce*, por ejemplo: la ilegibilidad que propugna surge de una negación de la noción acostumbrada de lectura. Debo la noción de

"ilegibilidad" en Vallejo a Roberto Ferro.

- <sup>10</sup> Ver Adriana Rodríguez Pérsico, "Juan Bautista Alberdi: el "buen sentido" de los pactos", en *SYC* N° 3, Buenos Aires, Setiembre de 1992.
- <sup>11</sup> Ver Noé Jitrik, "Arte, violencia, ruptura", en *Producción literaria y producción social*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975.
- <sup>12</sup> Ver Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 23 y sig..
- <sup>13</sup> Si la noción de "personaje", por ejemplo, pertenece intrínsecamente a la literatura, surge, como una función que le es propia, de una relación entre un tipo particular de palabras, nombre propios y pronombres, como sujetos de frases en las que se predicán acciones. Ver "Una categoría básica, el Personaje, desde la perspectiva del Trabajo crítico", en *Temas de teoría*, op. cit..
- <sup>14</sup> Obtuve referencias al "letrismo" en una nota de Raúl Gustavo Aguirre, publicada en *Poesía Buenosaires* hace más de treinta años: me prometo buscar la referencia precisa. En todo caso, el "letrismo" fue una tentativa de poetas belgas cuyos versos, compuestos de palabras que juntaban letras, carecían de alcance semántico; en los finales, ciertas rimas "ricas" insinuaban una intención paródica.
- <sup>15</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Seuil, 1969.
- <sup>16</sup> Ver Raúl Dorra, "La continuidad bajo la ruptura", en *Hablar de literatura*, México, F.C.E., 1989.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BALDERSTON, D. et al. *The historical novel*. Madrid: Ed. Hispanamerica, 1986.
- BLANCHOT, Maurice. *L'entretiens infini*. Paris: Sevil, 1969.
- DORRA, Raul. *La continuidad bajo la ruptura*. México: F.C.E., 1989.
- EL BACON barroco. México: U.N.A.M., 1988.
- EISENSTEIN, S.M. Piranése ou la fluidité des formes. *La nature non-indifferent*, 1964.
- JITRIK, Noé. *Lectura y cultura*. México: U.N.A.M., 1989.
- . De la historia a la escritura. *Š.n.t.*
- . *Un ajuste de la expression: trabajo crítico*. México: Ed. Premiá, 1987.
- . *Arte, violencia, ruptura: producción literaria y producción social*. Buenos Aires: 1975.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Sevil, 1974.
- PÉRSICO, Adriano Rodrigues. Juan Bautista Alberdi: el buen sentido de los pactos. *SYC*, Buenos Aires, n. 3, set. 1992.

## Escritura a ciegas

Tununa Mercado

Hay algo de impudicia en explorar la propia escritura, una especie de *moi par moi même* que rompe el recato con que solemos adornarnos los escritores. El experimento consiste en un cambio de papeles y de atribuciones: los críticos, quienes por competencia analizan y ponderan, se apartan y nos dejan frente al espejo, dueños y responsables de nuestras señales de identidad. Estudios de género, marcas de género; de entrada un modelo y unas categorías a las que habría que ajustarse para el develamiento. Imagino posibles modos de la búsqueda: un saber "arqueológico" capaz de separar los diferentes estratos de la escritura hasta llegar a ese insondable enigma del género; una semiología idónea que permita diagnosticar la evolución que sufrieron esas marcas hasta aflorar en la letra; una semiótica capaz de hurtar al determinismo del psi-falo al menos una línea de margen para discurrir sobre masculino y femenino y capaz de apartarse, esa semiótica, de las marcas más gruesas, puramente referenciales, que ya han dicho todo lo que había que decir en el texto, desbaratando cualquier misterio.

Aun a riesgo de permanecer en la pequeña historia, dejo salir al correr de la máquina algunas ocurrencias en torno a mi escritura que sólo pudieron aparecer a posteriori, alertada tal vez por la perspectiva que nos convoca y, al mismo tiempo, aunque parezca incongruente, defendida de ella por desconocimiento, impaciencia o anarquía. Será un simulacro de análisis en asociación libre. Los primeros cuentos que escribí con una intención literaria se gestaron, en los meses de mi segundo embarazo (querido). Involuntariamente, parecía estar haciendo una concesión al lugar común que homologa escribir con gestar y, más común aún, escribir con crear; y también una concesión a un espíritu feminista que seguramente permanecía aletargado en mí para sólo emerger años después.<sup>1</sup> Me desdoble: en lugar de bordar, coser o tejer como en su primera maternidad esta chica se pone a escribir y llega al parto habiendo terminado seis relatos. El libro se llamó *Celebrar a la mujer como a una pascua* y sin embargo no era para nada una celebración feminista, sino más bien una ironía amarga y hasta misógina depositada en mujeres. Una lectura de ese libro breve más de treinta años después es imposible. No obstante, en los restos que ha dejado y que aún retengo podría aislar una idea general: alienación y encierro. No sólo las mujeres en esos textos – si me atengo a los conflictos – están entrampadas en

sus pequeños mundos sino que anticipan una conciencia involuntaria de la sujeción que se resuelve a veces en salidas extremas: el extrañamiento frente al otro o su opuesto, la fusión; la vida doble o la vida por procuración; y aun la locura. Esa sujeción, sin embargo, si me retrotrajera al acto de escribir aquellos cuentos, se ejercía sobre el texto mismo; el modelo "sometedor" fue el género, en su sentido literario lato, es decir la forma narrativa, en la circunstancia el cuento, que se me imponía y me obligaba a nombrar y a acomodar personajes, entre otros recursos ficticios de ficción, y me desviaba, ahora me doy cuenta, de la lengua, de mi propio idioma que, no obstante, a veces lograba decir o escribirse. Era como si el modelo se hubiera empeñado en canalizar y poner dique a ese estado de flotación entreaguas que era escribir y a la larga lo hubiese logrado. Lo cierto es que yo no sabía, y tal vez ni quería, *cerrar* una historia y he llegado a pensar que ese modelo era *un* masculino, que dominaba ejerciendo el máximo terror, que es la emasculación, si del falo de la lengua se trataba. Y mis resistencias anticipaban lo que después sería una idea del eros que no cesa, de un continuo amoroso que sobrepasa los términos concluyentes de la sexualidad dual, lo cual para nada era postular la anorgasmia o el autoerotismo, que tienen sus extremos fisiológicos en dos designaciones que prefiero evitar, y que distan mucho de la relación que tiene la palabra con el eros y la muerte, y menos aún pretendía conformarse con la sublimación, que sería un subterfugio para apartarse de los cuerpos.

Era finales de los sesenta y yo había puesto a prueba mi disposición a escribir; pero ya en el trance, me había dejado encarcelar por la literatura. No tenía claro por qué me molestaba tanto nombrar personajes, armarles diálogos, componer la narración de acuerdo a requisitos. La sintaxis, al menos la sintaxis, lograba fluir entre los escollos y así creo que algunos fragmentos se salvaron. De cualquier manera ese *Celebrar a la mujer* anticipaba algunas cuestiones que iban a reaparecer embretadas más tarde en la crítica feminista que vio allí antecedentes de una escritura femenina o feminista. Los géneros brillaban por su ausencia, no había teoría del género, y cuanto más, se veía resplandecer la liberación sexual de las mujeres que entonces era tirar por la borda las ataduras impuestas al cuerpo y, en el mismo acto, tirar también la cacerola y el repasador. En el cuento «Gloria de amor», nombre que delata el sarcasmo de la supuesta celebración como a una pascua, progresa una situación de abandono enajenado: ella, la esposa y madre, ha dejado de ser y de hacer. En su cocina no hay nada que comer. El marido encuentra lo último que queda en la heladera, una berenjena "inmensa

como bola de toro". Estamos lejos de *Canon de alcoba*, y de los tiempos del goce enajenado de «Antieros», un texto que provocó muchas lecturas equívocas y que sería la antítesis de «Gloria de amor». De la privación a la abundancia.

En la última cocina de esa escritura la materia prolifera en incitaciones y la berenjena recupera su "falicidad". Estamos en los setenta. No se habla de géneros todavía, al menos en mi entorno mexicano; el gran interrogante de las feministas de entonces es si existe o no una escritura femenina o, para desprenderse de cualquier ideología preexistente acerca de lo femenino o la femineidad, si se puede hablar de una escritura de mujer. Trato en ese momento de mirar para otro lado cuando me lo preguntan. La cuestión llegó a ser política; si alguien se atreve a decir que el sujeto de la escritura es un medium, o un andrógino, o un híbrido (nótese que la hibridez garcíacanciniana no existía, ni los estudios culturales) es antifeminista o machista, aunque quien lo sostenga sea una escritora mujer. ¿Tenía que aceptar que había sido "hablada" por mi condición femenina? Y sí, claro, me decía, he sido hablada también por mi clase, por mi identidad de origen, pero ¿eso qué me revela, en qué sentido aumenta mi lucidez acerca del sufrimiento de las mujeres explotadas del mundo? Y ¿qué tienen que ver sus luchas con esa competencia o saber que se ponen en juego al escribir, con la escritura propiamente dicha, con el dictado que la mano transcribe, con ese ejercicio de injertar y podar que por más sensatos que seamos – hombres o mujeres – preserva su misterio y no se deja revelar a la mirada del sabueso más feroz? Y el que ejecuta, ¿qué sabe de la marca que supuestamente deja o libera su condición humana sexuada o genérica? Sabe menos que ninguno, pero hay un ambiente sobrecargado de intenciones que tiene espacio dónde reinar y que insensiblemente va empujándolo a definirse.

Una digresión dentro de la digresión mayor. (¿Estoy dándome cuenta de que en realidad escribir es una digresión?) No uso uno/una, ni, a la inversa, si quisiera privilegiar el género femenino una/uno,. Si ése es el requisito para tener una buena posición renuncio a ésta y a aquél. No sólo quiebra, corta o cierra lo que estaba diciendo o escribiendo cuando escribo, sino que crea una marca indeleble de buen pensar. No me siento bien, ni me considero graciosa, si fuerzo el género de una palabra y le cambio la o por la a. El léxico "feminista" que alguna vez pudo haberme tentado (de risa) apenas me hace sonreír: miembra, boletina, individua, han dejado de servir al convertirse en estereotipos, como sucede con cualquier jerga. Tampoco me compensa como femi-

nista que la dupla hombres y mujeres haya virado a varones y mujeres, creyendo que con ese recurso se reubicaba en su justo término el abuso de usar la palabra hombres para hablar de todos los seres humanos. Pero esa es una vieja discusión que se dio en la revista feminista *fem* y que muchas terminamos por perder, pese a tener argumentos: para algunas varón confería al hombre, meramente hombre, una cualidad, la de ser varón, que tenía en el diccionario cierta connotación de valor, fuerza, virilidad, y a la mujer le dejaba su identidad de mujer más todo lo que el diccionario arrastra de sumisión y desprecio y que citaré aparte. Para otras era castigarlo con la misma moneda, despojándolo de su condición de hombre para reducirlos a la pura filiación sexual de varón.

Todavía otras particularidades de ese tránsito desde la escritura hacia la lectura, ese vaivén entre el yo y el otro en cuyo transcurso se forja la interpretación o la búsqueda en notación feminista. Son anécdotas a veces grotescas: por ejemplo, condenarme, cierta crítica, a la hoguera junto a los falocráticos por demostrar algún deleite en la descripción de un sexo masculino, aunque en sus trazos se hubiera atemperado todo verismo; decepcionarse, la crítica, porque en un encierro de mujeres, cuando el crescendo amoroso evolucionaba en el puro ámbito femenino, de pronto aparecían hombres con todo y falos. Endilgarme, de nuevo la crítica, haber exaltado en "Antieros" el placer en la cocina, espacio de dominación por antonomasia; o su contraparte, atribuirme la hazaña de haber desposeído a esas tareas domésticas de su carácter avieso y esclavo para estimular el retorno a una femineidad superada. Acusarme de sumisión al poder patriarcal por haber perpetuado la figura del voyeur masculino, presunto dueño exclusivo del goce de la mirada en el cuento "Ver"— acaso sin advertir que hay un goce de ser vista, o de oír y ser oída, que tiene su centro en la mujer, y que en cuestión de sentidos es tan gozoso oír como mirar, tan deleitoso exhibirse como espiar.

En algún momento me detuve a pensar que mi afición a desarmar la miniatura, entendida como un cúmulo muy denso de atributos y valores, a esculcar en lo pequeño desafiando el sentido hasta que no dé más, para después rehacerlo desde su agotamiento, era un gesto de escritura que traía marca femenina. Por de pronto, esa capacidad para lidiar con lo mínimo, es una destreza aprendida por niños y niñas juntos en la clase de «Trabajos Manuales». Pero las niñas teníamos un plus, la clase de «Labores», que después se llamó, más moderna, «Economía Doméstica». Se trata de un concentrado de «materia prima» que se ofrece al recorte, al modelado, a la costura, al bordado, al plisado, y otras acciones de desmenuzamiento para las que hay que

tener curiosidad y pericia. La incitación es como la que puede provocar un adoquín: no hay nada, y de pronto se empiezan a ver las vetas. La búsqueda de la forma será desestratificar el bloque hasta hacerlo transparente. Y esa es tarea de motricidad fina y femenina, por aprendizaje y por norma.

Si no me hubiera sentado ante una máquina de escribir nunca habría escrito. Fue el paso de la pluma a la tecla, ese tipeo torpe sobre el blanco lo que estableció el circuito entre un adentro estancado y latente que se quería decir y un afuera que el acto mismo instauraba. Todo lo que antes había podido salir en cuadernos, cartas, diarios de adolescente, apuntes y notas escolares, dejó de existir en ese mismo instante. El principio ordenador fue tecnológico, su mecánica ruda plasmó una simultaneidad del pensar y el escribir y la incorporó como un mecanismo a mi persona. Pero antes de que el puente se tienda y aún mientras la tecla pone en acción el martillo y el martillo golpea e imprime en negro, la oscuridad es total. Trato de ver allí una señal antes de arrojarme o de cruzar. No veo porque está oscuro, no veo porque estoy ciega al pensamiento y a la palabra. El paso a la escritura no se deja captar ni se recuerda, se ha desplazado la carga desde el querer decir hacia el decir por escrito, se ha anulado el cero de la palabra y en la cadena que va a sucederse junto al cero se ha quebrado también el sonido. No sé si podré explicarlo: puedo ver lo que escribo, pero la escritura, el desencadenamiento, padecerá otra ceguera, la que se proyecta a partir de una imprevisión. No sabrá donde ir, pero finalmente irá, sucederá. Escribir no es hablar. Si pensar es el máximo erotismo, escribir es el máximo poder. A esta altura, es ese poder el que queremos lograr o medianamente preservar cuando la tecla martilla y vuelve a martillar. Sólo ese poder, que es la voluntad de forma - como sostenía Goethe - puede salvar a la especie humana de su destrucción.

#### NOTA:

<sup>1</sup> La escritora Laura Klein, de quién varias amigas solemos decir que es "nuestra cabeza", aludiendo a su lucidez, me hizo ver que la analogía de escribir como gestar - proceso cuyo final desemboca en el libro, que sería "parir" - no es pertinente. Menos mal que le atribuí ser un lugar común. En verdad, escribir es parir. De alguna manera, homologar parto y libro ha de ser una apropiación masculina del embarazo, instancia que un hombre desconoce.

# Rituais críticos, estratégias literárias

*Luis Alberto Brandão Santos*  
UFMG

## Crítica e instituição

Acredito que a reflexão mais difícil, e também a mais proveitosa, é aquela que parte de perguntas básicas, que nem sempre vêm à tona exatamente por serem consideradas óbvias demais. É claro que o exercício do pensamento requer uma série de rituais, em especial quando é feito no interior de instituições destinadas a ele. E talvez uma das características inerentes a tais rituais seja a necessidade de se demonstrar a sofisticação do pensamento, o que pode pressupor que se afastem as questões tidas como excessivamente primitivas. Há, no entanto, pontos de inflexão, momentos de mudança em que o poder de legitimação dos rituais institucionalizados entra em crise. É quando as questões básicas insistem em voltar à cena, e a obviedade ganha uma curiosa espessura, uma estranheza ímpar e desafiadora, fazendo com que as convenções ritualísticas que garantiam a estabilidade dos modelos de pensar sejam encaradas precisamente em seu caráter convencional.

O efeito resultante é de perplexidade, que pode gerar reações diversas. A mais comum é a defesa dos modelos já cristalizados, e a tentativa de preservação das instâncias que gerenciam a produção do saber. Trata-se de um vetor ora meramente nostálgico, ciente das transformações epistemológicas apesar de lamentá-las, ora francamente reativo, que se debate contra as mudanças, no desejo de recuperar a estabilidade dos paradigmas. No caso de nossa área de atuação, penso em certas tendências que postulam um "retorno" aos "valores especificamente literários", abdicando do debate, hoje bastante difundido, que problematiza as noções de "especificidade", "valor" e "retorno". Em defesa dessa tendência, há o argumento de que é através da manutenção dos rituais consolidados que o próprio espaço para a reflexão pode sobreviver. Questionar a especificidade de uma área corresponderia a colocar em risco todo o aparato institucional edificado em torno dela. O problema de tal argumento é que ele parece se equilibrar sobre uma fina linha que separa um efetivo compromisso com a relevância do trabalho reflexivo em relação à dinâmica social, e um mero cabotinismo no qual defendem determinadas estruturas aqueles que se sentem confortavelmente nelas instalados.

A reação oposta acredita que a sobrevivência dos espaços destinados à reflexão sistemática depende de que todos os impasses sejam enfrentados. Tentar escamotear certa fragilidade epistemológica seria demonstrá-la com a prova mais contundente. O vetor, aqui, teria algo de épico, imbuído de um desejo desbravador que postula a necessidade de uma profunda revisão de todos os rituais, sem receio de se constatar que muitos são obsoletos; revisão que, por sua vez, não poupa o lado perversamente inoperante do aparelhamento institucional que dá sustentação burocrática aos rituais acadêmicos. Esse tipo de reação talvez possa ser considerado mais coerente com o papel investigativo e crítico que se costuma atribuir a todo pensamento com pretensões científicas, pois trata-se de uma postura radicalmente auto-avaliativa. O problema é que se pode enxergar, nessa postura, um purismo que, em nome da busca do modelo ideal, descarta a validade parcial dos modelos existentes. Em nome da intenção de se aperfeiçoar o aparato institucional, através do reconhecimento corajoso de suas deficiências e da recusa de se ser conivente com elas, corre-se o risco de gerar o dismantelamento irreversível desse aparato. O desbravador rigorosamente épico pode mesmo chegar a ponderar que tal dismantelamento é necessário para que se concebam novas formas de produção de saber, libertas dos condicionamentos que os modelos institucionais vigentes impõem.

Em meio ao conflito de perspectivas, a questão central parece dizer respeito à clareza quanto ao papel que desempenhamos como pesquisadores na área de estudos literários. Estaríamos submetidos a uma oscilação que nos cobra, por um lado, a negatividade inerente a todo gesto crítico, e, por outro, ações afirmativas que operam no sentido de preservar nosso próprio espaço. Conscientes de nosso papel crítico, tentamos nos mover para fora de nós mesmos, indo além das meras contingências. Conscientes de nosso papel político, tentamos circunscrever nosso espaço, e defendê-lo, procurando comprovar sua relevância. O discurso que produzimos oscilaria, portanto, de um pólo que aspira à validade geral dos princípios a outro pólo no qual se reconhece que eles são circunstanciais, válidos somente para determinado âmbito legitimador do discurso. Isso corresponde a dizer que oscilaríamos entre isenção e persuasão, ciência e retórica, teoria e política.

Naturalmente, como estamos vacinados contra os binarismos, podemos argumentar que os dois pólos se hibridizam, que os conflitos não devem ser tratados como relações de exclusão, mas segundo uma lógica de negociação de termos. Sem dúvida, pode-se afirmar que toda

teoria é política, que toda ciência é, de certo modo, retórica. Essa afirmativa enfatiza a percepção de que não há uma generalidade suficientemente ampla para abarcar todas as particularidades (isso equivaleria a atingir a verdade plena, o que, paradoxalmente, significaria o fim da ciência). No entanto, se não faz sentido iludir-se com a total generalidade, não é incoerente que o discurso teórico conforme-se com a mera contingência? Teorizar não significa veicular inferências relativas a um *corpus* amplo o bastante para garantir a elas um estatuto válido de generalização? Teorizar não pressupõe a intenção, mesmo que ciente de sua impossibilidade, de que o pensamento pode ir além de interesses restritos? Como conjugar, pois, o compromisso crítico, a submissão a critérios de validação que não sejam apenas os nossos próprios critérios, e a consciência da particularidade das escolhas, do fato de que somos nós que criamos as regras dos nossos rituais?

### A ritualística textual da crítica

É preciso reconhecer que o aspecto propriamente institucional dos rituais críticos está intimamente associado a uma ritualística de natureza textual, ou seja, que os textos que redigimos – e que constituem a parte menos perecível de nosso pensamento, pelo menos no que se diz respeito à possibilidade de este ser registrado e recuperado – adotam certas convenções compatíveis com os modelos burocráticos de gerenciamento de nossa vida intelectual.

Pergunto a mim mesmo quais são essas convenções, e, tomando como ponto de partida o que leio e como me sinto impelido a escrever, tento uma breve descrição de alguns procedimentos elementares recorrentes, que, suponho, indicam uma certa orientação definidora da produção crítica atual. Tal descrição pode ser feita destacando três procedimentos: autorização, categorização e conclusividade.

A autorização é o procedimento segundo o qual o texto crítico é tomado como um espaço para se demonstrarem, explicitamente, referências e filiações. Uma espécie de cartografia de fidelidades e recusas. O texto crítico se coloca, em geral, uma questão de autoridade: quem fala bem, quem fala mal, e, sobretudo, quem pode falar? Envolve sempre, pois, uma questão de autoria: apesar de toda a retórica relativa à “desconstrução da origem”, à “intertextualidade infinita”, à “morte do autor”, à crítica da “metafísica da presença”, a pergunta continua ecoando: quem disse? quem é? Seja de maneira arrogante – conforme

aqueles que usam o texto crítico como palco exibicionista de uma suposta erudição —, seja de maneira submissa — como aqueles que tratam a citação como fetiche, confiando em suas qualidades mágicas de dar consistência a um pensamento precário —, seja ainda de maneira dissimulada — ocultando um pouco, para que a revelação pareça mais sofisticada ao leitor atento —, há sempre um jogo de “quems” na arena da crítica.

O presente texto não faz citações, não mencionou nomes, nem mencionará. O efeito é curioso, no mínimo um pouco provocativo. Você que me lê se pergunta: quem é ele, que não se apresenta evidentemente paramentado com seus “quems”? Talvez o recurso seja índice de uma insolência vazia, ou mesmo de que o “quem” deste texto é um impostor, que erige sua voz a partir do escamoteamento das muitas vozes que, sem nomear, incorpora à sua. De quem é essa voz irritante que não identifica, de antemão, suas câmaras de eco?

O segundo procedimento é a categorização, que diz respeito à necessidade que o texto crítico possui de distribuir, em grupos, dados de seu *corpus*. O caráter distributivo associa-se ao desejo de colocar em relevo o papel “reordenador” do discurso crítico, ou seja, à crença de que a significação que os dados apresentam em um primeiro contato pode se abrir a novas significações se eles forem realinhados segundo certas regras combinatórias. Para a crítica literária, esta parece ser uma questão perturbadora: o que a crítica diz que a obra já não tenha dito, talvez de forma mais completa e bem-sucedida? Sim, a crítica, ao categorizar, reordena. Porém, o que faz com que esse reordenamento não seja meramente arbitrário? O que produz a sensação de que determinados conceitos e categorias críticas possuem validade por si mesmos, como se fossem mágicos, e dispensassem a indagação referente às demandas, das mais diversas naturezas, a que atendem? Por que a noção de “adequação conceitual” é muitas vezes tratada como um problema de bom senso ou de intuição, permitindo raciocínios que defendem, por exemplo, que a própria obra “pede”, ou “leva a” um certo tipo de teorização?

O presente texto também segue o impulso categorizador. E parece inevitável a sensação de que as três categorias que tento esboçar são arbitrárias, ou que muitos outros modelos classificatórios, talvez até mesmo opostos entre si, poderiam ser empregados eficazmente. A pergunta que você então se faz é esta: por que as categorias que este texto propõe despertam alguma simpatia, quase me convencem, por que o

que leio me interessa, mesmo que a voz que fala não se esforce para disfarçar um tom ambíguo e levemente farsesco?

O terceiro procedimento é o que poderíamos chamar de conclusividade, ou afirmatividade, prerrogativa que todo discurso verbal possui de estar fundado em um pacto segundo o qual se aceita, pelo menos a princípio, a validade daquilo que é enunciado. No texto crítico, essa é uma ferramenta utilizada à exaustão. A noção mais inverossímil facilmente se disfarça atrás de um “sem dúvida”. A conclusão mais improvável extrai o seu sentido de um “portanto”. Há uma associatividade da língua que o texto crítico elege como plasticidade lógica, e assim se distende o fio do pensamento: a consecutividade se passa por consequência. Os eixos adversativo (porém, contudo, mas, entretanto, etc.) e hipotético (caso, se, por ventura, etc.) inevitavelmente se revertem no eixo conclusivo (assim, portanto, logo, pois, etc.). O texto crítico sempre diz “sim”, e é para enfatizar o “sim” que há o “não” e o “talvez”. Naturalmente, a conclusividade se apóia na confiabilidade da voz, no procedimento de autorização que define os “quems” persuasivos do texto.

O presente texto abusa despidoradamente desse recurso, seqüenciando idéias e revestindo-as de uma certeza que se dissimula em interrogações. O despidor torna-se um alibi, uma espécie de maquiagem brilhante que disfarça as imperfeições do rosto exatamente ao chamar atenção sobre elas. Cabe aqui, inclusive, uma menção ao clichê que ressalta com insistência o caráter inconcluso dos textos: “esta é apenas a etapa inicial de um trabalho que deverá ganhar desenvolvimentos posteriores”. Curiosamente, a sensação é de que sempre estamos nessa etapa: seja porque nosso interesse é muito volátil, seja porque não nos sentimos capazes de concatenar nossos próprios textos, que nos parecem, quando os olhamos com distanciamento, apressados e irrelevantes.

### Estratégias literárias

Caberia, por fim, avaliar em que medida é possível rever nossa ritualística crítica. Um caminho interessante seria realizar o inventário de outras estratégias textuais que vêm sendo incorporadas à produção crítica atual. Já é bastante difundida a idéia de que o texto crítico pode se beneficiar de certas experiências tidas como “literárias”. No entanto, se se pode dizer que a literatura contemporânea, dando continuidade à

herança modernista, apoderou-se definitivamente dos instrumentais do discurso crítico, fazendo mesmo dessa posse uma marca constitutiva, é bem menos pacífico acreditar que, para além de experiências esparsas, tenha havido algum projeto crítico de fôlego capaz de percorrer o caminho inverso. De qualquer modo, parece não ter havido ainda um esforço mais concentrado de se verificar em que medida a incorporação do "literário", com todas as dificuldades que a definição desse termo acarreta; efetivamente propõe um redimensionamento do próprio papel da empreitada crítica.

A modesta contribuição do presente texto – lembrando-se que toda modéstia é, de certo modo, presunçosa, e talvez esse espelhamento entre presunção e modéstia também possa ser considerado um dos elementos definidores do texto crítico – está em tentar contrapor, aos três procedimentos arrolados, procedimentos característicos do texto literário, e esboçar, brevemente, as questões iniciais que tal contraposição suscita.

À autorização pode-se contrapor a autoridade problemática da voz literária. Seria possível uma crítica cuja voz fosse fraca, não confiável, deliberadamente contraditória? Seria possível que a diversidade de pontos de vista marcasse presença no texto crítico não como enunciado retórico mas como instrumento de construção textual que mina o próprio centro enunciativo? Seria viável, como no texto literário o é, que os "quems" não fossem submetidos a um processo de convergência em direção ao "quem" maior do crítico, mas sim divergissem intensamente, tornando instável a própria voz crítica? Como no texto literário, seria viável que a primazia recaísse não na referência mas no hipotético, não naquilo que autoriza o pensamento mas nas próprias possibilidades do pensamento?

À categorização, pode-se contrapor a particularização do texto literário. Há uma atemporalidade inespecial do discurso crítico que poderia ser tensionada com o caráter ímpar que toda experiência situada temporal e espacialmente possui. O distanciamento pacificador que a generalidade oferece poderia ser deslocado pela presença perturbadora da particularidade. É concebível um texto crítico que, ao invés da sensação morna de sobriedade e sabedoria, produzisse sensações vívidas, abruptas, terríveis? Que, para além de uma intenção polemizadora, assumisse como recurso persuasivo uma mobilização múltipla dos afetos?

À conclusividade, pode-se contrapor a narratividade do texto literário. Na pretensa consequência crítica pode-se infiltrar a assumida consecutividade literária. Aos cacotetes lógicos impõe-se a indagação incessante sobre a própria lógica de funcionamento do discurso verbal. Narrar não é dizer, sintetizar várias percepções em um conceito, abstração que delas extirpa suas particularidades. Narrar é, de certa forma, ficar em silêncio, e procurar deixar que as imagens se projetem com sua própria força, com toda a sua complexidade, chamando a atenção para o fato de serem irredutíveis a outras imagens. Pode-se conceber um texto crítico que escape da falastrice, que abdique da voz, para eleger como fio condutor o silêncio – um silêncio cujo maior poder fosse provocar o exercício da escuta? Pode-se exercitar uma crítica focada não em quem diz, mas em quem ouve? Interessada não nos processos de saber dizer, mas nos de ser capaz de fazer ouvir?

O presente texto é, na minha opinião, excessivamente falante. Mas tenho a pretensão de acreditar que nele também há alguns lençóis de silêncio. São esses lençóis que eu gostaria de estender sobre o rosto de cada um de vocês, meus leitores.

## Uma questão de éticas

Maria Luiza Ramos  
UFMG

Se fui buscar um conto escrito no segundo século de nossa era, em que se narra uma história passada lá pela Ásia Menor, o leitor já pode prever diferenças culturais que por si só justificariam o plural deste título. Entretanto, não é apenas de usos e costumes que eu quero falar – o que restringiria o meu texto ao âmbito da moral – e sim de uma diferença mais profunda, que não se limita a visões de mundo de caráter social e ideológico, mas que revela também uma determinada maneira de interagir nesse mundo, calcada em traços pessoais, de natureza psicológica.

Por isto, a partir da *Matrona de Éfeso* – este o título da minha história – vou saltar para outras “matronas e donas”, de épocas e lugares diversos, a fim de buscar a particularidade do comportamento feminino que, apresentado em termos caricaturais por Petrônio no contexto burlesco do *Satiricon*, é satirizado também no teatro e na ficção, como por exemplo no *Dom Quixote*. Por outro lado, esse comportamento tem sido tratado em sua dramaticidade, como no caso da famosa peça de Ibsen – *Casa de Bonecas* – do mesmo modo que é um tema grato à psicanálise. Objeto de pesquisas de Freud, sobretudo em *O Mal-Estar na Civilização*, retorna em uma série de ensaios de Maria Rita Kehl, com o título de *A mínima diferença*.

Resumindo o texto de Petrônio,<sup>1</sup> encontramos uma virtuosa mulher que, tendo ficado viúva, não se conformou com apenas chorar, gritar e arrancar os cabelos, como era costume então, mas recusou-se mesmo a deixar a catacumba após o sepultamento e ali ficou, dia e noite ao lado do corpo, acompanhada somente por uma velha criada. Não comia nem bebia, pranteando o marido durante já cinco dias, e a notícia logo se espalhou, de que jámais mulher alguma dera provas de tanto amor e fidelidade. De dia acorriam curiosos, e aconteceu de uma noite ficar curioso também um soldado, que ali perto fora incumbido de guardar o cadáver de um ladrão, para que os familiares não o retirassem da cruz a que fora condenado. Perseguindo os gemidos lancinantes, ao dar com a mulher de uma beleza mais que humana, o homem compadeceu-se e quis compartilhar com ela a sua refeição, oferecendo-lhe da comida e do vinho que trazia consigo. Ela reagiu ofendida e redobrou os gritos, o que fez com que ele desistisse. Mas na outra noite,

impressionado por aquela beleza desgrenhada, voltou a insistir, no que foi seguido pela criada, que logo aceitou a sua parte e exortou-a a voltar à vida: “este cadáver aqui presente vos diz bastante qual é o preço da vida. Como fechar os ouvidos ao discurso de um amigo que vos incita a alimentar-vos e a não vos deixais morrer?” E assim na outra e na outra noite, até que ambos a convenceram de que saciar a fome não a faria amar menos o marido. Daí em diante, ele já não podia passar uma noite sem levar-lhe vinho e comida, e, confortando-a, a sua dedicação afetuosa foi mais longe. “Sabeis vós que um apetite satisfeito acorda novos desejos, e assim o nosso feliz soldado obteve uma dupla vitória.” E se deu que, com as suas ausências e a luz apagada da catacumba, tiraram o defunto da cruz. O soldado refugiou-se desesperado junto à mulher, gritando que não se deixaria prender pelos algozes e ali mesmo se mataria. Mas a mulher disse não e não! “Me preservem os deuses de chorar ao mesmo tempo o marido e o amante.” Ordenou-lhe então que retirasse o defunto da tumba e, protegido pela noite, o pendurasse na cruz, no lugar do ladrão. Não é preciso dizer que o soldado encantou-se com essa idéia luminosa, e pasmo ficou foi o povo no dia seguinte, ao ver que o morto subira de novo à cruz.

A moral da história foi acrescentada pela tradição: uns versinhos, que diziam qualquer coisa como: “confia a tua barca ao vento, mas nunca o coração a uma mulher”.

Bem, a narrativa se faz desde uma ótica masculina e, evidentemente, a ironia parte de uma ética também masculina, que configura a ideologia dominante. Mas assim como um planeta gira em torno de um corpo central enquanto roda em torno de seu próprio eixo, assim também o indivíduo humano participa do curso do desenvolvimento da humanidade, ao mesmo tempo que persegue o seu próprio caminho na vida.<sup>2</sup> Essa metáfora de Freud fala de duas pressões – a que se volta para a felicidade pessoal e a que se dirige para o convívio com os outros seres humanos: uma luta dentro da economia da libido. E estando a mulher tradicionalmente vinculada ao âmbito familiar, é na esfera do seu espaço privado que se tecem as leis da conduta feminina, em função de uma ética pessoal, que acaba sendo mais concreta e poderosa do que a ética social.

A história de Petrônio é uma sátira, do gênero das menipeias, e é em termos de caricatura que a estou retomando. Assim, se era do amor que a mulher obtinha a felicidade, com a perda do objeto amado o que lhe restava era o sofrimento e a ele se entregou, percebendo que uma

nova forma de gozo nessa dor mesma se anunciava, até que o ciclo veio a refazer-se com a substituição do objeto. Quanto ao amante, que, além de homem era soldado, o seu comportamento foi ditado por um superego cultural, que oprime o indivíduo pelo medo da consciência. E esse medo, que fez com que o pobre quisesse dar cabo de si, por se sentir culpado, foi portanto maior do que a pena da perda desse amor e o medo das punições que lhe estariam reservadas.

E é por isso que Freud, analisando a diferença qualitativa entre o superego masculino e o feminino, concluiu que a mulher, apesar de ter estabelecido os fundamentos da civilização, justamente pelas reivindicações do seu amor, acaba por colocar-se contra as exigências sociais, pelo fato de representar os interesses da família e da vida sexual, norteando-se pelo princípio de prazer.<sup>3</sup>

Situações como essa se repetem insistentemente na história da literatura universal.

Lembro-me, por exemplo, de uma conversa de Dom Quixote com o seu escudeiro, em que o fidalgo observa que, se coubesse às filhas escolher marido, haveria a que escolhesse o criado de seu pai, outra que preferiria a um qualquer que visse passar pela rua, bizarro e emproado, ainda que fosse um espadachim, pois o amor cega os olhos do entendimento, tão necessários para escolher estado.<sup>4</sup> E isto não se dava apenas com donzelas casadoiras. Para mostrar a Sancho quão néscio ele era, por rir-se do seu amor pela aldeã Aldonza Loureiro, resolveu narrar-lhe uma história: "Hás de saber que uma formosa viúva, moça, livre e rica, e sobretudo, desenfadada, se enamorou de um jovem pé-rapado, roliço e de boa figura. Ficou sabendo o seu irmão mais velho e disse à boa viúva, à guisa de fraternal repreensão: "Maravilhado estou, senhora, e não sem razão, de que uma mulher tão importante, tão formosa e tão rica como vossa mercê se haja enamorado de um homem tão vil, baixo e tão idiota como fulano, havendo nesta casa tantos mestres, tantos eclesiásticos e tantos teólogos, dentre os quais vossa mercê podia escolher, como entre peras, e dizer: "este quero, aquele não quero". Mas ela lhe respondeu com muita graça e desenvoltura: "Vossa mercê, meu senhor, está muito enganado e pensa muito à moda antiga, se pensa que escolhi mal a fulano, por idiota que lhe pareça; pois para o que eu o quero, tanta filosofia sabe, e mais, do que Aristóteles."<sup>5</sup>

Claro que assim o Cavaleiro contraponteava o seu platônico amor pela grotesca Aldonça Lourenço, mitificada como Dulcinéia. Como a má aparência da mulher não era obstáculo ao amor singular que dedi-

cava à sua musa, tentou ele, através da paródia, convencer Sancho Pança de que a finalidade nada tinha a ver com o meio.

Mais um salto no tempo e, passando agora da sátira ao drama, vamos considerar rapidamente uma peça de Ibsen, com que Maria Rita Kehl discutiu a ética do espaço privado – tipicamente feminina — contraposta a uma ética do espaço público, masculina. Não vou me deter nas particularidades da dinâmica feminina no processo edípico, que ela discute com a autoridade de psicanalista, e a leva a argumentar, não também sem certa ironia: “Como forçar a renunciar a um amor, a quem já entrou nele com o ímpeto dos que nada têm a perder?”<sup>6</sup>

Em *Casa de Bonecas* – assim se intitula a peça de Ibsen, escrita em 1879 – não se trata de um caso de infidelidade. O marido estava vivo e era amado pela mulher. O que me fez trazer aqui este exemplo foi a rebeldia de Nora, personagem cujo comportamento constituiu um verdadeiro “manifesto de emancipação” que, como lembra Maria Rita, tornou-se um “clichê” do feminismo, por anunciar uma das maiores transformações sociais dos últimos cem anos. Acusada por ter falsificado a assinatura do pai junto a um agiota, a fim de conseguir meios para a cura do marido enfermo, e logo depois acusada por ele próprio, que apesar de amá-la não lhe perdoa esse gesto desonroso, Nora revida dizendo que ele sim, e o pai, cometeram um grande crime contra ela, pelo fato de a terem mantido infantilizada, vivendo como gente pobre que mal consegue ganhar o seu sustento; vivendo das gracinhas que lhes fazia, como bem lhes convinha: “Se eu de nada sirvo, a culpa é de vocês.” Quando Nora decide sair de casa, o marido tenta intimidá-la, dizendo que ela não conhece o mundo e não entende nada das regras da sociedade, ao que ela responde: “Não, nada entendo. Mas quero chegar a entender e certificar-me de qual de nós tem razão: a sociedade ou eu.” Com o amor de permeio, duas éticas, portanto, se impunham: a que priorizava o contrato social e a que defendia a felicidade do lar.

Como se sabe, os progressos da ciência moderna possibilitaram à mulher um certo controle do corpo, via a proliferação de anticoncepcionais, assim como o desenvolvimento tecnológico veio permitir-lhe também o controle dos trabalhos domésticos, facilitando o seu acesso à educação e, conseqüentemente, o seu ingresso maciço no mercado de trabalho. Em um espaço de tempo bastante curto em termos de evolução social, a mulher se defrontou, portanto, com uma realidade nova, que veio refletir-se no seu superego, cada vez mais dividido entre a vida afetiva e os deveres de cidadã.

Assim, mesmo nos sensibilizando hoje o devotamento de Nora ao marido, não podemos deixar de ver como era ingênua a sua indiferença por aqueles que para ela não passavam de “pessoas estranhas”, bem como pelos compromissos sociais, que se lhe afiguravam igualmente estranhos ao seu universo. Mas esse reconhecimento da importância de tais compromissos não significa que a mulher tenha se acomodado em sua nova situação, deixando de reagir contra leis que, como dizia Nora, podem ser “bastante más”.

Conquistado o direito do voto, as maiores pressões femininas contra essas leis têm sido as que dizem respeito à reivindicação de salários equiparados para o exercício de uma mesma atividade, bem como o polêmico direito de interrupção da gravidez, uma vez que o controle do corpo esbarra no desejo e no direito do outro, cúmplice da concepção, bem como nas proibições tradicionais, sejam de natureza religiosa ou jurídica. A primeira pergunta é: se a ética da mulher visa à felicidade, como ser feliz com o sacrifício de vidas geradas em seu próprio corpo? A questão é cruel, mas mais perversa é a situação da mulher que tenha de apelar para tal solução, pois, antes de enfrentar a ética social e dominante, tem de haver-se com a sua ética pessoal, ou seja, com os seus sentimentos. A questão se mostra ainda mais delicada, quando se sabe que, na maioria das vezes, é a mulher que arca sozinha com a responsabilidade e as conseqüências de um fato em que a cumplicidade masculina se restringe à concepção.

Por outro lado, se a mulher tem de equacionar cada vez mais o espaço público e o espaço privado, a sua violenta irrupção no universo masculino fez com que também os homens começassem a mudar, sensibilizando-se com a complexidade da condição feminina e atentando para a legitimidade das suas reivindicações – trabalhistas, políticas, éticas e sociais – que, em maior ou menor grau, nuns ou noutros países, vêm sendo reconhecidas.

Hoje, sabemos que é ingênuo o comportamento de Nora, mas reconhecemos também a procedência das suas acusações ao pai e ao marido, no sentido de que essa ingenuidade lhe fora imposta pela educação que recebera.

E quanto à viúva grega? Descontando-se o quadro macabro e caricatural da história, eu pergunto: que mulher já não terá conhecido, nos dias de hoje, aquele “Anjo da Guarda”, assim caído do céu em momento de tamanha fragilidade – não digo de desespero, porque culturalmente a palavra já não cabe, até a dor tem de ser contida, civiliza-

da – mas de desesperança? Aquele que chega solidário, como amigo, e para o qual as segundas intenções costumam vir de fato em segundo lugar? Como condenar aquela viúva, e não só a ela, mas também à velha criada, que agiu do alto da sua experiência e sabedoria, se a história da civilização testemunha que o senso prático é a qualidade com que sempre garantimos a prática social, muito antes de acedermos às altas esferas culturais em que os homens gravaram as suas leis?

Consciência disto já tinha a mulher de Sancho Pança, quando se revoltava:

Cascalho se chamou meu pai; e a mim, por ser vossa mulher, me chamam Teresa Pança (que melhor me haviam de chamar Teresa Cascalho, mas lá se vão leis por onde querem os reis).<sup>7</sup>

Entretanto, como a consciência sofre limites na passagem do tradicional ao novo, logo ela mesma diz ao marido:

a mulher honrada, a perna quebrada, e, em casa; e à donzela honesta, o fazer algo é a sua festa. Ide com o vosso Dom Quixote às vossas aventuras e deixai-nos a nós outras com nossas más venturas; que Deus não as melhorará senão na medida em que formos boas.

Assim, os homens podem partir para as guerras e aventuras não necessariamente bélicas, ou, ao contrário, podem meter-se, por exemplo, numa canoa para não ir a lugar nenhum, como a personagem de Rosa – aquele homem que flutua ao sabor de uma terceira margem do rio, alienado do mundo – porque é a mulher que sustenta a continuidade do processo social, fazendo algo e sendo boa, ou seja, trabalhando e amando a família pela qual é responsável e resignando-se, assim, com a sua “má ventura”.

Que a psicanálise nos considere seres pouco éticos, ela mesma fornece a explicação desse fato pela dinâmica do Édipo.

Mas o que não vi ainda considerado são as diferenças relativas à própria constituição biológica da mulher, cuja vida é cíclica, ao contrário da masculina, que é linear. Como a lua e o mar, sujeitos às suas fases e as suas marés, a mulher está muito mais próxima da natureza do que o homem, convivendo com as oscilações do corpo e dos seus humores, regularmente chamada a prestar-lhes atenção e a satisfazer tais mudanças. Se o homem pode evadir do seu corpo, refugiando-se em lucubrações, ou partindo para o espaço hostil das guerras, ou mesmo desafiando o que está por vir, o desconhecido, a *a ventura*, a mulher é

muitas vezes o próprio espaço em que a vida se tece, no ritmo das frutas que a seu tempo amadurecem, sem tropeços, e das marés que alternam as cheias e as vazantes.

Ignorar isto, situando a diferença exclusivamente em questões culturais, é minimizar o corpo, esteio de todos os arca-bouços sociais e ideológicos. Que a mulher tenha desenvolvido um superego, paralelamente ao do homem, é inquestionável. Mas o próprio Freud reconheceu que o superego cultural tem exigências descabidas, uma vez que “emite uma ordem e não pergunta se é possível às pessoas obedecê-la. Pelo contrário, presume que o ego de um homem é psicologicamente capaz de tudo que lhe é exigido, que o ego desse homem dispõe de um domínio ilimitado sobre seu id.”<sup>9</sup> Enquanto Freud se esforça, logo adiante, por resguardar-se contra o que chama de preconceito entusiástico que sustenta ser a nossa civilização a coisa mais preciosa que possuímos, Maria Rita Kehl faz a apologia de um certo exagero na busca da felicidade, que faz com que a mulher “perca as estribeiras” também em outros domínios das relações humanas, e que a faz perguntar:

Que a mulher apareça como aquela que desconhece limites preestabelecidos, que porta moções de transgressão à lei em nome de critérios “pessoais demais” que orientam a sua ética, não é exatamente esta a contribuição feminina para a civilização?<sup>9</sup>

Freud conclui o seu ensaio apelando para que o “eterno Eros dobre as suas forças para se afirmar na luta contra o seu não menos imortal adversário”,<sup>10</sup> ainda que se mostre temeroso por tal sucesso e seus resultados.

E estamos vendo que, pelo amor, mesmo em contextos fortemente marcados pela ideologia dominante, também estão se tornando fluidas as barreiras entre a ética cultural e a pessoal. Disto tivemos uma expressiva demonstração quando, contrariando as leis seculares do Império Britânico, a Princesa de Gales, mãe do futuro rei da Inglaterra, divorciada e morta em terra estranha, na companhia de um amante não apenas estrangeiro, mas egípcio, fez com que soassem os sinos da Abadia de Westminster e baixasse a meio-pau a bandeira do Palácio de Buckingham.

Não temos por que duvidar das virtudes humanitárias de Lady Dy, insistentemente testemunhadas em obras sociais e carinhoso apoio a crianças, enfermos e injustiçados, mas também não podemos ignorar o fato de que havia em tudo isso uma grande parcela de *marketing*

político, gerado pela tensão entre as forças democráticas e a monarquia inglesa. Assim, por mais que a comoção popular tenha rendido tributo às qualidades morais da Princesa, foi a reivindicação do direito de amar que fez com que ela catalisasse não só a simpatia e a solidariedade, mas também a admiração de súditos e não súditos do mundo inteiro.

#### NOTAS:

- <sup>1</sup> PETRÔNIO, s/d, p. 177-181
- <sup>2</sup> FREUD, 1974, p. 165.
- <sup>3</sup> FREUD, 1974, p. 124.
- <sup>4</sup> CERVANTES, 1956, p. 445.
- <sup>5</sup> CERVANTES, 1956, p. 157.
- <sup>6</sup> KEHL, 1996, p. 39. (As citações do texto de Ibsen dizem respeito a essa obra.)
- <sup>7</sup> CERVANTES, 1956, p. 377.
- <sup>8</sup> FREUD, 1974, p. 168.
- <sup>9</sup> KEHL, 1996, p. 53.
- <sup>10</sup> FREUD, 1974, p. 171.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- CERVANTES, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 19<sup>a</sup> ed. Madrid: Espasa Calpe, CERVANTES, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 19<sup>a</sup> ed. Madrid: Espasa Calpe, S.A., 1956. 1956.
- FREUD, Sigmund. *O Futuro de uma Ilusão, O Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1974.
- KEHL, Maria Rita. *A mínima diferença*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- PETRÔNIO. *Oeuvres Complètes de*. Paris: Librairie Garnier Frères, s/d. Cap. CXI.

III  
DIVERSIDADE POÉTICA  
E CULTURAL

# A identidade como perturbação: na(rra)ções de Bernardo Carvalho e Matilde Sánchez

Graciela Inés Ravetti de Gómez

UFMG

*Una vez más, la rancia fetidez me atacó no Archivo de Genealogías de la Provincia cuando buscaba los datos de mi origen. Por supuesto no los encontré allí. No se hallaban en ninguna parte. Salvo ese hedor a bastarda prosapia.*

Roa Bastos. *Yo el supremo*

*Fragmentos vastos de su vida se le escapaban, y la verdad íntima de su propio ser era para él más inasible y oscura que el reverso negro de las estrellas.*

J. J. Saer. *A pesquisa.*

Se a cena do mundo é inverossímil – como disse Marcuse alguma vez, “o que existe não pode ser verdade” –,<sup>1</sup> e a realidade, impossível de apreender – o “real impossível” lacaniano –, resta à literatura o território incerto e inquietante do que não foi *ainda*. Sobretudo, se se confirma que, no reino neoliberal do império da *racionalização*,<sup>2</sup> o desejo foi cancelado e os novos condicionamentos sociais nos conduzem, por enquanto, à alienação do prazer e do hedonismo que, na sua forma clássica, supunha “um certo movimento em direção à independência pessoal, uma *liberação pelo prazer*”, prazer esse que procurava a liberdade individual e não se deixava reduzir por instâncias exteriores.<sup>3</sup> Esta nova organização social, intelectual e emocional parece tender, ainda, à supressão do pensamento independente e da conseqüente ação reivindicante de estruturas emancipatórias para a vida. É nesse território simbólico que a literatura disponibiliza o imaginário do desvio, da perturbação sensorial, da repulsa e da reação frente à rede de discursos vazios e pseudoconsensuais carregados de autoritarismo com que se pretende organizar *o social*. À escrita, o desejo de intervenção *através e contra* a noção de simulacro e de realidade virtual/racionalizada. Ao paraíso tecnologizado pré-fabricado e divulgado até a saturação, “um mercantil nirvana de sonhos-mercadorias, de mercadorias-sonhos, onde já não existem desejos, porque estes são impostos de fora e satisfeitos de imediato – o capitalismo só pode satisfazer os desejos que ele mesmo

produziu de antemão—, a literatura pode opor a virtualização de outras texturas do humano, fazendo ouvidos surdos ao estabelecido e consensual.

O princípio do prazer e o princípio de realidade foram superados pela máquina do capital mediante a formulação de um *princípio de realidade virtual* que mistifica toda realidade e o gozo em sua representação. Diante disso existe uma textualidade que utiliza os mesmos princípios, só que a partir do ininterrupto projeto irônico<sup>5</sup> do jogo da incompreensibilidade: virtualização do que não aparece na tela, o *obsceno* (fora da cena), inserindo mecanismos que compliquem a reprodução mecânica e fácil do Outro no mesmo, levantando obstáculos à deglutição da cultura em seu reflexo, oferecendo a representação de sujeitos perturbados e vacilantes em busca do inefável, sumidos em caóticos labirintos herdados do Kafka de *O Processo* ou do Mark Twain de *Alicia*, de Borges e do Bioy Casares de *Plan de evasión* ou de *A invenção de Morel*.

Textos como *Os bêbados e os sonâmbulos*, *Teatro* e *As iniciais* de Bernardo Carvalho (Brasil), *La ingratitud* e *El Dock*, de Matilde Sánchez (Argentina) e outros fazem aparecer, na cena cultural latino-americana, pontos opacos de inteligência, circulando do pessoal ao político, ao social e ao econômico latino-americano enquanto inventam seu objeto sem compromisso com as formas tradicionais de representação referencial e de ordenamento lógico. Aparecidos e desaparecidos, marginados e triunfadores, ilegais fantasmáticos errantes em tempos e espaços que se justapõem para potencializar-se e se contradizer, sujeitos carentes do primeiro mandato mercadológico: ter um nome, uma identidade, uma senha ou, pelo menos, um número de série que permita identificá-los. O espaço *América Latina* aparece como um palco de repetições: os regimes ditatoriais associados às variadas dependências e às violentas reações que suscitam, e os processos identitários que se afastam dos cursos históricos — aborígene, mestiço, *criollo*, americano —. A identidade aparece nestes romances como a consciência de uma perturbação que pode ser pensada com o conceito de despersonalização colonial (Bhabha, Fanon), observada em territórios com passado colonial, onde a pulsão de identidade emerge como indagação enigmática.

Nos romances de Bernardo Carvalho e de Matilde Sánchez, a viagem é em direção à conquista impossível do nome próprio e à procura de uma linguagem que sirva para escrever contra o discurso instituído (do Poder, da Lei, do Estado e da Identidade), que seja capaz de perverter e subverter pela paródia, pela expropriação e pelo plágio, pela resistência à codificação autoritária (a Voz tutorial<sup>6</sup>) e, mediante mentiras,

simulacros, complôs e tramóias, permitir a própria invenção da origem, *falsos testemunhos genealógicos*.<sup>7</sup> Os caminhos são os do irônico estranhamento permanente e das conjunturas que um aparente azar impõe às decisões e percepções sensoriais. Situações nas quais as personagens não sabem quem são, não têm nome ou não o (re)conhecem, se percebem como produtos de uma história aleatória e fútil, que também é desconhecida, sobre a qual só é possível conjecturar e que se revela em epifanias mais ou menos dolorosas, mais ou menos bem sucedidas. Os sujeitos são obrigados a tomar partido e decisões, a transformar-se em fabuladores de si mesmos e do próprio entorno, a convocar e desenvolver uma história possível (muitas vezes, baseada no único testemunho dos covardes que contam sobre os fatos sua versão enferma, justificatória, como no caso da evocação que Sánchez faz, em *El Dock*, do assalto guerrilheiro ao quartel militar de *La Tablada*, de 1989, na Argentina, já que, como diz Roa Bastos, *toda referência contemporânea é suspeita*<sup>8</sup>).

Os componentes dessa epistemologia irônica são o *estranhamento*, como forma privilegiada de visão; o *reconhecimento* da repetição como norma temporal; e o *conjuntural*, como norma espacial do impossível de prever. O olho que observa, a mão que escreve, a voz que narra estão determinados por comportamentos peculiares imprevisíveis, estranhos e iterativos.

Nesses romances detectamos: O passo do tempo num processo não linear, embora residual, de ritmo quebrado, que se direciona para frente ou para trás, ou fica no presente, sempre enfeitado pelo movimento do reconhecimento; a tomada de consciência do que já era sabido ou deveria ser e que vem a ser reinterpretado de forma incessante por uma acumulação interminável de narrações. O espaço se determina pelas linhas cruzadas que se reapresentam, incessantes. Não por acaso, uma das coincidências destes dois autores são as formas do medo-pânico e da paranóia, paradigma de fundamental importância em todas as formas da arte contemporânea, junto aos temas onipresentes da alucinação persecutória, do complô de ataque e defesa e da solidão quase absoluta (Eduardo Mendoza, Paul Auster, Rodrigo Fresán, Alberto Fuguet, Juan José Saer).

## Testemunhas

Em *Os bêbados e os sonâmbulos*, (Bernardo Carvalho, 1996) a história se prende à figura do testemunhante (paradigmática do romance

contemporâneo, com destaque para *El entenado*, de Juan José Saer) e ao raciocínio confuso e inacabado da linguagem própria do testemunho, sobretudo sob coerções declaratórias e formulatórias às quais são submetidos os indivíduos. Mas, quem se autopersuade a ser uma testemunha, na verdade não está querendo produzir, ironicamente, a realidade, antecipá-la, colocando-se como “um paranóico que não pode suportar a idéia de um mundo sem sentido”,<sup>9</sup> produzindo histórias mais ou menos documentadas, que estarão sempre condenadas a serem “uma visão parcial tentando compreender a totalidade do mundo”?<sup>10</sup>

A testemunha que o narrador de *Os bêbados...* procura é aquela que pode dar-lhe uma pista sobre sua própria origem e identidade, uma refração especular como condição de possibilidade. Identidade que, embora se pretenda provisória e *doada* pelos outros, é sempre mutante, dolorida e elusiva. O que pode significar ser *testemunha* num mundo no qual a *realidade* é um “estado paranoide desenvolvido” no qual se alternam o sonambulismo e a ebriedade: entre o sonâmbulo – que experimenta a intensidade concentrada com sensação de adormecimento e confusão – e o ébrio? Estados sonambúlicos interditados pela violência arrasadora e destrutiva dos bêbados (como em *La pesquisa*, de Saer).

À percepção da perseguição sistêmica externa se opõe a resistência mediante as narrativas, cuja lógica genérica não combina com critérios *naturalistas* de desenvolvimento de histórias com início, meio e fim; nem são construídas pelo princípio de causalidade; nem sujeitas à coerência espacial e ao sincronismo temporal e muito menos apresentam adequação narratológica. As vozes que articulam os relatos (verbalizando o real/possível num tempo e um espaço fantasmáticos) o fazem como em estado de estupor, sabendo que o que narram é *absolutamente* verdadeiro ao mesmo tempo que inverossímil e falso, simulacros de significação restrita e misteriosa. A realidade se virtualiza pela inverossimilhança do nome próprio, pela dificuldade do conhecimento que transforma o transcurso da vida numa trilha de *reconhecimento estranhado* da origem (sempre impossível), do presente (enigmático) e das chegadas (que acontecem sucessiva e incessantemente), pelos tempos que coexistem, pelos espaços que se entrecruzam.

E, no meio desse páramo desolado, ao que já nos introduz a capa do livro – desenhada por Silvia Ribeiro, sobre fotografia de observadores de teste atômico, de 1951 –, vem, de repente, ao nosso encontro, o tema dos desaparecidos, dos fantasmas incorpóreos que, como saldos descartáveis da política, pretendem não ser obliterados na cultura por

uma discursividade que se quer teoria(s), criando sobre corpos, justaposta(s) aos vazios deixados pelos ausentes, construindo uma casca grossa e quase impenetrável. A narrativa anda pelas frestas que se abrem ao escavar, assim como os pintores pintam dípticos aterradores com as testemunhas de um lado (eles mesmos em paisagens que cegam de luz e calor) e os mortos, que posam como modelos vivos (embora devam ser desenterrados para posar).

O jogo identidades vs. anomia pode ser lido como um *platô* do qual se constata a impossibilidade de levantar um edifício sobre um chão corroído por quebras irreparáveis. As personagens caminham sobre os mortos e respiram ar viciado, ao mesmo tempo em que relegam as idéias, até então consideradas imutáveis, ao campo do inconcebível. Como um hipertexto, a narrativa se faz análoga ao processo que representa e ao qual se mescla, a virtualização que convoca evidência a capacidade de construir significações localizadas mas que remetem a horizontes difusos, embora possíveis, pela inclusão enfática do aleatório, do casual e do iterativo.

### Paranóia, a cidadania do medo.

El miedo se desplaza siempre un poco más allá, del mismo modo que el deseo nunca se conforma. El Otro, por el contrario, sigue ahí, cada vez más presente e inaccesible.

Luis Navarro, *La Salamandra*.

*Teatro*, de Bernardo Carvalho (1997) e *La ingratitud*, de Matilde Sánchez, (1990), abordam a questão da volta à pátria de onde os pais fugiram, na procura da terra prometida. Essa viagem/exílio à *origem* é colocada como a condição inescusável para liberar a *escrita*. Tem que se somar a isso, o enigma do nome próprio, as ilusórias formas de relacionamento com os outros, a virtualidade da construção do mundo como um mecanismo ao que se chega pelo esforço intelectual e físico, o peso que para os processos de identidade significam os fracassos do Pai, a condição radical de ser estrangeiro, a visibilidade/invisibilidade dos sujeitos in-nomeados, a necessidade imperiosa do intervalo como quebra e ponto de referência para conseguir uma perspectiva de visão. Isto é, os dois romances trabalham a identidade como um transtorno doentio, espécie de *mal de época*, que se trata com medicinas *a la* Thomas Bernhard. Como diz Luis Navarro se referindo à anomia absoluta e ao

desarraigo contemporâneos: "A possibilidade de contrair o Outro, percebida constantemente como o terror absoluto que ameaça a estabilidade do sistema, é hoje sentida como uma pressão invisível que ameaça nossa ilusão de Identidade."<sup>11</sup>

*Teatro* está dividido em *Os sãos e Meu nome*. Na primeira parte, a narração é conduzida por uma voz pseudotestemunhal, *agora é minha vez, fui eu que escrevi*. O leitmotiv deste romance pode resumir-se como *Voltei à terra de meu pai, de onde ele tinha fugido, voltei à língua de meu pai*, e o de *La Ingratitud* se lê na frase inicial *Que pode esperar de mim, meu pai? Que, particularmente a estas alturas!, quando está cansado de saber que eu fiz o possível, que tenho dado o melhor de mim e que, no fim das contas, este fracasso ao menos não é voluntário e sim fruto de uma incapacidade que se me apresenta como insuperável*. Mas, quais são essas línguas recuperáveis e esse estilo tão procurado? Estes romances são mesmo o resultado dessas buscas, ou esses textos nos fazem entrar, como leitores perturbados, na vertigem do incessante ir à consecução de uma meta, em permanente deslocamento?

Sobre identidades conjunturais: em *Teatro*, a viagem é do centro do império em direção à periferia; em *La ingratitude*, da margem ao centro. No livro de Carvalho, novamente a problemática das possibilidades do *testemunho* é chave para garantir a própria existência da história. Uma testemunha que não cumpre com sua missão, que se rebela e foge, que está disposta a contar por escrito as misérias do poder que quer destruir. O virtual, o teatro paranóico instalado por atentados terroristas, torna-se real por um movimento, paradoxalmente, produzido pela paranóia, – adjudicatória pertinaz de sentidos, locomotora da criação aluvial de histórias, que terminam intervindo e transformando o real a partir do virtual –: o protagonista descobre que foi ele mesmo, escrevendo as cartas falsas, o *pigmaleão* do terrorista que matava "na realidade".

Os dois livros trabalham também a idéia da literatura como apelo ou chamado, direcionado a um único leitor, impossível de precisar, onde o texto encontraria um retorno, um buraco onde germinar. A narradora de *La ingratitude* busca um estilo que seja legível para o pai. Um dos pontos intensos de *Teatro* é essa pretensa leitura que "um" leitor vai fazer, algum dia. Esse leitor que vai se sentir interpelado pelo autor e que lerá o texto como uma carta pessoal. Talvez um crítico, quem sabe esse de que fala Alberto Giordano, "Às vezes, raras vezes, as redes da moral se debilitam, a individualidade se torna equívoca, e o

crítico se descobre interpelado por uma voz desconhecida que, da singularidade da obra, fala à singularidade do crítico.”<sup>12</sup>

## Sistemas identitários.

Os sistemas de imposição de identidades no mundo contemporâneo poderiam ser pensados a partir de pelo menos três eixos: 1º o conjuntural, revelado no intercâmbio entre semelhantes, de baixo para cima, e que vigora no presente, eterno *work in progress*; o 2º, o oficial, de cima para baixo, intemporal ou anacrônico e sempre coercitivo, inscrito nos arquivos dos serviços de informação estatais e privados (hoje globalizados); e um 3º, o sexual-sanitário, que atravessa os outros dois, socava-os e os destrutura, e se manifesta na linguagem corporal, a carne e o sangue sexuais expostos pelas doenças públicas, sobretudo as que disseminam a morte e desmascaram posições de poder, pela tortura, pela miséria, pela discriminação e pelo silêncio. Laclau afirma que o antagonismo e a exclusão são constitutivos de toda identidade e que o sistema que a sustenta se baseia em situações paradoxais, e que isso é o que instaura o jogo entre o particular e o universal, entre, digamos, a intuição da plenitude e sua impossibilidade.

Nestes romances, o deambular estranhado é a imagem-tropo do balanceio da consciência e da procura de dizer o próprio nome, entre o eu e o outro, entre o eu e a lei, o nome resistente, o nome cuja referência pretende sair da simples enunciação lingüística e apegar-se ao corpo-referente, *obsceno* e inclassificável. E essa procura do interlocutor se equidista entre as aporias básicas destas ficções: fazer ou não a experiência, romper a rede do simulacro, embora, no final, aguarde a destruição. O narrador de *Teatro* denuncia o terrorista mas não pode deixar de reconhecer que *para mim, no fundo, era difícil não concordar —, o mundo real contra a mentira da publicidade e do marketing, contra a mitificação pura e simples, o império da mediocridade*. Assim também, a narradora de *La Ingratitud* se debate nas agruras da convivência intercultural com um turco em Berlim, e acaba dizendo: *Na realidade, eu sou outra turca. A última pessoa, neste lugar, envolvida no silêncio, no terror, sem documentos probatórios, sem papéis, sem um número sequer, na toca lógica de suas idéias*.

Em *El dock*, como nos textos de Carvalho, se (re)articula a “fábula da identidade perdida”,<sup>13</sup> “fábula que não é outra coisa que o relato encarregado de simbolizar uma sociedade”,<sup>14</sup> já que “se algo pode a literatura”, como afirma Alberto Giordano, “é precisamente inventar, nos interstícios de uma realidade dada, a possibilidade de outra reali-

dade, uma realidade inicialmente estranha, que acaso nunca possa realizar-se mas que inquieta, por sua iminência, qualquer sentido, qualquer valor estabelecido”.<sup>15</sup> Trata-se de uma forma de narrar que supõe a alteração da percepção por movimentos de deformação: ampliação e intensificação, com a inclusão de planos de interseção inusitados, inesperados e até impensáveis; a atualização de redes e circuitos que tendem a exacerbar os sentidos, inclusive o suprasensorial. Enfim, a busca de algo como a “percepção total”, ao mesmo tempo em que se parte da constatação da impossibilidade dessa mirada, e da evidência de que a única coisa possível é a coleta dos fragmentos de um saber precário e errante, pura circulação, linha migrante pelo cenário pós-colonial, que recusa a formulação de fundamentos originários e desconhece os documentos oficiais. Escreve Horacio González:

O romance argentino do período posterior à ditadura militar, conta com grandes ficções onde se recolhe uma matéria histórica na forma de “episódios estremecedores” e o que eles deixam na linguagem e na reflexão de pequenas criaturas. Assim, os desperdícios da história aparecem em forma de grotesco lírico e inferno lingüístico (*Los pichys ciegos*, de Fogwill), como reverberações longínquas na ambigüidade impalpável da lembrança (*El Dock*, de Matilde Sánchez) ou na metódica banalidade da carreira de um burocrata (*Villa*, de Luis Gusmán).<sup>16</sup>

Em *El Dock*, uma narradora evoca uma ação guerrilheira, evento que é o palco de uma morte devastadora (de sua amiga e mãe de Leo) e, a partir desse ato público, histórico e midiático (se vê na televisão), surge, por acaso, uma “pequena história”, que, por uma espécie de efeito *moebius*, se alimenta de alguns dos temas mais polêmicos dos últimos tempos. Por um lado, a violência política e, por outro, a mulher e a maternidade. Mas tudo isso cabe na história íntima do crescimento de um vínculo não sanguíneo mãe e filho que, em um sistema de relações *anômalo*, se transforma em um sentimento tão palpável e indestrutível como o universo:

Pensé que ningún libro registraría a aventura del Dock en su justa dimensión, mucho menos podría contar hasta qué extremo había alterado bruscamente nuestra historia. Poli había conseguido hacer saltar nuestra serie do azar. (...) Cuando a Tierra se congelara, según Leo anticipó que inexorablemente iba a suceder, cuando *al cabo do tiempo* nuestro planeta se convirtiese en una partícula polvorienta girando en el universo inhospitalario,....

A sombra espectral dos mortos preside estas narrações. Em *El Dock*, o mistério sobre o que aconteceu com Poli (a guerrilheira morta em

ação) atravessa o texto como um resíduo que leva o leitor ao gesto de reconstruir a história de uma pessoa como em um romance de detetives, ao mesmo tempo em que é obrigado a compor a história recente de Argentina e Uruguai mas, agora, da perspectiva da *desordem* e da perturbação familiar. O ângulo de visão hegemônico é pervertido pela experiência que se desenrola ante nossos olhos de leitores, uma nova subjetividade que deve nascer depois do alegórico parto ao que assistimos.

*As iniciais*, de Bernardo Carvalho, 1999, trabalha com as imagens da difícil sobrevivência neste mundo contaminado pelas doenças e pelos desaparecimentos de pessoas, e onde a escrita, seja como diário pessoal, como mensagem privado ou como literatura, alcança o grau de possibilidade só quando a vida encontra seu limite: a morte ou sua iminência. Lemos em *As iniciais* que "A presença da morte mudava o significado de tudo, o que era bem podia passar por mal, e o lógico por ilógico..." Aparece aqui, como também em *El Dock*, o corpo mutilado e enfermo, marcado na carne, como um linde presente e determinante, vítima e resistente, mediando, no plano simbólico, os limites do sistema. O corpo mutilado da guerrilheira e a operação a que se submete a narradora em *El Dock*, as doenças sinistras e inomináveis em *As iniciais*, o tumor do narrador em *Os bêbados e os sonâmbulos* são, por si mesmos, subversivos, porque desautorizam e contradizem slogans da cultura dominante sobre o sentido da vida e a negação da morte e, sobretudo, o mandato supremo de sermos felizes consumindo e assistindo televisão.

Os mortos-vivos dos romances de Carvalho, andando no deserto ao som das pílulas em seus vidros, o coquetel imprescindível para a sobrevivência, a enfermidade espreitando com sua promessa de morte o mundo *racionalizado*, no que tudo é convenção, vaticinam algo, já enunciado por uma das personagens de *As iniciais*:

O fim do capitalismo começa aqui. É essa a nossa única contribuição. Estamos na vanguarda da miséria. Saímos na frente para anunciar ao mundo o que o espera. Somos o início do fim, o começo do caos. E só estamos esperando para contaminar o resto do mundo (...) Porque mesmo num mundo de pura sugestão, a morte continua sendo a única verdade, o que resta, o que não pode ser controlado por nenhuma razão ou sistema.<sup>17</sup>

Doentes e desaparecidos, irreduzíveis presenças espectrais, denunciam a absurda convencionalidade a-histórica e discriminatória do mundo em que vivemos.

Este tipo de narrativa, na América Latina, permite pensar os temas relacionados com a identidade menos como representação e mais como *apresentação*, seja pela língua em que se expressa, seja pela história em que se inscreve e se pensa. *Apresentação* que é específica por esses mesmos fatores, mas que se universaliza pela repercussão e a identificação que esse paradigma desperta e pelos desdobramentos que gera em outras culturas. Se os conflitos identitários são individuais em sua dimensão psíquica, é sua *apresentação* que os torna nacionais ou melhor, regionais, no diálogo globalizado.

#### NOTAS:

- <sup>1</sup> PEREZ GAY, 1999, p. 73.
- <sup>2</sup> *Racionalização segundo o uso freudiano, ou seja, relativo ao ocultamento da vida reprimida e sua substituição por sua réplica ideal, o mundo filosófico do discurso, e não o uso em filosofia e sociologia que define o progresso cultural homogeneizado segundo um paradigma lógico e tecnológico.* (SUBIRATS, 1991, p. 32)
- <sup>3</sup> GARCÍA RODRÍGUEZ, 1999, p.10
- <sup>4</sup> GARCÍA RODRÍGUEZ, 1999, p.10
- <sup>5</sup> Ver Paul de Man, O conceito de ironia, in WARMINSKI, A., 1996. p. 236. "que aconteceria se a ironia fosse sempre a ironia da compreensão, se o que estivesse em jogo na ironia fosse sempre a questão de se é ou não possível compreender ou não compreender?" (trad. nossa)
- <sup>6</sup> ROA BASTOS, 1997. A voz tutorial é a Voz do presunto padre.
- <sup>7</sup> ROA BASTOS, 1997, p. 282.
- <sup>8</sup> ROA BASTOS, 1997, p. 281
- <sup>9</sup> CARVALHO, *Teatro*, p. 72-73
- <sup>10</sup> CARVALHO, *Teatro*, p.63
- <sup>11</sup> *Idem*
- <sup>12</sup> GIORDANO, 1999, p. 32
- <sup>13</sup> ARRIARÁN, Samuel. *A fábula de a identidade perdida*. Uma crítica a a hermenéutica contemporânea. México: Editorial Itaca, 1999. p. 20.
- <sup>14</sup> ARRIARÁN, 1999, p. 20.
- <sup>15</sup> GIORDANO, *Las razones de a crítica*. Sobre literatura, ética e política. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1999. p. 13.
- <sup>16</sup> GONZALEZ, 1997, p.129
- <sup>17</sup> CARVALHO, *As Iniciais*, p. 125

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARRIARÁN, Samuel. *A fábula de a identidade perdida: uma crítica a a hermenéutica contemporânea*. México: Ed. Itaca, 1999.
- BECERRA, Juan José. *Mapa familiar: relatos de Matilde Sánchez*. Clarín, Buenos Aires, 16 de maio 1999.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- 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.
- DEMAN, Paul. O conceito de ironia. In: WARMINSKI, Andrzej. *Alegorias de a referencia. Eutopias – 2ª época. Documentos de trabalho*. Valencia: Ed. Episteme, 1996.
- GARCIA RODRIGUEZ, Jesús. Nuevas industrias de a subjetividade: neocapitalismo, publicidade e placer alienado. In: *Salamandra. Comunicação surrealista: imaginação insurgente: crítica de a vida cotidiana*. Madrid, n. 10, jun. 1999.
- GIORDANO, *Las razones de a crítica: sobre literatura, ética e política*. Buenos Aires: Ed. Colihue, 1999.
- GONZALEZ, Horacio. Vulgata e descuido, en *o ojo mocho*. Revista de Crítica cultural. Buenos Aires, n. 9/10, out. 1997.
- JANKE, Wolfgang. *Mito e poesia na crisis modernidad/Posmodernidad. Posontologia*. Buenos Aires: a marca/Instituto de Filosofia, Universidad de Buenos Aires, 1995.
- KIERKEGAARD, Soren. *Escritos de Soren Kierkegaard*. Madrid: Ed. Trotta, 2000.
- NEITZEL, Adair de Aguiar. *Do texto ao hipertexto*. UFSC /CNPq/SED-SC <http://www.ccc.ufsc.br/~neitzel/literatura/hipertexto.html>
- PÉREZ GAY, José María. Berlín, 1968. In: *Pensamiento de los confines*. n. 6. Buenos Aires: Diótima/Universidad de Buenos Aires, 1999.
- ROA BASTOS, Augusto. *Yo O supremo*. Paraguay: Ed. O Lector, 1997.
- SÁNCHEZ, Matilde. *O Dock*. Buenos Aires: Planeta, 1993.
- SÁNCHEZ, Matilde. *A canção de las ciudades*. Buenos Aires: Planeta, 1999.
- SÁNCHEZ, Matilde. *A ingratitud*. Buenos Aires: Ada Korn, 1990.
- SAER, Juan José. *A pesquisa*. Buenos Aires: Espasa Calpe/Seix Barral, 1994.
- SUBIRATS, Eduardo. *Metamorfosis de a cultura moderna*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- TALENS, Jenaro. *O sentido Babel*. Eutopias, 2 época. Centro de Semiótica e Teoria do espectáculo. Universitat de València, vol. 21. 1993.

## Guimarães Rosa: por uma poética da diversidade

Marli Fantini Scarpelli  
UFMG

Italo Calvino considera clássica aquela obra que, mais do que nos ensinar algo que não sabíamos, tem a potência de nos levar a descobrir algo que já sabíamos ou acreditávamos saber. Como discernir um clássico? “Um clássico [afirma ele] é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos sobre si”.<sup>1</sup> Homens de cultura exemplar que põem suas pesquisas e sua sabedoria em circulação tornam-se admiráveis. Escondidos na modéstia e discrição de quem não precisa alardear conhecimentos ou competência, acabam levantando em torno de si essa nuvem de discursos críticos de que fala Calvino, além de uma gama de admiradores que, desejando partilhar de seus conhecimentos, tentam descobrir por que eles se tornaram sábios. Um “equivalente do universo”, a obra clássica nunca acaba de dizer o que tinha para dizer, deixando sempre em aberto suas virtualidades criativas.

Essas qualidades podem ser reconhecidas nas obras literárias de Guimarães Rosa. A capacidade de dar visibilidade a potencialidades não-realizadas; de agenciar novas redes de sentido; de conciliar experiência e discurso – sem perder de vista a coexistência contraditória entre essas duas instâncias – são atributos em que se encaixa perfeitamente o perfil intelectual de Rosa e que fazem dele um escritor de obras destinadas a se revelarem, em diferentes tempos e distintas formas de recepção, sempre novas, inesperadas, inéditas.

Desde a publicação de *Sagarana*, em 1946, a obra de Rosa, que já nasce clássica, vem atraindo incessantes nuvens críticas sobre si. Augusto Frederico Schmidt o confirma neste depoimento: “Encontrei traços de Rosa em muitos lugares por onde andei, principalmente pela Itália. – Quem passou por esta cidade foi Guimarães Rosa, discreto, secreto, deslizando, e sempre a tomar notas, era o que me informavam inalteravelmente em Bolonha, em Parma, em Luca, em Florença”.<sup>2</sup>

Homem de cultura exemplar, pesquisador contumaz desde muito jovem, Guimarães Rosa soube, como raros escritores, conciliar sua reconhecida inventividade com uma obstinada pesquisa a fontes da mais diversificada procedência, aplicando-se, ademais, à permanente e disciplinada aprendizagem de diversos idiomas. A par de suas pesquisas, o escritor deteve-se continuamente no esforço de depurar, refinar e

potencializar a língua que dá suporte a sua obra literária. O ineditismo de suas construções sintáticas, a mescla vocabular, a revitalização de palavras gastas, o aproveitamento de virtualidades fônicas tanto do português quanto de outros idiomas, entre outros procedimentos, revelam um escritor empenhado em surpreender e utilizar, em sua textura poética, formações lingüísticas singulares, emergidas de várias temporalidades e de diferentes usos, visando, dessa forma, atingir um ideal de inteligibilidade universal.

Emir Rodriguez Monegal, um dos mais respeitados biógrafos de Jorge Luis Borges, teve (e, segundo ele afirma, por razões quase sempre casuais) a oportunidade de encontrar-se com Guimarães Rosa em cidades tão diferentes como Rio de Janeiro, Gênova e Nova York. No segundo desses encontros, pôde, numa entrevista a este escritor a quem considera "o mais maduro narrador da América Latina", a confirmação acerca da dúvida de ter sido ele um leitor acidental de Joyce ou se fez deste um de seus antecessores:

Guimarães Rosa (como Mallarmé, como Borges) sabia que a literatura é, antes de tudo, palavra (...) Daí que, em seus relatos, breves ou intermináveis, cada palavra conte. E não só o que a palavra significa, também o peso do saber de cada uma de suas sílabas, a cor e a ressonância subconsciente de sua forma, a magia encerrada nos signos. Inclusive o lugar de cada palavra na frase, a forma como se articula com as vizinhas, como faz ressaltar ou ensurdecer seus valores, contava sempre para ele. No salão ducal de Gênova, por exemplo, (...) Guimarães Rosa falava sentado em uma poltrona grande e incômoda, para dizer-me que Joyce exerceu uma grande influência sobre suas obras como modelo, como paradigma (...).<sup>3</sup>

## O sertão e o mundo

Em sua experiência pessoal de sucessivas migrações, Rosa optou pelo exílio voluntário quando decidiu trocar a profissão de Medicina (exercida em Minas Gerais) pelo trânsito permanentemente implicado no exercício da diplomacia. A interface entre a sua e outras línguas (e culturas), o difícil confronto entre ásperas alteridades irão exigir que ele – sobretudo quando ocupa a Chefia do Serviço de Demarcação de Fronteiras no Itamarati – enfrente o desafio de permeabilizar fronteiras reais e metafóricas, tanto no trabalho de diplomacia quanto na criação de seus espaços literários.

Ainda que enfoque as singularidades lingüísticas, geopolíticas e culturais do sertão mineiro, Guimarães Rosa submete o repertório heterogêneo que constitui essa realidade "local" à prática simultânea de decomposição e recomposição, imbricamento e superposição, podendo, dessa forma, surpreender os múltiplos legados culturais que colocam essa região em relação interativa com a herança ibérica. Esse procedimento de trocas culturais possibilita a inserção do "local" numa territorialidade bem mais ampla e complexa do que, por exemplo, a dos "romances do nordeste" com suas recorrentes secas a cristalizar-se no drama social e geopolítico tematizado nos nossos romances regionalistas dos anos 40 e 50.

De fato, as paragens abertas dos "gerais" mineiros constituem o indefinido e hesitante referencial dos territórios ficcionais rosianos. Numa das inúmeras tentativas do narrador de Grande sertão: veredas no sentido de descrever e dimensionar para seu interlocutor a natureza indizível e refratária do sertão, sobre põe-se a seu discurso uma territorialidade móvel, difusa e desmedida como a desta passagem: "Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos".<sup>4</sup> Perdendo o peso da referencialidade e da dureza topológica, o sertão rosiano se presta a patentear uma realidade hesitante e ambígua, ao mesmo tempo local e universal: "E nisto que conto ao senhor, se vê o sertão do mundo".<sup>5</sup> Nesse universo ao mesmo tempo regional e suprarregional, a ubiqüidade espacial contribui, de forma desierarquizada, para a composição de um espaço reversível e plural: "Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda parte".<sup>6</sup>

## Renovar a língua

O escritor mineiro, segundo Candido, inclui-se entre os novelistas continentais cujo refinamento técnico – a exploração do monólogo interior, a visão simultânea, o escorço, a elipse, o espaçamento dos caracteres, a materialidade dos signos – contribuiu para a superação do "regionalismo pitoresco", já anacrônico entre as décadas de 40 e 50: "as regiões se transfiguram e seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirão universalidade".<sup>7</sup> A preocupação de Guimarães Rosa em renovar a língua literária, tornando-a apta para o mundo,<sup>8</sup> conjuga-se a seu exercício de superação do regionalismo restritivo, que, no Brasil e em outros países da

América Latina, esteve, durante muitas décadas, voltado para a documentação de problemáticas sócio-culturais ou para a descrição do exotismo de cor local.

Graças, portanto, a seu cuidado com o fazer literário, Rosa pôde transfigurar o regionalismo e as regiões, levando seus traços anteriormente pitorescos a adquirir mobilidade histórica e geográfica e, dessa forma, conferindo-lhes universalidade. Esse salto vai acontecer em paralelo às conquistas formais de outros escritores da América Latina, a exemplo de Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges.

Pode-se reconhecer nessas conquistas formais um dos mais significativos agenciamentos do regionalismo transnacional, ou transregionalismo, cuja melhor consequência foi o boom internacional da literatura latino-americana. Ao optar por essa nova alternativa estética, a obra rosiana, em que Antonio Candido reconhece uma "ficção pluridimensional",<sup>9</sup> irá distinguir-se, de um lado, pela capacidade de conferir universalidade ao regionalismo e, de outro, pela singularidade e diversidade poética.

Ao ultrapassar as barreiras do seu ponto de partida contingente, o universo ficcional rosiano ganha dimensões interculturais e transnacionais. Dessa forma, Guimarães Rosa contribui para a consolidação de um cânone alternativo que, emergindo das formações literárias híbridas de herança colonial da América Latina, vêm lentamente constituindo-se através do duplo gesto de assimilação e resistência frente ao "cânone universal". Em 1946, por ocasião da estréia de *Sagarana*, Antonio Candido já nota que, ao libertar-se do referencial regionalista, Guimarães Rosa transcende o critério meramente regional e ilumina o caminho percorrido por seus antecessores.

*Sagarana* nasceu universal pelo alcance e pela coesão da fatura. A língua parece ter finalmente atingido o ideal de expressão literária regionalista. Densa, vigorosa, foi talhada no veio da linguagem popular dentro das tradições clássicas. Mário de Andrade, se fosse vivo, leria, comovido este resultado esplêndido de libertação lingüística, para que ele contribuiu com a libertinagem heróica da sua.<sup>10</sup>

A visão plural, híbrida e indagadora do universo rosiano pode ser reconhecida em cada elemento das narrativas do autor, desde suas personagens e sua linguagem até as dimensões simbólicas do espaço. Eduardo Coutinho postula que, sem se reduzir à reprodução fiel de qualquer

dialeto específico, "a dicção rosiana é antes o amálgama de vários dialetos existentes no país, a que se somam contribuições quer provenientes de línguas estrangeiras (inclusive o latim e o grego), quer resultantes da própria capacidade do autor em inventar neologismos e construções totalmente novas".<sup>11</sup> Coutinho observa que, embora trazendo a marca do regional, as personagens de Guimarães Rosa transcendem-na pela dimensão existencial; regulados pelo mesmo eixo desconstrutor, os territórios discursivos ultrapassam as fronteiras do sertão geográfico. Quanto ao léxico, pode-se mapear o caráter mesclado que reafirma a heterogeneidade básica que rege o conjunto das obras rosianas: "Seu léxico (...) é um composto de termos oriundos de fontes não só as mais diversas, como inclusive contraditórias, como arcaísmos e neologismos, regionalismos e estrangeirismos, coloquialismos e eruditismos".<sup>12</sup>

As conquistas formais, a utilização de paradigmas estéticos relacionais – procedimentos rosianos que contribuem para a formação do cânone literário brasileiro em particular e do latino-americano como um todo – não resultam apenas da genialidade do escritor ou de sua criativa assimilação das vanguardas européias. Todo o rico manancial de manuscritos, incluindo cartas, depoimentos, entrevistas, cadernetas de notas, diários de viagem, anotações pessoais, além, é claro, de sua fortuna literária atestam que a competência para aliar intuição e pesquisa, arte e ciência são qualidades não suficientes, mas cruciais à criação de um escritor clássico.

Trata-se de um espírito curioso e investigativo, sempre a estudar a vida, a natureza, as paisagens percorridas, várias línguas, os tipos humanos, os costumes, os comportamentos, a culinária, as diferentes sensações e os relatos, os provérbios, as cantigas da tradição oral. Conhecido pela profícua inventividade, sob cujo sopro pôde renovar língua e literatura, Rosa deve também ser lembrado por inventariar e restaurar toda uma tradição prestes ao apagamento. Como os antigos aedos, ou os recentes transculturadores, ele estendeu uma grande ponte entre memórias, culturas e tempos diversos.

Maria Neuma Cavalcante, coordenadora do acervo João Guimarães Rosa no IEB-USP, registra que, mesmo sem visar à realização de determinada obra, o escritor-diplomata esteve sempre mobilizado para documentar-se e armazenar idéias.<sup>13</sup> Pertencente, segundo Cavalcante, à família dos escritores-pesquisadores emblematizados por Flaubert, Rosa concebia a arte não simplesmente como inspiração, mas como fruto de muito trabalho, o que é reafirmado neste depoimento do es-

critor: "Uma única palavra ou frase podem me manter ocupado durante horas ou dias".<sup>14</sup> São notórias, nesse sentido, as cadernetas e os diários de viagem que sempre o acompanharam em suas excursões de pesquisa ao interior mineiro, em viagens turísticas, e mesmo em suas atividades enquanto diplomata.

A partir do acervo epistolar de Guimarães Rosa, pode-se mapear um perfil humano, intelectual e profissional marcado pelo constante e disciplinado cuidado de si e do outro, o sentimento de missão, que, em última análise, condiciona-o a uma práxis transformadora de situações concretas e de realidades simbólicas. Muitas das características pessoais do escritor – convicção religiosa, espírito profundamente investigativo, amor ao conhecimento, ao ser humano, aos bichos, à natureza, à língua e à literatura, perseverança, planejamento, alegria, zelo, lealdade – são invariantes que insistem em aparecer ao longo da sua correspondência com familiares, amigos, tradutores. Não diferentemente, suas personagens conjugam essas qualidades, e isso lhes confere sabedoria e humanidade, razão e sensibilidade. Esta profissão de fé literária reafirma a tendência de Rosa em concretizar suas crenças e práticas pessoais: "segundo concebo, arte é coisa seriíssima, tão séria quanto a natureza e a religião".<sup>15</sup>

Parte da obra literária de Guimarães Rosa foi produzida no exterior. O fato de estar, muitas vezes, distanciado de seus mais importantes "referenciais", obrigou-o a driblar o esquecimento, com o recurso à reminiscência e à inventividade. Entretanto, o intuito de reinventar e realimentar suas fontes levou-o de volta, em não raras oportunidades, ao cenário de sua infância. As pesquisas realizadas nesses transcurros são, via de regra, registradas em suas famosas cadernetas de campo. Como costuma ocorrer nas relações epistolares com o pai, Rosa, na carta de 06 de novembro de 1945, tematiza seu hábito de "pesquisar" e "anotar". Nessa carta, ressalta ainda sua preocupação em colocar-se *pari passu* com as tendências da modernidade crítica, sobretudo no que diz respeito à consciência das condições de exatidão documental que regulam o "fazer literário" da literatura moderna:

Além do prazer de passar 5 dias em B. Hte. e revê-los, a todos, preciso aproveitar a oportunidade para penetrar de novo naquele interior nosso conhecido, retomando contacto com a terra e a gente, reavivando lembranças, reabastecendo-me de elementos, enfim, para outros livros, que tenho em preparo. Creio que será uma excursão interessante e proveitosa, que irei fazer de cadernos abertos e lápis em punho, para

anotar tudo o que possa valer, como fornecimento da cor local, pitoresco e exatidão documental, que são coisas muito importantes na literatura moderna.<sup>16</sup>

Floduardo Rosa, pai de Guimarães Rosa, foi sabidamente uma importante "fonte" a que sempre recorria o escritor, no intuito de realimentar suas informações sobre o imaginário sertanejo. Um memorioso contador de estórias, Floduardo representou, como inúmeros narradores tradicionais, um repositório de tradições sertanejas preservadas em provérbios, cantigas, causos, expressões arcaicas. Ao longo de sua correspondência com este, Rosa está sempre a solicitar-lhe o envio de material relativo ao acervo dessa tradição:

Também, sempre que se lembrar de cantigas, ouvidas de caipiras nossos, de Cordisburgo ou Gustavo da Silveira. E tudo o que se refira a vacas e bezerros. Estou escrevendo outros livros. Lembro-me de muita coisa interessante, tenho muitas notas tomadas, e muitas coisas eu crio ou invento, por imaginação. Mas uma expressão, cantiga ou frase, legítima, original, com a força de verdade e autenticidade, que vêm da origem, é como uma pedrinha de ouro, com valor enorme.<sup>17</sup>

As pesquisas de que Guimarães Rosa constantemente se ocupou, desde a infância – seja pela curiosidade natural, seja pela necessidade de reabastecer suas fontes, seja pela exigência de suas funções diplomáticas, seja pelo exercício de aprimorar seus instrumentos estéticos – denotam uma obstinada vontade de aprender, renovar a si mesmo e ao mundo, além do empenho quase oracular em inventariar material para uma virtual utilização futura. Em um artigo de 1952, Augusto Frederico Schmidt ressalta a preocupação do escritor em se documentar, tendo em vista a criação de uma estética precisa, consistente e duradoura:

Guimarães Rosa é um anotador, um homem que se documenta, que constrói a sua literatura solidamente, com a consciência de que não basta brilhar, ou escrever belo, mas que é preciso saber exatamente que se quer dizer, e tratar o assunto com todos os elementos da verdade e não apenas com o colorido mutável, provisório e variável.<sup>18</sup>

O duplo gesto de restaurar e renovar dá materialidade a uma faceta rosiana que, em similitude ao papel de escritor-pesquisador exercido por Mário de Andrade, o leva a conjugar intuição e ciência, criação e pesquisa, sob a crença de que este é um investimento que confere à literatura a capacidade de modificar a realidade.<sup>19</sup> Guardando, contudo, a consciência de que seu "projeto" só se sedimentará a longo prazo,

Rosa não perde nenhuma oportunidade em aplicar-se a ele, preparando, sob sólidas bases, seu arcabouço:

(...) intuitivo, à minha maneira, senti, desde muito cedo, instintivamente, quais as estradas em que meus pés caberiam; e adotei naturalmente o processo de acumular material e afiar as ferramentas, à espera de momentos propícios e decisivos, quando a oportunidade passa perto e a gente tem de segurá-la com mão firme, doidamente, como um louco que se agarrasse ao rabo de um cavalo a galope.<sup>23</sup>

Não são raras as situações em que Guimarães Rosa relaciona a renovação da língua à renovação do mundo.<sup>20</sup> Sabe-se, ademais, que uma das principais metas incluídas em seu "projeto de longo alcance" era a criação de uma literatura feita para perdurar, no mínimo, até o próximo milênio. Um dos documentos que atestam esse propósito encontra-se no acervo epistolar de Meyer-Clason, de onde se pode recortar esta afirmativa de Rosa: "A gente tem de escrever para setecentos anos. Para o Juízo Final. Nenhum esforço suplementar fica perdido".<sup>21</sup>

## Diálogo de escritores latino-americanos

Em janeiro de 1965, já consagrado no circuito internacional, Guimarães Rosa participa, no território neutro de Gênova, do primeiro Congresso de Escritores Latino-Americanos, durante cujos debates retorna a indecível polêmica sobre o engajamento político de intelectuais e escritores da América Latina. Deflagrada no ano anterior, durante o Colóquio de escritores latinoamericanos y alemanes (realizado em Berlim Ocidental), essa polêmica provém da contestação de Jorge Luis Borges à proposta de "engajamento político" sugerida por Miguel Ángel Asturias. Borges havia, então, atacado os escritores "comprometidos", sob a alegação de inexistirem "condições dignas para uma literatura de compromisso na América Latina". Segundo ele, "o compromisso é uma traição à arte, por ser apenas documentação e não literatura".<sup>22</sup>

É nesse espaço de conflitividade que Guimarães Rosa concede ao crítico alemão, Gunter Lorenz, uma entrevista, ao longo da qual retornam questões crítico-teóricas debatidas pelos participantes do Congresso. Entremesclada por assuntos como língua, literatura, diplomacia, política, biografia, tradução, ideologia, regionalismo, brasilidade, a entrevista evidencia, em seu vasto temário, a preocupação de Rosa

com os rumos da identidade literária e cultural da América Latina. Muito embora, em meio à confluência de vozes interculturais e transnacionais, Guimarães Rosa externe muitas de suas posições pessoais a respeito de arte, cultura, língua etc., isso não o impede de filtrar e traduzir a pluralidade das novas formações literárias do continente, bem como de vaticinar-lhes, para as décadas seguintes, um lugar privilegiado no cenário da literatura internacional, prenúncio que, aliás, se confirmou, ainda nesta mesma década, com o boom da literatura latino-americana.

Ainda que, no embate entre Borges e Asturias, Rosa comungue com as posições deste último – com quem passa, aliás, a partilhar, mediante eleição, a vice-presidência da primeira “Sociedade de Escritores Latino-Americanos” –, ele revela uma certa desconfiança com respeito à utilização do discurso literário para explicitar posições políticas no sentido restrito: “embora eu ache que um escritor de maneira geral deveria se abster de política, peço-lhe que interprete isto mais no sentido da não participação nas ninharias do dia-a-dia político. As grandes responsabilidades que um escritor assume são, sem dúvida, outra coisa...”<sup>23</sup>

Seu desencanto frente às totalitárias utopias políticas, tão evidentes nos projetos de modernização política e econômica da América Latina,<sup>24</sup> e o desprezo à inoperância dos políticos, com os quais, enquanto diplomata, ele se vê constantemente obrigado a confrontar-se, levam-no a comentar que ambos, política e políticos, ignoram o homem, dando-lhe o mesmo valor que uma vírgula possui numa conta.<sup>25</sup>

Entre os encantos e os desencantos de Rosa há, contudo, uma zona de sombra onde prevalece a indeterminação e a ambivalência e que pode ser explicada pela duplicação de lugares a partir dos quais aquele se posiciona para manifestar tanto as suas formulações estéticas quanto as políticas. Enquanto diplomata, ele se ampara na prerrogativa de sigilo diplomático para negar-se a tomar posições políticas, chegando muitas vezes a revelar um perfil extremamente conservador. Ao passo que, revestido do papel de “escritor”, ele se insurge em defesa da diferença cultural da América Latina, além de pleitear para a literatura produzida no continente um lugar ao sol da tradição canônica. É ainda deste locus de enunciação que ele pronuncia sua crença na função utópica da arte e, portanto, no papel transformador do artista. Dessa forma, ele pode, ao mesmo tempo, atacar as utopias políticas e defender as utopias libertárias da arte:

(..) minha língua brasileira é a língua do homem de amanhã, depois da purificação. Por isso devo purificar minha língua. Minha língua (...) é a arma com a qual defendo a dignidade do homem (...). Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo.<sup>26</sup>

## De(s)marcar fronteiras

Em 1963, o crítico uruguaio Emir Rodrigues Monegal visita Guimarães Rosa, no Rio de Janeiro, quando este já é Ministro de 1ª Classe, ocupando o cargo de Chefe do Serviço de Fronteiras no Itamarati. Durante a entrevista, à medida que Rosa explica minuciosamente como constrói sua poética, Monegal percebe a conjugação entre o escritor e o diplomata: “Enquanto o escutava falar com precisão sem pressa, pensei que esta tarefa devia ser também um serviço de demarcação de fronteiras”.<sup>27</sup>

Uma conclusão certamente parcial, visto que, como bem o percebeu a escritora-diplomata Heloísa Vilhena, essa “afinação” nem sempre foi muito regular nem muito pacífica na passagem de uma representação para outra. Para fundamentar essas diferentes formas de representação, Vilhena examina a revisão (negociada por Rosa) do “Tratado de Limites de 9 de janeiro de 1872”, que dispunha a questão nada ficcional de demarcação de fronteiras entre o Brasil e o Paraguai, pendente desde a guerra entre os dois países.

Por ocasião do acordo, discutia-se a utilização conjunta do rio Paraná, com vista à construção da hidrelétrica de Itaipu. Diferindo, no entanto, das fluidas demarcações simbólicas de suas fronteiras discursivas, a mão forte do diplomata carrega, ao demarcar as “fronteiras” definidoras da soberania nacional, no traçado rigorosamente realista. Se as fronteiras do Grande sertão: veredas estão em toda parte, as do Brasil “real” buscam, na precisão dicionária, seus limites exatos, como o demonstra a “nota nº 92”, composta de vinte e seis laudas de impositiva-negociação. Dirigida à embaixada paraguaia, em resposta a suas falaciosas tentativas de deslegitimar as deliberações do “Tratado de Limites”, de 1872, esta nota desarma, um a um, os argumentos do país vizinho.<sup>28</sup>

No recorte a seguir, destaca-se o irônico proselitismo com que Guimarães Rosa ensina ao país vizinho o que é soberania nacional, ou seja, com quantos paus se faz um marco, demonstrando, assim, sua habilidade para demarcar, com precisão, tanto o terreno político quanto o retórico. Não obstante o seriedade lúdica do trecho a ser examina-

do, é indiscutível a irrefutabilidade da sua argumentação diplomática. A estética do provisório que informa a poética do escritor cede lugar – na escrita diplomática do “Chefe do Serviço de Demarcação de Fronteiras” – à defesa da permanência de implacáveis, indubitáveis e inegociáveis “marcos” territoriais. Assim, entre a permeabilidade do atlas ficcional e a irredutibilidade das atas diplomáticas, a espacialidade rosiana se desloca, como atesta o documento abaixo:

Nos dicionários as palavras “demarcação” e “demarcar” cobrem faixa mais ou menos larga de significados. Mas, quando se assina um ajuste de limites – e foi o caso do Tratado de 1872 – cria-se uma Comissão Mista, para o fim específico de transportar para o terreno a linha estipulada. Fixa-se a divisória, a demarcação executa o tratado. É uma operação definitiva, de valor jurídico e alcance político, com efeitos permanentes. Uma tal demarcação, uma vez aprovada pelos dois países, não poderá mais ser cancelada unilateralmente. Plantam-se os marcos principais, ou de 1ª ordem, assinalando-se os pontos notáveis, e que não deixam dúvida quanto à raia que extrema os dois países. Tais pontos são descritos nas Atas, nas quais se consignam e registram suas coordenadas geográficas, e exarados nas Plantas e Cartas. Isto se chama demarcar.<sup>29</sup>

A despeito dessa veemente defesa da soberania nacional, parte dos ossos do ofício do embaixador, o que de fato irá prevalecer na totalidade (contraditória) de vida e obra do escritor-diplomata é um constante investimento na compreensão, negociação e permeabilização de marcos fronteiriços. Uma profunda consciência de que marcos referenciais tenderão a reproduzir indefinidamente uma mesma matriz histórica e cultural perpassa o conjunto das obras rosianas. A premissa de que todas as linguagens culturais são estranhas umas às outras é adotada pelo escritor para representar, em sua literatura, uma espacialidade intersticial, cuja abertura a várias formas de interlocução desencadeia a permanente negociação de diferenças, o que irá resultar na relativização, desierarquização e, conseqüentemente, circulação e interatividade entre culturas heterogêneas. Exemplo disso pode ser vislumbrado na novela “O recado do morro”,<sup>30</sup> onde várias alteridades em curso desfilam pelas fronteiras móveis e remanejáveis do sertão rosiano. Trata-se de personagens tão irredutíveis e estrangeiros uns para os outros que, no cenário desdobrável da novela, todos os “Outros eram os outros”.<sup>31</sup> Paradoxalmente, em lugar da exclusão, entre um “naturalista europeu” em pesquisa científica à região e os trogloditas, marginais da razão, seres grotescos desentocados de suas lapas, grotas e brenhais, floresce

toda uma “aliança de singularidades”,<sup>32</sup> capaz de engendrar uma “canta migradora”<sup>33</sup> e sobretudo as bases utópicas para o redimensionamento de um mundo que cada vez mais “requer uma perspectiva multiidentitária”.<sup>34</sup>

## Rosa, um intelectual latino-americano

De fato, no contexto extremamente politizado do Congresso de Escritores Latino-Americanos, em cujo âmbito se realiza sua entrevista a Gunter Lorenz, Guimarães Rosa deixa entrever seu compromisso com a missão de transculturar, ou seja, de mediar conflitos, promover trocas culturais e, dessa forma, contribuir no processo de modernização literária e cultural do continente. A assimilação fantasmática da própria criação textual o impele, portanto, a identificar-se com o jagunço-letrado, ele próprio um avatar simbólico dos combativos intelectuais latino-americanos, que, a exemplo de Che Guevara, trazem numa das mãos o Dom Quixote de Cervantes e, na outra, uma metralhadora. Essa projeção especular, construída no âmbito da identificação pessoal, desliza metonimicamente para uma outra bem mais ampla, a partir da qual se pode inferir um projeto pessoal do escritor que, ao afirmar que “Riobaldo é apenas o Brasil”,<sup>35</sup> parece ter incorporado o projeto riobaldiano de traçar um alternativo “plano piloto” em confronto ao projeto político de modernização brasileira e latino-americana.

Quando o entrevistador de Rosa lhe pede explicações sobre o gesto político que o levou a arriscar-se perigosamente em Hamburgo (para arrebatá-los judeus-das mãos da Gestapo), ele responde, sem abrir mão de seu gosto pelo trocadilho, que o fez enquanto diplomata, e não político:

O diplomata acredita que pode remediar o que os políticos arruinaram. (...) No sertão, num caso desses imediatamente a gente saca um revólver, e lá isso não era possível. Precisamente por isso idealizei um estratagema diplomático, e não foi assim tão perigoso. E agora me ocupo de problemas de limites de fronteiras e por isso vivo muito mais limitado.<sup>36</sup>

Amparado pela prerrogativa do sigilo diplomático, Guimarães Rosa nega-se, conforme já se assinalou, a explicitar suas posições políticas ou ideológicas. Contudo, no término de sua entrevista, abandona sua discrição habitual para vaticinar, num tom acentuadamente utópico, um novo destino a libertar a América Latina da fatalidade que a submete à dependência literária e cultural.

Estou firmemente convencido, e por isso estou aqui falando com você, de que no ano 2000 a literatura mundial estará orientada para a América Latina; o papel que um dia desempenharam Berlim, Paris, Madrid ou Roma, também Petersburgo ou Viena, será desempenhado pelo Rio, Bahia, Buenos Aires e México. O século do colonialismo terminou definitivamente. A América Latina inicia agora o seu futuro. Acredito que será um futuro muito mais interessante, e espero que seja um futuro humano.<sup>37</sup>

## Carpintaria verbal

O árduo trabalho de carpintaria para o fabrico artesanal da linguagem é uma das mais fortes tônicas da escrita rosiana. Nas correspondências do escritor, ressalta a carta de 11/05/1947, cujo teor é a resposta explicativa às impressões “improcedentes” que o escritor Vicente Guimarães (tio de Rosa) havia manifestado sobre o seu artigo (de Rosa) “Histórias de fadas”. Guimarães Rosa demonstra a seu destinatário que lhe escapou o mais importante do artigo, ou seja, sua fatura poética: a construção literária, a junção entre a língua arcaica e a moderna, o artificialismo deliberado, os efeitos de contraste explorados em trechos “ousadamente hipermodernos”. Por trás da explicação, está o escritor-crítico a atacar o “imobilismo” provinciano de escritores mineiros que resistem em adotar inovações lingüísticas, a essa altura já amplamente divulgadas pela obra de muitos dos modernistas brasileiros.

Identificando no conservadorismo provinciano um dos maiores entraves à produção e à compreensão de novos paradigmas estéticos, Rosa atribui-lhe a responsabilidade por nosso “atraso cultural”. Em visível diálogo com a postura proselitista (e nacionalista) adotada por Mário de Andrade em sua relação epistolar com jovens escritores, Guimarães Rosa chama a atenção de seu interlocutor (Vicente Guimarães) para a importância dos recursos que emergem das vanguardas européias, dentre os quais a consciência do artifício e do fazer literário.

Toda arte, dagora em diante, terá de ser, mais e mais, construção literária. Já entramos em tempos novos, já estamos reabilitando a arte, depois do longo e infeliz período de relaxamento, de avacalhção da língua, de desprestígio do estilo, de primitivismo fácil e de mau-gosto. Se você ler o que têm escrito os nossos melhores críticos (Antonio Candido, Álvaro Lins, Lauro Escorel, Almeida Sales, etc.), nos últimos 5 anos, poderá sentir a ‘virada’, a mudança de direção na literatura de melhor classe. Nisso, aliás, como em tudo o mais, o que se passa aqui é mero reflexo do que vai pelos países cultos. A palavra de ordem

é: construção, aprofundamento, elaboração cuidada e dolorosa da 'matéria-prima' que a inspiração fornece, artesanato!<sup>38</sup>

Desalentado com a “vergonha e a miséria” da língua portuguesa tal qual empregada no Brasil, “empobrecimento de vocabulário, rigidez de fórmulas e formas, estratificação de lugares-comuns, como carochos num anjo ralo, vulgaridade, falta de sentido de beleza, deficiência representativa”,<sup>39</sup> Rosa postula, “por elementar patriotismo”, o dever de restaurar a “língua”, no seu entendimento, o único instrumento capaz de dar dignidade à nossa literatura.

Seu programa, “o único programa digno de um verdadeiro artista”, é começar pela raiz, para assegurar que a “nossa” literatura recupere a seiva e o viço que ele identifica na linguagem de escritores como Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto. Estes, segundo ele, “estão trazendo para a literatura brasileira esse sentido de forma artística, que irá permitir que apresentemos amanhã ao mundo obras realmente grandes e duradouras”.<sup>40</sup> Em síntese, a carta encerra a lição de que arte é artifício; literatura, portanto, se faz com palavras e não (apenas) com idéias.

Não obstante o espírito inovador, irrompe, desse diálogo familiar, a estranha interferência de uma outra face do escritor: a postura preconceituosa e iluminista. Essa contradição torna-se, contudo, plausível em face de sua férrea determinação em corrigir os eixos de sua língua e de sua cultura. Situado entre “duas águas” (o provincianismo nacional x o cosmopolitismo europeu), Guimarães Rosa reveste-se do papel de transculturador para instituir o princípio de plasticidade cultural entre sua herança cultural (de base arcaica e provinciana) e as modernas vanguardas européias. A passagem do processo de transculturação para seus resultados, isto é, a produção de uma nova práxis estranha ao horizonte de expectativa de sua cultura de origem, é certamente um dos fatores que intervêm na sua (de Rosa) conflitiva conjunção entre “patriotismo” e “vanguardismo”.

Colocando-se a tarefa de “amihoramento” da língua portuguesa, conforme a conhecida clave de Mário de Andrade, Guimarães Rosa manipula uma metáfora alquímica, para discorrer sobre o desgaste sofrido pela língua portuguesa e para sugerir meios a serem empregados em sua restauração. A operação reabilitadora exige uma verdadeira ginástica, mediante a qual as propriedades fundamentais da língua – a plasticidade, a permeabilidade, a fluidez – possam recuperar seu tônus muscular:

É preciso distendê-la, distorcê-la, obrigá-la a fazer ginástica, desenvolver-lhe os músculos. Dar-lhe precisão, exatidão, agudeza, plasticidade, calado, motores. E é preciso refundi-la no tacho, mexendo muitas horas. Derretê-la, e trabalhá-la, em estado líquido e gasoso.<sup>41</sup>

Faz parte do projeto restaurador de Guimarães Rosa a áspera e irônica condenação aos regionalistas aos quais atribui a responsabilidade pela clichêização do folclore que, segundo ele, constitui uma das poucas vertentes brasileiras com possibilidade de prestígio internacional. Seu ataque se dirige ainda a quaisquer escritores que “dormiram muito e sonharam que literatura era dançar samba”.<sup>42</sup> A partir de um locus cuja enunciação se afina muito mais com a conservadora e elitista dicção do “diplomata” que a do “escritor”, Guimarães Rosa critica acidamente a preguiçosa adoção de fórmulas já feitas, o que confere um ar de déjà vu à literatura brasileira.

Naturalmente palavrosos, piegas, sem imaginação criadora, imitadores, ocos, incultos, apressados, preguiçosos, vaidosos, impacientes, não cuidamos da exatidão, da observação direta, do domínio dos temas, do estudo prévio, do planejamento, da construção literária. Somos do alongamento, do nariz-de-cera, do aproveitamento, em décima ou vigésima mão, de reminiscências literárias, da literatice, enfim.<sup>43</sup>

## Por que ler Guimarães Rosa?

Ao propor um modelo de literatura para o próximo milênio, Italo Calvino elege – em homologia com o texto dialógico, polifônico ou carnavalesco que Bakhtin surpreendeu na poética de Dostoiévski e de Rabelais – o romance múltiplice, capaz de substituir a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo. Esse romance, concebido como um hiper-texto, deve saber conjugar, em sua totalidade aberta e infinita, os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo.

A idéia de integrar, numa mesma rede múltiplice e infinita, conhecimento e emoção, várias experiências e estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis, sob o princípio de amostragem potencial do narrável, institui a totalidade potencial, conjectural, múltiplice dos hiper-romances que emblematizam a literatura do próximo milênio. Essa radiografia do hiper-romance como grande rede pode ser reconhecida na grande arte

de Guimarães Rosa, que, além de conjugar todas as propriedades descritas por Calvino, ainda possui a chave de sua própria traduzibilidade.

Como seu personagem "Cara-de-Bronze" que viaja sem sair do quarto; como o poeta grego que, depois de sua longa travessia pelo estrangeiro, retorna como um tradutor da estranheza da própria língua, nosso escritor-diplomata, após efetivas incursões por inumeráveis países e línguas, aprende a atravessar fronteiras e a transitar por múltiplos conhecimentos, culturas e línguas através de sua máquina de escrever.

A imagem da interface entre as inumeráveis barreiras que foram sendo desconstruídas pelo Chefe do Serviço de Demarcação de Fronteiras teria que ajustar-se à forma de um mapa migrante, sem fronteiras ou legendas. Móvel e remanejável como um tabuleiro de xadrez, o mapa de Rosa agencia infinitas combinações territoriais, cujo traçado aceita a intervenção simultânea de negociações e acaso. Hábil estrategista, escritor, intelectual latino-americano e diplomata, Guimarães Rosa conhece profundamente os lances mediante os quais pode remanejar e reciclar os lugares fixos da geografia e da história, para criar múltiplas redes de sentido. Ao vazar das linhas de fuga de cada um de seus textos, para se enredar nas combinações recursivas entre vida e obra do escritor, essas redes desafiaram e certamente continuarão desafiando os leitores a ler e reler a obra rosiana.

#### NOTAS:

<sup>1</sup> CALVINO, 1991, p. 12.

<sup>2</sup> SCHMIDT, 1957, p.124.

<sup>3</sup> MONEGAL, 1991, p. 55.

<sup>4</sup> ROSA, 1984, p. 07.

<sup>5</sup> ROSA, 1984, p. 320.

<sup>6</sup> ROSA, 1984, p. 08.

<sup>7</sup> CANDIDO, 1989, p. 161.

<sup>8</sup> Num trecho de sua entrevista a Gunter Lorenz, Rosa fala da esperança depositada em escritores latino-americanos cujo investimento em relação à linguagem literária torna a América Latina, no terreno literário e artístico, "apta para o mundo". ROSA, 1994, p. 66.

<sup>9</sup> CANDIDO, 1989, p. 207.

<sup>10</sup> CANDIDO, 1991, 245.

- <sup>11</sup> COUTINHO, 1994, p. 23.
- <sup>12</sup> COUTINHO, 1994, p. 23.
- <sup>13</sup> CAVALCANTE, 1996, p. 225.
- <sup>14</sup> CAVALCANTE, 1996, p. 236.
- <sup>15</sup> GUIMARÃES, 1972, p. 137.
- <sup>16</sup> ROSA, 1983, p.159-160.
- <sup>17</sup> ROSA, 1983, p. 163.
- <sup>18</sup> SCHIMIDT, 1957, p.124.
- <sup>19</sup> Sobre o investimento de Mário de Andrade na "atualização da inteligência artística brasileira", ver ANDRADE, 1943, p. 251-252.
- <sup>23</sup> GUIMARÃES, 1972, p. 160.
- <sup>20</sup> ROSA, 1994, p. 52.
- <sup>21</sup> MEYER-CLASON, 1998, p. 111.
- <sup>22</sup> ROSA, 1994, p. 28.
- <sup>23</sup> ROSA, 1994, p. 28.
- <sup>24</sup> Entre as utopias políticas totalitárias e as utopias libertárias da arte, Leyla Perrone-Moisés (1998) se pronuncia a favor da última, sem a qual a história seria, segundo ela, aceita como fatalidade: "A função da literatura moderna, em seus melhores momentos, foi a de dizer «não» a uma realidade inaceitável e de sugerir outras formas de histórias (não de indicar ou prescrever soluções, como nas utopias políticas)". PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 208.
- <sup>25</sup> ROSA, 1994, p. 41.
- <sup>26</sup> ROSA, 1994, p. 52.
- <sup>27</sup> MONEGAL, 1991, p. 51.
- <sup>28</sup> ARAÚJO, 1987, p. 79-111.
- <sup>29</sup> ARAÚJO, 1987, p. 96.
- <sup>30</sup> ROSA, 1969.
- <sup>31</sup> ROSA, 1969, p. 10.
- <sup>32</sup> KRISTEVA, 1994, p. 140.
- <sup>33</sup> ROSA, 1969, p. 64.
- <sup>34</sup> ROUANET, 2001, p. 16.
- <sup>35</sup> ROSA, 1994, p. 60.
- <sup>36</sup> ROSA, 1994, p. 41-42.
- <sup>37</sup> ROSA, 1994, p. 61.
- <sup>38</sup> GUIMARÃES, 1972, p. 132.
- <sup>39</sup> GUIMARÃES, 1972, p. 132.
- <sup>40</sup> GUIMARÃES, 1972, p. 136.
- <sup>41</sup> GUIMARÃES, 1972, p. 138.
- <sup>42</sup> GUIMARÃES, 1972, p. 138.
- <sup>43</sup> GUIMARÃES, 1972, p. 138.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1943. O movimento modernista.
- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *Guimarães Rosa: diplomata*. Ministério das Relações Exteriores: Fundação Alexandre de Gusmão, 1987.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. *DissemiNação; Locais da cultura; O Pós-Colonial e o Pós-Moderno*.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. *O olhar crítico de Ángel Rama; Literatura Comparada; Uma palavra instável*.
- \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. *A nova narrativa; Literatura e subdesenvolvimento*.
- \_\_\_\_\_. Sagarana. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- CAVALCANTE, Maria Neuma. Cadeirnetas de viagem: os caminhos da poesia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, nº 41, 1996.
- COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.
- COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa: um alquimista de palavra*. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. 3 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v.I.
- GUIMARÃES, Vicente de Paulo. *Joãozinho: infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MEYER-CLASON, Curt. *João Guimarães Rosa e a língua alemã*. (Xerox do texto original fornecido pelo autor, em 1998).
- MONEGAL, Emir Rodrigues. Em busca de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Atlas literarius*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. *O modernismo em ruínas*
- ROUANET, Sérgio Paulo. "Saudades de Roma". *Caderno Mais! Folha de São Paulo*, 10 de junho de 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Guimarães Rosa: ficção completa*. 2 V. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v.I. *Diálogo com Guimarães Rosa*.
- ROSA, João Guimarães. *Entrevista a Fernando Camacho*. In: ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *Guimarães Rosa: diplomata*. Ministério das Relações Exteriores: Fundação Alexandre de Gusmão, 1987.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 21ª ed., 1984.
- ROSA, João Guimarães. *No Urubuquãquã, no Pinhém*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. *Cara-de-Bronze; O recado do morro*.

- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- SCHMIDT, Augusto Frederico. A saga de Rosa. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1952. In: *Diálogo*, São Paulo, nº 8, p. 124, nov. 1957.
- SOUZA, Eneida Maria de. Paisagens pós-utópicas. In: ANDRÉS, Aparecida (Org.). *Utopias: sentidos Minas margens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993.

## Bordados reescrevem o espelho

Vera Casa Nova  
UFMG

*"Pode-se supor que uma coletividade que faz da narrativa a forma chave da competência, não possui, contrariamente a toda expectativa, necessidade de lembrar-se do seu passado. Ela encontra a matéria do seu vínculo social não apenas na significação dos relatos que ela conta, mas no ato de recitá-los. A referência dos relatos pode parecer que pertence ao tempo passado, mas ela é, na realidade sempre contemporânea desse ato. É o ato presente que se desdobra, cada vez, a temporalidade efêmera que se estende entre o Eu ouvi dizer e Vocês vão ouvir."*

Lyotard

*"Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínio e intuição."*

G. Rosa

Poiesis, criação, atividade das linguagens que renovam experiências. Diversidade – diferença, dessemelhança.

O que proponho nesse meu texto é mostrar como significo a diversidade de leitura e de suporte. Uma atividade de pensar a literatura, a linguagem fora dos meios comuns. Poética como trabalho de palimpsesto, em que um grupo de mulheres, antes, sem teto, e hoje, assentadas na periferia de Belo Horizonte,<sup>1</sup> faz sua leitura de textos. Textos que são lidos, oralmente, e lidos no sentido da semiologia barthesiana, para que sejam reescritos sob forma de bordado.

Aqui também somente mostro uma faceta dessa pesquisa, quando as bordadeiras trabalhavam o texto de Guimarães Rosa, O Espelho.

O pano é de organza branco; como a folha do papel. Lantejoulas prateadas, filó, botões brancos e prateados. A linha que desenha é branca. O branco com sua pureza e sua impureza. Do fosco ao brilhante, do visível ao invisível, o branco, escolhido pelas bordadeiras para bordar O espelho de Guimarães Rosa percorre, em sua rede semiótica, um mo-

mento de passagem – em que se sublinha as mutações do ser – a morte, o renascimento. Branco lunar, branco feminino.

O branco e o espelho, signos de revelação, da transfiguração que deslumbra e desperta o entendimento e até o ultrapassa. A vida da bordadeira mariquinha, seu mundo, sua luta, é o bordado. Um bordado que faz florescer uma linguagem que fratura o texto, o engole e o refaz, o recria através de signos que indicam caminhos da linha, do consciente, do inconsciente.

Gesto de bordar. Gesto das mãos. Registro de marcas, prática de cada bordadeira, bordando Rosa, bordando a vida e a morte. Daí esse gesto se assemelhar ao gesto escritural, resposta ao gesto leitural – a leitura que a bordadeira faz do texto rosiano d'O espelho.

Como se borda a partir de uma leitura do texto literário? Esse recontar é uma forma de ler o que está sendo lido? Lendo O espelho, como outro texto literário, uma mariquinha descobre a força que tem em seu trabalho de simples bordadeira. Ela rediz com sua linha e agulha sobre a superfície do pano o texto de Guimarães Rosa e seu próprio texto – em letra ou imagem que a linha traçou. Estórias e seus avessos, pois o pano bordado borda um avesso das coisas que no branco transparente se revela mais intensamente. Um avesso que é a enunciação ambígua, de sentidos intermináveis, onde citar ou re-citar Guimarães Rosa funciona como parceria. Partilha.

A linha fica no pano, como a letra no papel – o tipo gráfico – o bordado escreve re-citante o texto – ou (re)inventa a partir do lido/ouvido. Influir-se, dobrar-se sobre o texto rosiano que aponta para a existência humana, ou mesmo para coisas de sua essência. Dobras de Machado de Assis e de Guimarães Rosa, expansões de sentido. “Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo...”<sup>2</sup>

Duas mãos parecem querer se tocar, como no quadro de Da Vinci – ao lado de um anjo que a seu lado, pequenino, tem uma boneca. Quanta estória nesse bordado! O texto rosiano desperta na bordadeira a memória. O texto solicita à mariquinha, e ela superpõe ao texto rosiano uma rede de outros sentidos, outras imagens.

O processo de disseminação, extensão e expansão dos sentidos acontece intensamente, a partir dessa manifestação de gesto arcaico de recortar e aplicar do bordado.

Pano – texto em cuja mão-de-obra o sujeito ativo, transitivo, coloca seu trabalho, seu labor. Trabalhar o texto literário e trabalhar, no bordado, o texto do outro e o meu texto.

Fazer aparecer a voz, ter vez para contar num pedaço de pano esse desejo. E coisas são contadas. Escritura – vida; a vida escrita através da escrita de Rosa. As escrituras se equivalem.

Escutar O espelho – escutar a estória e se misturar com ela e dizer o que ela tem para dizer – tempo de suspensão – para dar lugar à floração, ao risco e ao bordado.

O pano é virgem, mas os materiais não o são necessariamente. Rendinhas, brocados, botões, vidrilhos, lantejoulas, retalhos variados pertencem a outras estórias, a outros bordados e costuras. Intermateriais.

A estória está presa ao papel e se desloca para o pano. Começo o meu canto. Conto de bordadeira. Um texto bordado – uma prosa ou poema – lugar de memórias, e identidades do pensar, das recusas e abjeções. Lugar de todos os desafios. Timbres variados, músicas cantadas, cantaroladas em suas singularidades, de ressonâncias diferentes, mas todas inscritas na vivência, na experiência da leitura, seja do mundo, seja da literatura.

Diz Norberta entre o sol, as árvores que emolduram o bordado de uma lagoa: “Gosto de me ver no espelho”.

No desenho bordado uma figura feminina olha a água – espelho – lantejoulas brilhantes, prateadas, compõem o corpo da mulher. O intertexto místico aparece citado através de contos populares e do próprio texto de Rosa (referência a Narciso) que se inscreve no bordado. Escrever, bordar, desenhar talvez seja mesmo lembrar.

Ou ainda, com Lourdes, a re-citação do texto lido: “Ver a minha feiúra no espelho” – feiúra, pois se reconhece também como a personagem rosiana, uma figura felina – uma onça – cujo corpo é de gente, vestida como gente, se olhando no espelho que revela a onça.

Meu sócia inferior na escala era, porém – a onça. Conformei-me disso. E então, eu teria que, após dissociá-los meticulosamente, aprender a não ver, no espelho, os traços que em mim recordavam o grande felino. Atirei-me a tanto.<sup>3</sup>

Citado no pano com a linha somente parte desse texto. Ao lado da onça, um rosto de mulher, ela mesma retratada, e um vaso de flores.

Outro momento do texto rosiano fixado e citado pela bordadeira. Bordado de Tina. O título do bordado: “Ainda que tirados de imediato um após outro, os retratos sempre serão entre si muito diferentes” – citação de Guimarães Rosa – espécie de epígrafe para seu bordado. O

bordado mostra quatro figuras: uma feminina e três masculinas. A feminina olha as três figuras masculinas emolduradas pelo espelho.

Momento de identificação. A bordadeira repete o dito rosiano, não nela, mas no outro. Ainda mostra três círculos que representam três espelhos sem refletir figuras. O pano é brilhante.

No mesmo processo intertextual, Marlene escreve: "Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Aturdi-me a ponto de me deixar cair numa poltrona."

No pano, uma figura sentada na poltrona ao lado de um espelho que nada reflete, um jarro de flores e uma outra figura feminina observando. De imagem escrita à visual. A representação é uma das formas de desenho.

Signos e signos. No processo de leitura, a intersemiose. O pano-texto traça as linhas da poesia surgida da poesia. Mistura poética. Para lê-la/ vê-la é preciso, no entanto, tocá-la, passar a mão, ler com as mãos, com os olhos, com o corpo – as cenas que cada corpo borda.

Leitura das leituras. Da letra à imagem. Ou as duas juntas. Letra e imagem de um corpo para outro. Experiência radical, onde a interioridade da linguagem se exterioriza e torna a se interiorizar - num processo ora contínuo ora descontínuo dos devires.

O pano como narrativa, como literatura. Como literatura a ser lida, que não escapa à sua dupla relatividade: conta-se uma história; a cada pano bordado, faz-se ficção, poema; e borda-se intencionalmente para vender um pano-colcha, um pano-livro-por-vir.

A experiência da palavra e a experiência do traço a bordar interagem. Dicações que se misturam no processo de criação. Outra forma de escrita, outro livro (por vir?). O bordado-narrativa se encontra com a escrita, pois

a escrita é o nome de uma disjunção que identifica ao traçado material a mão o traçado de sua própria significação. E essa significação é a de uma partilha. A escrita sempre escreve ao mesmo tempo uma relação da ordem dos corpos e da ordem das palavras, ela define uma posição do corpo que é uma posição de sua alma, qualquer que ela seja.<sup>4</sup>

O bordado é uma outra língua. Língua de paisagens individuais que se misturam aos textos literários lidos. Na materialidade de língua literária, a bordadeira mariquinha apreende objetos; movimento ed percepção, afeto e sensação. Torna objetos em signos, quando os borda.

Desdobra-os, expande-os. Ouvir/ ler o texto rosiano é tentativa de perceber os signos cotidianos, que podem ser remanejados pela vivência, ou experiência da bordadeira.

Na troca de historicidades que aí encontramos, os processos de significação acontecem. Apropria-se de pedaços de texto, mistura-se com o vivido de cada uma ultrapassando-se, assim, as significações colhidas no texto, dando-lhe outros sentidos.

O discurso poético das bordadeiras é por excelência narrativo. Há um saber narrativo que percorre cada pano bordado, cada colcha, construindo assim, uma poética do bordado.

Fios sobre tecido, largura e altura, formando no limite do quadrado do pano, com rendas e pontos, um esgarçamento, como que um esquecimento do limite.

As letras bordadas explicam, ilustram, segundo elas, os desenhos, considerados mal feitos e simples, mas feitos com muito prazer.

Exigindo cuidados e paciência, o bordado exige um trabalho regular para que se tenha a mão hábil. Exige tempo e disposição. Tempos que se inter-relacionam. Tempo de bordar e tempo de viver. A narrativa no bordado traz a memória do vivido e da leitura. Página de escritura, o pano bordado é também o exercício de desenho. “Façons de dire, façons de faire”, usando as palavras de Yvonne Verdier em livro que tem este título. Sempre a dança das mãos revelando e afirmando o humano.

Lucimar borda uma mulher diante do espelho e no pano escreve: “Eu sou o espelho de minha casa e dos meus filhos”.

Espelho-cristal refletindo luz para todos. Super-mulher – a da luta, militante, dona-de-casa, mãe de família e bordadeira. Estória de uma assentada, a que foi sem casa, sem terra.

Ou ainda Yvonne citando Rosa: “Seria eu um desalmado?” Representa-se uma cena onde uma mulher sentada vê televisão, e na tela outra figura aparece. A tela é um espelho? Atualização dos sentidos do texto rosiano. A tv como espelho – sou aquilo que você deseja que eu seja. Sob rendas, outros signos se desenharam: flores, coração-espelho, uma figura de mulher emoldurada com lantejoulas – uma mulher no quadro-espelho; flores e pássaro. Signos que constroem a cena, o espaço lúdico.

Lena, surrealmente borda estrelas junto do sol, ao lado de um espelho que nada reflete. Sentada numa poltrona, uma figura olha o

espectador. Lê-se: “Na nossa terra diz-se que nunca se deve olhar um espelho às horas mortas da noite, estando-se sozinho”.

Repercute aqui uma experiência antiga – o objeto que olha o sujeito. O olhar, pelo viés do objeto, a troca de olhares, a marca da intersubjetividade imaginária. O espelho reflete os sentidos da consciência, desnuda os corpos, as verdades.

Em Platão, a alma e o espelho são comparados. O homem enquanto espelho reflete beleza ou feiúra. O espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação passa por uma transformação. Existiria, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma acaba participando da própria beleza à qual ela se abre.<sup>5</sup>

Nestes panos espetaculares, elas próprias se refletindo e refletindo o texto rosiano, notamos o jogo da esfinge. “Decifra-me ou devoro-te” – o enigma.

Sônia mostra os olhos no seu bordado como nas cartas enigmáticas – do signo verbal olhos resta a imagem. As pupilas são dois botões bolinhas, um corpo sem cabeça, e uma cabeça (rosto) no espelho. A experiência do corpo fragmentado é mostrada como enigma. Ao lado, um corpo inteiro em filó (transparência) e uma máscara branca com olhos de brilhante. “E as máscaras, moldadas nos rostos?”

Em cada pano a expressão da leitura do que o narrador chama de “fenômenos sutis”, o transcendente, mas também o de uma materialidade do corpo físico – “Eu sou o espelho da minha casa e dos meus filhos” (Lucimar) – a nos dizer das lutas, das conquistas e das perdas, de uma subjetividade sempre reprimida.

Volto ao Rosa:

“Disse. Se me permite, espero, agora, sua opinião, mesma, do senhor, sobre tanto assunto. Solicito os reparos que se digne dar-me, a mim, servo do senhor, recente amigo, mas companheiro no amor da ciência, de seus transviados acertos e de seus esbarros titubeados. Sim?”<sup>6</sup>

## NOTAS:

- <sup>1</sup> Pesquisa realizada em 2000/2001, projeto sob coordenação do artista plástico Wilson de Avelar, sob os auspícios da Prefeitura de Belo Horizonte.
- <sup>2</sup> ROSA, 1994, p. 438.
- <sup>3</sup> ROSA, 1994, p. 439.
- <sup>4</sup> RANCIÈRE, 1995, p. 97.
- <sup>5</sup> GHEERBRANT & CHEVALIER, p. 396
- <sup>6</sup> ROSA, 1994, p. 442.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- RANCIÈRE, Jacques. Políticas da escrita. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- ROSA, Guimarães. In: Obras Completas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 2.
- VERDIER, Yvonne. Façons de dire, façons de faire. Paris: Gallimard, 1979.

## Poéticas polimórficas: mescla discursiva em Kennedy e Anzaldúa

Dário Borim Jr.

Universidade de Massachusetts Dartmouth

Inúmeras autobiografias apresentam aos historiadores da literatura o desafio de avaliar discursos mesclados, ambivalentes e híbridos. As obras autobiográficas produzidas nos quatro cantos das Américas durante o período de 1960 a 1990, em particular, parecem corroborar os argumentos de Phillipe Lejeune sobre a mítica independência dos gêneros no sentido de que esses textos desafiam a noção de essência genérica da autobiografia, do *testimonio*, da confissão, ou de qualquer outro gênero literário que se possa pensar em termos puristas e atemporais. Infelizmente, afirma Lejeune, a autobiografia é raramente vista da perspectiva de montagens históricas onde de fato tem funcionado entre outros "gêneros" e outros textos do mesmo autor (141).

Lejeune menciona a função que tem a ilusão teórica de críticos que defendem as tais essências absolutas enquanto partes de um vasto sistema de gêneros literários. No seu clássico estudo, *Anatomy of Criticism*, Northrope Frye compõe uma das mais notáveis tentativas de explicar tal sistema. O componente ilusório de sua perspectiva é problemático, por exemplo, quando o crítico sustenta que o gênero autobiografia nasce de repente com a narrativa de confissão. Esta essência da autobiografia sobreviveria eternamente, alega Frye, apesar das corrupções formalistas que surgiriam após a publicação da obra de Santo Agostinho. A origem, explica Lejeune, é tomada como modelo que desqualifica as obras do passado e fixa os parâmetros para as obras do futuro (147).

Entre os autores contemporâneos, Gloria Anzaldúa e Adrienne Kennedy compõem respectivamente *Borderlands/La Frontera* (A fronteira) e *People Who Led to My Plays* (Pessoas que me levaram ao meu teatro), dois dos formatos autobiográficos mais notadamente distintos e polimórficos<sup>1</sup>, os quais serão aqui examinados segundo os termos gerais de sua estrutura e propósito, e, principalmente, de sua multiplicidade de gêneros e articulação entre estratégia narrativa e conteúdo semântico.

A estrutura multifacetada de *Borderlands/La Frontera* parece sugerir simbolicamente tanto a importância da independência do sujeito quanto a inescapável coesão dos múltiplos grupos humanos aos quais

pertence. Apesar dos aspectos de completude e progressão ordenada de idéias, os sete segmentos que formam a primeira metade do texto são temática e estruturalmente independentes.<sup>2</sup> O terceiro segmento, por exemplo, intitulado "Entering into the Serpent" (Assumindo a serpente), evoca por si mesmo as complexas questões de sincretismo e metafísica de tal modo que o leitor adquire uma sensação de plenitude, pois a narrativa atinge suas metas enquanto relator e comentarista de história étnica, e uma sensação de insaciabilidade, por querer entender melhor o conteúdo pessoal dos segmentos anteriores e posteriores.

A configuração híbrida do volume, entre prosa e poesia, é apenas um dos muitos aspectos da *bricolage* através da qual Anzaldúa intercala características comumente associadas ao conto, diário e reportagens de etnografia, antropologia, psicologia, mitologia, história, sociologia, lingüística e ciência política, entre outros. Conseqüentemente, Anzaldúa se sente única, e suas comunidades simbólicas<sup>3</sup> emergem como um amálgama singular. A sobreposição e interpenetração de gêneros com vários narradores e pontos de vista acabam por se tornar um caso de *internal poemic*<sup>4</sup>, cuja significância para a formação dos estilos é especialmente relevante, explica Bakhtin, em textos autobiográficos e confessionais do tipo *Ich-Erzählung* (*Problems* 189).

A estrutura narrativa atípica em Anzaldúa sustenta uma voz poética e política falando de dois teatros de opressão e resistência: um corpo (o dela) e um território (as fronteiras). Nada surpreendente, então, que sua audácia para quebrar os limites convencionais de gêneros discursivos atinge o leitor no próprio descortinar da autobiografia. A primeira nota informativa ("Acknowledgements") de repente vira um poema que mescla ambos os teatros a um nível universal:

To you who walked with me upon my path and who held out a hand  
when I stumbled;  
to you who brushed past me at crossroads never to touch me again;  
to you whom I never chanced to meet but who inhabit borderlands  
similar to mine;  
to you for whom the borderlands is unknown territory....<sup>5</sup>

Outro caso de hibridização genérica encontra-se no primeiro ensaio de *Borderlands/La Frontera*, que se traduz em provocativos versos logo após uma citação sobre Aztlán, supostamente a primeira terra dos chicanos, no atual sudoeste dos Estados Unidos. A linha de fronteira EUA-México parece cortar o sentido do eu da narradora e também de sua comunidade como

a 1,950 mile-long open wound  
dividing a *pueblo*, a culture,  
running down the length of my body,  
staking fence rods in my flesh,  
splits me splits me  
*me raja me raja*  
This is my home  
this thin edge of  
barbwire. (3)

Outros dilemas culturais surgem em abundância em *Borderlands/ La Frontera*. Um lado elucidativo da abordagem de Anzaldúa diante de suas próprias penúrias está no cuidadoso exame das pontuações históricas e comunitárias de sua existência. Por um lado, ela relaciona o seu poder de rebelião à força das mulheres indígenas, que resistiram ao abuso perpetrado pelos machos astecas quando mudanças culturais, na Idade Média, alteravam o equilíbrio de poder entre os sexos (21).

Por outro lado, ela entende que, muitos séculos atrás, direitos tribais sobre direitos individuais garantiam a sobrevivência da tribo e eram, então, necessários (18). Tais direitos são necessários hoje em dia para certos grupos, como no caso de todos os povos indígenas que ainda estão lutando contra a sua eliminação intencional e premeditada, o seu genocídio. É por isso que o egoísmo é condenado na sua cultura, especialmente às mulheres. Uma pessoa é vista, primeiro, como um membro da família, como irmã, pai ou *padrino* – só depois como sujeito (18).

Os problemas de Anzaldúa com suas comunidades simbólicas não terminam, entretanto, com a recusa da categoria social e posições hierárquicas atribuídas às mulheres. O chicano, o mexicano, e algumas culturas indígenas não têm nenhuma tolerância para com os desvios condenados pela comunidade (18). Enquanto homossexual emancipada, ela sabe bem como as sociedades tentam eliminar seus elementos desviantes. A maioria das culturas tem queimado e castigado seus homossexuais e outros seres que se afastam das regras sexuais comuns: “O homossexual é o espelho refletindo o medo da tribo dos heterossexuais: ser diferente, ser o outro e, portanto, inferior, portanto, sub-humano, des-humano, não-humano” (18).

Nas suas relações com a cultura branca, Anzaldúa entende que há um peso a mais para o seu sentido de eu, além da questão de ser do sexo feminino e homossexual: a questão de raça. Para a lésbica de cor, a maior rebelião que ela pode fazer contra sua cultura é aquela através do

comportamento sexual (19). No seu caso particular, parece haver volição em sua condição de gay, embora ela reconheça que esta não é a regra para todos: “Ser lésbica e criada católica, doutrinada como heterossexual, *eu fiz a escolha de ser homossexual*”. Ela mesma põe a ênfase, mas também acrescenta que para alguns a questão é “geneticamente inerente” (19).

A incômoda percepção de inadequação e deslocamento sexuais, comuns subprodutos de homofobia e machismo, emerge em *Borderlands/La Frontera* como uma metáfora que incorpora uma infinita variedade de desassossegos psicológicos. Dependência de variadas substâncias que proporcionam satisfação física e emocional imediata pode ser o que, talvez, separe a vida da morte para certos indivíduos. Anzaldúa também tem habitado tais perigosas fronteiras, e sua escrita se dispõe de um talho especial para tais indivíduos. Sua sobrevivência, que supera recorrentes crises de depressão por causa da vergonha que sente do seu corpo muito pequeno, sexualidade “desviada”, língua “deficiente”, sotaque errado, gênero “invertido” e raça “inferior”, torna-se um *testimonio* de inquirição e de fé no sentido do eu interior de cada pessoa – um eu inseparável da cultura, história e valores que o encerram.

“Deixe a ferida causada por uma serpente ser curada pela própria serpente”, argumenta Anzaldúa. Em outras palavras, a serpente dos pesadelos de cada pessoa pode se tornar a saída para a escuridão em que se vive. Se a serpente da sua orientação sexual a fez temer a volta para casa, um caso de *homephobia* por causa da homofobia, ela teve que encarar aquela serpente olhos nos olhos. O ato de encarar a sua opção pelo lesbianismo naquela fase da vida lhe fez enxergar Fera-Sombra, uma entidade indígena em que descobriu carinho, em vez de luxúria (20). Finalmente se dando conta de um poderoso atributo indígena, ela se descobre uma xamã. Ela começa a sentir orgulho em sua acentuada capacidade de percepção, *la facultad* (algo como um sexto sentido), que certamente lhe proporciona uma vantagem nas relações interpessoais e nas questões metafísicas. Naquilo que é denominado “estado Coatlicue”, por exemplo, ela treme “diante do animal, o alienígena, o sub- ou supra-humano, o eu que tem algo em comum com o vento e as árvores e as rochas, que possui uma determinação demoníaca e uma crueldade aquém do humano” (50).

Quem sabe até mais significativo para a elaboração de *Borderlands/La Frontera* seja o despertar da autora para o seu dom como de escritora. Inicialmente ela pensava que os chicanos não tivessem a base lin-

güística para até mesmo sonhar em escrever para o público. Mas ela mudou sua posição depois de ler John Rechy (um gay texano). Anzaldúa então pôde ser reconhecida por si mesma como escritora. Agora ela paga o devido tributo às tradições de contadores de história e de música folclórica que jazem em suas entranhas. Ela na verdade abraça a comunidade de escritores com muitas missões em mente. Ela se sente compelida pelos sonhos despertados. "Guinadas do pensamento, guinadas da realidade, guinadas do gênero", escreve: uma pessoa a se metamorfosear em outra, e assim ela se cura das suas "feridas mortais" (70). Na sua busca por amadurecimento através da escrita ela não se isola: "Estou brincando com o meu eu, estou brincando com a alma do mundo, eu sou o diálogo entre o meu eu e *el espíritu del mundo*. Eu mudo a mim mesma, eu mudo o mundo" (70).

Talvez quase tão original quanto *Borderlands/La Frontera*, a obra de Adrienne Kennedy, *People Who Led to My Plays*, ilustra o fenômeno de polimorfismo autobiográfico a vários níveis de conexão pragmática entre inspiração, produção, forma, conteúdo e função. Aos cinquenta e tantos anos (entre 1986 e 1987), Kennedy, que estudou drama com Edward Albee em Nova York, provavelmente sabe que será vastamente lida quando seu livro tiver sido lançado. Ela já alcançara o *hall* da fama e sabe que se ela se abrir, por escrito, a respeito das experiências que contribuíram para o surgimento de um grande dramaturgo, pelo menos os freqüentadores de teatro comprarão o livro. Aqueles que conhecem seu teatro relativamente bem deverão estar cientes da avassaladora influência que sua vida particular tem exercido sobre suas sofisticadas e controvertidas peças. Esse público vinha lhe pedindo, repetitivamente, que revelasse as relações entre sua vida e sua arte, e ela finalmente se vê pronta para redigi-las.

Porém, a mente criativa de Kennedy, aquilo que a autora de *The Funnyhouse of a Negro* considera como a parte mais sólida e gratificante do seu ser, não a deixará em paz para que possa compartilhar em mínimos detalhes os altos e baixos da sua trajetória rumo à celebridade. Com a estrutura e aparência de um álbum de recortes, tal como o álbum de recortes vermelho de sua mãe (capa e formato, inclusive), a resposta autobiográfica àquelas pessoas ansiosas por saber quem influenciara seu estilo de redação não linear torna-se mais uma produção teatral.

Desta vez o resultado é uma produção bi-dimensional que toma por empréstimo técnicas representativas do documentário, do roteiro

teatral, do diário íntimo e, sobretudo, do álbum de recortes. Kennedy cria uma *collage* simbólica de cenas e imagens discursivas e fotográficas; catálogos de passagens teatrais, anedotas de amigos, citações de livros e peças de vestuário; lacunas em sentenças incompletas; *spotlights* sobre fotografias que sugerem influências literárias; e sombras de fotografias não identificadas, onde se infere o valor das palavras e delas se esperam mensagens de identificação e apreço. Dois “verbetes” dedicados às suas poses pessoais ilustram uma tendência geral para a representação simbolista de questões de identidade e de marcas de transformação pessoal (principalmente aquelas relacionadas com sua carreira no teatro). Lê-se ao lado de uma fotografia de Hatshepsut:

*Beethoven and Hatshepsut:*

I'd often stare at the statue of Beethoven I kept on the left-hand side of my desk. I felt it contained a “secret.” I'd do the same with the photograph of Queen Hatshepsut that was on the wall. I did *not* then understand that I felt torn between these forces of my ancestry... European and African... a fact that would one day explode in my work.

[...]

*Beethoven and Hatshepsut (again):*

When friends asked me about my statue, my collection of postcards, my photographs of people, I always said they were inspirational. I did not see that they were so much more. Soon I *would* understand that I was in a dialogue with the photographs, prints, postcards of people. They were my alter egos. (96).

Como bem o faz Kennedy, Anzaldúa também revela uma forte tendência à produção de imagens simbólicas sobre questões de identidade e transformação pessoal. Entretanto, se o leitor tem o propósito de cartografar as características de gênero em *Borderlands/La frontera*,<sup>6</sup> tal empreendimento não poderá impedir uma rica variação de discursos normalmente menos ocupados com reminiscências ou opiniões de cunho pessoal, como é o caso do discurso histórico. Muitas vezes quando a voz de Anzaldúa nos dirige a palavra (e não a de um autor qualquer citado), percebe-se aí um esforço por realizar uma forma de historiografia subjetiva. As fronteiras entre observações documentadas e descobertas vivenciadas são anuviadas, por exemplo, na interpretação que Anzaldúa faz de divindades femininas e de sua própria auto-imagem. Ela argumenta que a cultura azteca-mexicana dominada pelos seus machos encobriu as poderosas divindades femininas ao lhes dar atributos de monstros e os substituir por divindades masculinas (27). Eles repartiram a imagem de Coatlapueh, que possuía aspectos superiores, de

luz, e inferiores, de escuridão, em dois grupos de deusas: Coatlicue, a Serpente; e Tlazolteotl e Cihuacoatl, com aspectos mais sinistros (27). Os espanhóis, que conquistaram os astecas, logo exacerbaram as polaridades bem e mau; mais tarde, eles de fato transformaram todas as divindades e práticas religiosas dos ameríndios em “obras do diabo” (28).

Intercalando narrativas históricas com aquelas de seus encontros mortais com cobras, uma autobiografia emerge, mesmo que utilize o pronome “ela” em vez de “eu”.<sup>7</sup> Os motivos para esta escolha certamente são multifacetados, mas talvez mais que um truque para sugerir objetividade, ou um procedimento inconsciente a minimizar a dor de escrever, este é um método discursivo para o qual a autora apela a ponto de se sentir em íntima comunhão com um texto em que imagens corporais manifestam processos psíquicos e históricos.

Há momentos em que a narradora afirma sentir náuseas de gravidez (73). É como se o próprio livro estivesse sendo gerado no útero desse ser rebelde, determinado, “uma criança-menina forçada a crescer rápido demais, dura demais, determinada demais” (66). Em outras ocasiões sua voz transmutada em letras grafadas sobre o papel é como sua própria face e seu próprio corpo, os quais a escritora entalha tomando como matéria-prima suas lembranças e inquietações psíquicas. Palavras e imagens incorporam, subseqüentemente, renascimento e cura. O que ela deseja é uma relação com as três culturas: branca, mexicana, indígena. “Quero a liberdade de entalhar e esculpir minha própria face, estancar o sangramento com cinzas, definir os meus próprios deuses com base nas minhas próprias entranhas” (22).

Um dos casos mais criativos de subversão genérica ocorre quando aquilo que poderia de outro modo ser tomado como um segmento de autobiografia tradicional é utilizado com objetivos poéticos. Entre outros predicamentos, uma vinheta agrídoce que evoca uma parte do corpo de Anzaldúa acaba por estabelecer uma sofisticada ponte entre as dores da língua aos níveis pessoal e comunitário – literal e metaforicamente. “Nós não vamos controlar a sua língua”, diz muitas vezes o dentista à jovem Anzaldúa, já que ela fica expelindo os chumaços de algodão, empurrando para trás as brocas, as longas agulhas afinadas” (53). Após citar Ray Gwyn Smith (que questiona se roubar de um povo a sua língua [idioma] é “menos violento do que a guerra”), Anzaldúa vai direto à questão: “Lembro-me de ser pega falando espanhol na hora do recesso – isso era motivo para três pancadas nas juntas dos dedos com uma régua afiada” (53).

Aplicando elementos simbólicos retirados das experiências diárias, de modo similar ao de Anzaldúa em relação à língua, Kennedy também utiliza suas ligações com o cinema, teatro e obras literárias de modo a unir o pessoal ao comunitário. Apesar de sua divisão em segmentos cronológicos, como "Colégio 1946-1949", ou "Casamento e Maternidade 1953-1960", a estética polimórfica e a afeição transpessoal em *People* aplainam qualquer dose de pretensão a uma verdade "linear", já que a obra permite livres associações de lembranças e estado de espírito da escritora. Após uma seqüência de referências a personagens de vários filmes que a assombram, pessoas que se tornariam personagens de uma peça chamada *A Movie Star Has to Start in Black and White* (na qual fantasias cinematográficas da heroína obscurecem sua própria vida), Kennedy viaja no tempo. Re-visita a década de 1930, quando sua mãe

often sang when she cooked Sunday-morning breakfast: particularly "Sometimes I Feel like a Motherless Child." It seemed that we as "Negroes" sang of sorrow. It seemed strange. In the church in Georgia that my cousins and I drove in the carriage to, the songs were even sadder. They were moans. Why did we "sing" of sorrow? (97).

A autora e sua mãe, a despeito de sua íntima relação nos anos 30, são dois seres de chocantes diferenças, uma das quais é atrelada a questões de raça e etnia. A mãe descende de ricos latifundiários brancos da Geórgia. Professora formada, ela se sentia incompleta como dona-de-casa e se via ansiosa por trabalhar fora do lar. Durante a guerra ela obteve um emprego em uma fábrica, o que se tornou um trampolim para uma posterior carreira no magistério. O pai, que se tornara um bem sucedido assistente social, nunca se recuperou do desapontamento que sentia em relação à opção da esposa de trabalhar fora. Ela, ao contrário, fez-se muito orgulhosa com a independência financeira adquirida.

A família bi-étnica de Kennedy vivia em uma vizinhança que atraía tanto os imigrantes europeus de primeira geração quanto negros retirantes do Sul, também de primeira geração. Como resultado, o álbum de recortes de Kennedy torna-se por si mesmo uma metáfora para a sua sensação de eu fraturado ao crescer enquanto *African-American* sob forte influência da cultura branca da escola, do rádio, cinema, teatro e literatura.

Com seus elementos pseudo-treatrais, *People* também adquire o formato de um tributo altamente estilizado às pessoas que ajudaram

Kennedy a crescer e se tornar uma famosa dramaturga. Por um lado, há aquela gente famosa, ocasionalmente citada, explicada, reverenciada, ou mencionada na narrativa de seu desenvolvimento pessoal, como

*Virginia Woolf:*

She drowned herself in a pond. How haunted by that I was.

[...]

*Virginia Woolf:*

*From To the Lighthouse.* "He had been to Amsterdam, Mr. Barkes was saying as he strolled across the lawn with Lily Briscoe. He had seen the Rembrandts." This illuminated the continual problem of capturing the elusive in my work. Would I ever be able to do as Woolf could? (101).

Por outro lado, há aquelas pessoas comuns previamente desconhecidas do público, que tinham primeiro inspirado a escritora a extravasar sua raiva e frustração através do teatro surrealista e alegórico. Um pouco dessa energia negativa é experimentada em primeira-mão depois que ela deixou Cleveland e se foi para a Ohio State University. A autobiógrafa tinha passado sua infância e a maior parte da adolescência em um ambiente bastante democrático, e seus pais tinham amigos negros e brancos. Entretanto, eram eles conscientes do racismo e segregação em todos os níveis da vida pública (14). Seu lar – um abrigo inserido em uma cidade onde mitos do Caldeirão de Raças e do Sonho Americano pareciam existir – é trocado pelo ambiente agressivo e racista do campus universitário. Sua peça *The Owl Answers* dramatiza muito destas penosas experiências.<sup>8</sup>

No momento em que Kennedy escreve sua autobiografia, porém, ela parece muito menos disposta a atacar indivíduos dentro e fora do seu círculo familiar. Não é surpreendente que "Faculdade 1949-1953" se torne o segmento mais reduzido, ou que suas vinhetas não tenham referências a um enorme paradoxo motivado por racismo (mencionado em uma entrevista). Com sua mãe Kennedy aprendera a ler aos três anos, e na escola de primeiro grau nenhum colega obtivera melhores notas que a futura dramaturga. Entretanto, uma professora de jornalismo uma vez lhe disse que era para ela ser "realista" e não aspirar a uma carreira no seu campo porque Kennedy era negra.

Mas *People* não faz silêncio completo sobre questões raciais. Ao estabelecer uma grande distância entre o ser que narra e o ser retratado, o livro expõe um raras e irônicas gotas da dose diária de racismo que ela tinha que aturar.

*My dorm mates at Ohio State:*

Often from southern Ohio towns, they were determined to subjugate the Negro girls. They were determined to make you feel that it was a great inequity that they had to live in the same dorm with you... an injustice. This dark reality was later to give great impetus and energy to my dreams. (69).

Diferente de Kennedy, que rebaixa o peso das questões raciais na sua autobiografia, Anzaldúa tem muito a dizer sobre intolerância étnica e racismo, pontos centrais em sua obra. Um dos casos mais dramáticos de amalgamação entre estratégias textuais e pensamento político em discordância do *status quo* tematiza o monolingualismo do inglês e o preconceito contra sotaques estrangeiros. Aquilo que alguns autores consideram uma guerra lingüística contra o idioma espanhol torna-se uma profunda preocupação para Anzaldúa em seu esforço pela afirmação do seu eu e de um novo sentido de comunidade simbólica formada por mestiços. Em harmonia com a declaração geral sobre o assunto, ela desafia a expectativa do leitor monolíngue ao escrever em uma multiplicidade de línguas e registros – códigos lingüísticos muito além do inglês e espanhol normativos.

Destoando de outros textos em línguas mistas (como a autobiografia de Piri Thomas), *Borderlands/La Frontera* não proporciona um glossário espanhol-inglês. Melanie Kaye/Kantrowitz rejeita esta opção editorial como “escolha desordenada”. A crítica questiona o porquê de não se ajudar as pessoas a re-adquirir seu próprio idioma, o espanhol. Kaye/Kantrowitz conclui que um glossário sistemático teria sido ideal (62). Devemos, indagar, porém, se a intenção de Anzaldúa não é permitir que seus leitores experimentem algumas das barreiras lingüísticas que ela e tantas outras pessoas têm atravessado através de fronteiras étnicas e nacionais.

Da sua opção por diversidade lingüística (que inclui o Tex-Mex, o dialeto do norte do México e umas pitadas de Nahuatl) surge uma nova fonte de poder contra abusos e preconceito social, além de vergonha pessoal e orfandade lingüística. Na sua forma incipiente, esta fonte de poder ainda é uma “língua bastarda”, o espanhol chicano que, conforme explica Anzaldúa no seu Prefácio, “não é aprovada por qualquer sociedade” (s/p). Tem havido progresso, entretanto. As novas mestiças deixaram de iniciar conversas traduzindo a fala para o inglês, se desculpando perante outros grupos. Essas mestiças, em vez, pedem com orgulho para que ambas as partes cedam um pouco e se encontrem no meio do caminho da compreensão mútua (s/p).

Este é um esforço que pode ser enquadrado em um contexto maior, como afirmam Flores e Yúdice. A luta sobre questões lingüísticas assinala não apenas o desejo de participar na construção de uma nova América (cujo nome tem sido requisitado de volta para todo o continente) mas também a oposição a esse desejo pelos grupos dominantes. Em *Borderlands/La Frontera*, "a visão da língua e sua operacionalidade estratégica para se atingir um sentido de auto-apreço é o foco organizacional" (73).

Para os chicanos em geral, a jornada de violência concreta e simbólica tem sido longa e patética. Anzaldúa utiliza diversos dialetos para dramatizar sua própria dose de sofrimentos. Ela reproduz, por exemplo, a história que sua mãe contava sobre a perda das terras de seu rancho logo após a invasão norte-americana no século dezenove – uma invasão que fez os mexicanos se sentirem como ladrões em seu próprio território (10). "A smart *gabacho* lawyer took the land away *mamá* hadn't paid taxes. *No hablava inglés*, she didn't know how to ask for time to raise the money" (8). Anzaldúa também se lembra da trágica história de seu primo pequeno, Pedro. No campo de plantação pensaram que era imigrante ilegal. A tia então gritou confusa e aterrorizada, "*No corran*, don't run. They'll think you're *del otro lao*". Ele não podia explicar a *la migra* que ele já era de quinta geração de americanos; então foi deportado. "*Se lo llevarán sin un centavo al pobre. Se vino andando desde Guadalajara*", acrescenta Anzaldúa (4).

A questão para os chicanos não é apenas saber ou não saber inglês, mas também eliminar o sotaque mexicano. Seja em reação ao "terrorismo lingüístico" ou um *tour de force* desejado a todo custo, as crianças chicanas têm tido que melhorar a pronúncia do inglês não somente na esfera pública mas também em casa: "I want you to speak English. *Pa' hallar buen trabajo tienes que saber hablar el inglés bien. Que vale toda tu educación si todavía hablas inglés con un accent*", dizia a mãe de Anzaldúa (53-54).

A filha aprendeu, portanto, que chicanas que cresciam falando espanhol chicano tinham internalizado a crença de que elas falavam um "espanhol pobre", ou uma língua "ilegítima, bastarda". Mais seriamente, ela argumenta que porque chicanos internalizam a idéia de que sua língua tem sido usada contra eles próprios pela cultura dominante, eles também usam diferenças lingüísticas nos ataques de uns contra os outros" (58).

“Se uma pessoa, chicana ou latina, tem em baixa estima a minha língua nativa, ela também tem a mim em baixa estima”, reflete Anzaldúa (55). Baixa auto-estima inevitavelmente se espalha através de violência simbólica, contra a qual luta Anzaldúa com sua escrita. Ela informa não apenas sobre as complexidades de vários dialetos (tais como o componente espanhol-medieval da língua chicana falada no Vale do Sul do Texas), mas também as aplica, ela própria, na suas conversas diárias, em diferentes contextos sócio-lingüísticos. Anzaldúa promove o desenvolvimento de uma língua híbrida “com a qual as pessoas podem associar sua identidade, capaz de comunicar as realidades e valores verdadeiros para si mesmas” (59). É uma língua com termos que não são nem *español ni inglés*, mas ambos (55). Afinal de contas, identidade étnica é “pele gêmea da identidade lingüística – eu sou minha língua” (59).

Língua e identidade também estão associadas em *People*. Em vez de se identificar com um idioma estrangeiro ou um registro específico do inglês, como o de padrões afro-americanos, Kennedy compõe sua auto-imagem enquanto pessoa mestiça com a ajuda da linguagem teatral. Ela responde às questões de racismo acentuando o orgulho que tem do árduo trabalho de seu pai e de outros líderes da comunidade afro-americana. Eles organizavam os clubes sociais para suas crianças, incentivavam-nas para se saírem bem nos estudos, encorajavam-nas para entrar em certas profissões. Eram todos devotos à Causa do Negro. Empenhavam-se ao máximo para que tudo isso se realizasse (48).

Do mesmo modo, Kennedy elabora na enorme influência da arte negra e dos seus artistas sobre si mesma. Lorraine Hansberry, por exemplo: “Eu tinha abandonado a dramaturgia na época em que Lorraine Hansberry fez sua sensacional entrada para o teatro da Broadway com *A Raisin in the Sun*” (109). Kennedy pensava que não havia esperança, mas com o sucesso de Lorraine Hansberry se sentiu re-despertada: “Li cada palavra escrita sobre o seu triunfo, que me penetrou a alma” (109).

Talvez seja este, de fato, o grande objetivo semântico de sua poética polimórfica: evocar uma interminável metamorfose. Através de figuras e vinhetas esta mulher está “brincando/interpretando” (como o morfema *plays* do título original em inglês pode sugerir) ao compartilhar seu múltiplo ser com as pessoas mais importantes e objetos transformados em seres humanos, tais como irmãos, parentes, amigos, professores, artistas, cidades e, até mesmo, estátuas, mas, especialmente, sua mãe.

Ainda mais significativo é como que em *People* Kennedy cria uma voz surpreendentemente diferente daquelas usadas em suas peças, já que o ser por trás da voz que narra é geralmente fluida, contida e não acusativa: a voz de uma mulher dramatizando mudanças e multiplicidade na sua própria maneira de perceber o seu ser. Seu estado de espírito brincalhão diante das vicissitudes da vida emerge em uma passagem bem no início da obra. Ela recorda suas sensações de medo em tenra idade, talvez aos 10 anos, quando começou a escrever seu diário:

Because of The Wolf Man [‘the single most frightening movie monster’], I asked my mother many questions about what would happen to ‘a person’ while sleeping. I asked her these questions for a long time. The Wolf Man held power over me. (16)

Kennedy, a autora, então edifica a ponte entre o passado e sua carreira teatral: “Metamorfose e mudança de identidade tornar-se-iam, vinte anos mais tarde, um tema que dominaria meus escritos. Os personagens em minhas peças também mudariam suas *personas* em um ritmo alarmente” (17).

Metaforicamente falando, as *personas* em *People* também se transmutam, embora o façam de um modo muito menos atormentador ou desconcertante que a angústia pela qual passam os seus personagens teatrais. Os elementos de mudança e intimidade prevalecem em *People*, na medida em que coletam uma grande quantidade de fragmentos que muito provavelmente foram compostos no calor das emoções e no impulso da hora, uma condição que tipicamente produz, nos diários em primeira pessoa, um efeito de a aguda proximidade entre o eu narrando e o eu sendo narrado.

Esta proximidade entre experiência e enunciação, enquanto aspecto característico do diário, tem muita influência sobre as passagens em que Kennedy cria um efeito de conversa interior com ela própria. Ao salientar a imaginação do tipo totêmico da autora, uma dessas passagens revela eventos de uma viagem à África, durante a qual Kennedy escreve a primeira história por ela publicada, “Because of the King of France” (Por causa do Rei da França):

As I stood on the deck of the *Queen Elizabeth* a morning in September 1960 thoughts of Bette Davis and *Now, Voyager* flooded my mind. At twenty-nine I felt defeated because I had not achieved my goal to be a published writer. I vowed as I stood on the deck and tugboats

took us out into the Atlantic that, like the character in *Now, Voyager*, when I returned from the journey I would be transformed... how or exactly in what way transformed I didn't know. Once into the voyage, while my husband and son roamed the ship I found some beautiful paper from the ship's writing room, [...] and I started a new story.

[...]

'Sidney' [...] had been a character I had worked on for at least three years. I had given him fantasies; but he had never taken 'direct action' as a result of these fantasies. Now I began to dimly recognize that my statute of Beethoven that I kept on my desk as well as the photograph of Queen Hatshepsut were forces that caused me to act.

I remembered the miniature busts on Miss Eichenbaum's piano. Why had I not seen how real they were to me? How they caused me to behave differently? And here I was at twenty-nine compulsively trying to make myself a twin of Bette Davis in *Now, Voyager* [...]. (115-116)

Certas passagens, porém, talvez confirmem a revelação da autora de que outros narradores, além de Kennedy-a-autora-no-momento-em-que-escreve também dirigem o processo de enunciação nesta autobiografia.<sup>9</sup> O principal ser encarregado do discurso às vezes está com raiva, mas ela parece sustentar uma distância providencial e uma perspectiva otimista. Ela é tanto capaz de melhor aturar como também engenhar idéias com as obsessões do passado – a inveja que sentia da aparência da mãe, por exemplo.

*My mother, Lena Horne and myself as a grown-up:*

My mother looked to me to be a combination of Lena Horne and Ingrid Bergman. I thought she was the prettiest person I'd ever seen. But I couldn't look forward to growing up and looking like her... everyone said we looked nothing alike. I was often unhappy about this fact that when I grew up (no matter what else happened to me) I would never look like this beautiful woman with brown curly hair, pale luminous skin and keen elegant features (50-51).

De vez em quando os múltiplos seres encarregados da enunciação em *People* são atingidos por várias fontes de amargura, tais como o desdém dos estudantes da Ohio State University. Kennedy parece ter superado a maioria dos seus problemas interiores causados pela sua desconcertante sensação de pertencer a duas etnias e de ser menos bela que certas mulheres consideradas maravilhosas. Minha leitura de *People*, entretanto, é a de que Kennedy demonstra como sua auto-confiança não advém por acaso ou como expressão de uma superioridade forçada e auto-indulgente. Sua história é uma de consciência política e sede de conhecimento. As entradas no seu álbum de recortes expõem um cres-

cimento intelectual de uma criança e uma adolescente com uma dimensão internacional, dos contos de Chekov às peças de Sartre, aos poemas afro-americanos, de Ella Fitzgerald a Ingrid Bergman, a Marian Anderson. Kennedy, porém, não finge que essa miscelânea de influências culturais jamais fora destituída de polarizações e conflitos.

Era profundo o espírito de competição na escola, por exemplo. Seus pais pertenciam a um segmento da comunidade negra que considerava sua obrigação “melhorar” a raça, encorajando educação, ativismo social (como o N.A.A.C.P.), e participação profissional nos níveis mais altos da sociedade civil. Tal apoio comunitário era necessário. Se o racismo durante os quatro anos de faculdade na Ohio State lhe tinham dado raiva, havia mais por vir. Durante muitos anos os editores desdenharam seus escritos, uma atitude talvez provocada por preconceito racial. Ela então comenta sobre os brancos na sua autobiografia: “Eles tentavam impedir-lhe o avanço. Isto significava que um grande desafio existia em minha vida” (14).

Apesar de tais alusões, as memórias de Kennedy sem dúvida carecem da agenda política tão pungente que possa se assemelhar àquela da obra de Anzaldúa, cujo cerne semântico encerra um apelo por mudanças sociais. Mudanças não são almejadas, mas sim comemoradas, em Kennedy. Pode-se dizer que a coragem estética de *Borderlands/La Frontera*, na medida em que rechaça as divisões entre os gêneros e se atreve a falar em múltiplos idiomas, atribui ao texto certas características de obra-prima de vanguarda e de uma tese lingüística. A audácia composicional de *People*, por seu turno, constrói um retrato fragmentado de um sentido de eu diluído mas apaziguado, cuja dupla etnia encontra seu valor próprio no mundo da arte e da literatura. Apesar da nostalgia e pesar pelo passado, a solidão e o pessimismo dos dias em que é escrita a obra, a poética polimórfica de *People* possibilita uma rara celebração de um eu comunitário: a dramaturga, a filha, a neta, a irmã, a aluna, a fã, a leitora, a esposa, a mãe, a companheira de quarto, etc., etc. – todas elas coalescem e ao mesmo tempo recortam o ser que nos dirige a palavra.

Enquanto que em *Borderlands/La Frontera* a configuração genérica realiza a mescla de diversos elementos formalistas e o idioma costura as linhas do orgulho comunitário, ambas as categorias discursivas auxiliam na proclamação de um manifesto político, o ideograma central da peça<sup>10</sup>. A plataforma basicamente se orienta rumo a criação de uma nova consciência, a consciência mestiça, uma perspectiva mais integral,

“que inclui em vez de excluir” (79). Sentindo-se ao mesmo tempo como uma degredada e uma irmã da humanidade, Anzaldúa não pede piedade ou patronagem para indivíduos que vêm em si os atributos de uma sexualidade não tradicional e poliformismo étnico. Ao reduzir nossa tendência para o pensamento maniqueísta, ela procura, por outro lado, ajudar todas as pessoas (dentro ou de fora das linhas de fronteiras) e amenizar os sentimentos e as conseqüências da intolerância racial (tais como a vergonha e o desespero). O caminho é consciência, é ver através do presente e do passado de cada um as preocupações pessoais e coletivas — suas forças e fraquezas.

Consideravelmente diferente do teatro de Kennedy, em que a dor da ambivalência étnica e do racismo aciona uma nota de rancor, a intertextualidade de *People*, entre outras estratégias de poética polimórfica, sugere a existência de um sentido eu volátil, amorfo, quase pronto a evaporar. Aí percebemos um ser que embora subjugado pela solidão e nostalgia está mais ou menos em paz com suas origens familiares e intelectuais e dupla etnia. Escrita por uma artista sem a necessidade de figurar ou justificar um arrebatador manifesto político, *People* é mais uma obra na qual Kennedy espera que o leitor imagine e junte as partes de um mosaico do qual nem ela se vê em controle. *People* é um comunicado poético segundo o qual a leitura e produção de textos, com os múltiplos fragmentos de um Lorca, Hansberry, Albee ou Bergman, formam uma enorme parte do ser de Adrienne Kennedy. Aquela parte do seu ser, provavelmente sua favorita, apesar de rarefeita pela composição múltipla, não seria por ela retratada senão através de uma complexa e deslocada técnica de corte-e-colagem que imita o teatro, a sua vida, e nada similar na história universal da autobiografia.

Concluindo, esta análise da poética polimórfica e dos traços mesclados de duas autobiografias contemporâneas constituem um argumento contra as noções de essência e desenvolvimento isolados da autobiografia. Os processos altamente criativos de ambas as escritoras testemunham a favor da compreensão de que a forma, uma categoria que muitas vezes contribui na definição das fronteiras institucionais e comerciais dos gêneros literários, surge fluida e não-específica no caso da autobiografia. Anzaldúa e Kennedy de fato nos recordam de que não é por seus traços formalistas que podemos reconhecer o texto autobiográfico, mas sim por uma perspectiva de redação e leitura.

Pode-se ler o passado de um ser e escrever em múltiplas formas sobre a própria vida vivida ou imaginada apesar das limitações lingüísticas, psicológicas e sócio-históricas. Para Kennedy a escolha é a de um

múltiplo auto-retrato. Sua técnica de corte-e-colagem não apenas se assemelha ao álbum de recortes. Ela imita o formato do roteiro de teatro de estética alegórica capaz de erigir um palco traduzindo vidas e personagens em movimento, com suas legendas e ilustrações funcionando como acessórios de contra-regra, e suas faces indeterminadas e citações anônimas como pequenas pausas em silêncio. O arrojado projeto de Anzaldúa, por seu turno, recorta uma imagem de ser ao mesmo particular e comunitária. Ela até mesmo legitima um idioma próprio, que não exclui rejeitadas versões do inglês e do espanhol não-normativos. Anzaldúa persegue com sucesso a mescla de gêneros com a firme resolução de delinear sua própria face, mesmo que tenha que apelar para a narração de seus medos e fantasias, visitar as histórias do seu passado pessoal e multi-étnico, e expressar o que nos parece incomunicável por meio de versos e simbolismo.

#### NOTAS:

- <sup>1</sup> Esta metáfora encontra respaldo semântico nas definições de polimorfismo segundo a Botânica, a Química, a Genética e a Zoologia (ver Ferreira).
- <sup>2</sup> A segunda metade do volume, exclusivamente constituída de poemas, não será abordada neste estudo.
- <sup>3</sup> Este conceito teórico-instrumental de "comunidade simbólica", segundo o qual o sujeito lida com sua auto-imagem baseada em discursos de identidade coletiva e age enquanto ser social, foi inicialmente inspirado pela noção de *imagined community*, de Benedict Anderson. Ver Borim (*Borders*) para um explanação do termo.
- <sup>4</sup> Segundo Bakhtin, em todo estilo há um elemento de polêmica interna, sendo a diferença apenas uma questão de intensidade e caráter. Qualquer discurso literário tem uma certa percepção do ouvinte, leitor ou crítico, e reflete antecipadas objeções, avaliações, pontos de vista. Além do mais, explica que o discurso literário percebe outros discursos e estilos literários e se desenvolve com eles (Discourse 189).
- <sup>5</sup> Dentro das limitações espaciais deste ensaio, tento reproduzir a incomum disposição gráfica dos seus versos. É minha a tradução para o português de todos os textos cujos dados de publicação arrolados nas Obras Citadas referenciam versões em outros idiomas.
- <sup>6</sup> Além da preponderante relação de referência autor-narrador-protagonista, há outros indícios: um no verso da capa, e o outro no Prefácio, que diz que o livro "fala da minha existência" (N/p).
- <sup>7</sup> O mesmo fenômeno ocorre às páginas 42-43, 48-49, e 73-74.
- <sup>8</sup> Como afirma Robert Tener, She (Ela, o nome da protagonista) is "confused by her fractured living as a black person in a white world filled with white images and concepts, none of which is directly related to herself as a black woman" (2). Para consultar esta e outras peças ver *The Adrienne Kennedy Reader*.

- <sup>9</sup> Em uma entrevista concedida dois anos após terminar *People*, a autora concorda com Elin Diamond: há um certo disfarce e uma distância entre a autora e a *persona* que narra. A dramaturga acrescenta: "I think it's something I learned in my crib" (Diamond 157).
- <sup>10</sup> Bakhtin coloca que a literatura é capaz de penetrar o laboratório social "where these ideologemes are shaped and formed. The artist has a keen sense for ideological problems in the process of birth and generation" (*Problems* 17).

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANDERSON Benedict. *Imagined communisus: relections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso, 1991.
- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands / La Frontera: The new Metiza*. San Francisco: Aunt Lute, 1987.
- BAKTIN, Mikhail M. *Discourse typology in prose*. S/n.
- \_\_\_\_\_. *Problems of Dostoevsky's poetics*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- BINDER, Wolfgang. A Melus Interview: Adrienne Kennedy. *Melus. The Journal of the society for the study of the Multiethnic literature of the United States*, v. 12, n. 3, p. 99-108, 1995.
- BORIM JUNIOR, Dário. *Borders and selves: contemporary autobiography of Brazil and the Americas*. Ann Arbor, MI, Bell & Howell \*UMI), 1997.
- DIAMOND, Elin. Na Interview with Adrienne Kennedy. *Studies in American Drama 1945 - Present*, v. 4, p. 143-57, 1989.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fonteira, 1999.
- FLORES, Juan, YÚDICE, George. *Living borders / Buscando America. Social text: theory / culture / ideology*, v. 24, p. 58-84.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. Princeton: Princeton University, 1957.
- KAYE, KANTROWITZ, Melanie. Crossover dreams. *The village voice*, v. 60, 18 June 1988.
- KENNEDY, Adrienne. *People who led to may plays*. New York: Theatre communications group, 1987.
- KENNEDY, Adrienne. *The Adrienne Kennedy reader*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press, 2001.
- LEJEUNE, Philippe. *On autobiography. End and Foreworld Paul John Eakin*. Trad. Katherine Leary. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1989.
- TENER, Robert L. Theater of identity: Adrienne Kennedy's Portrait of black women. *Studies in black literature* VI, v. 1-5, 1975.
- THOMAS, Piri. *Down these mean streets*. New York: Vintage Books, 1991.

IV  
INVENTARIAR DIFERENÇAS

# O inventário do mundo: Arthur Bispo do Rosário e Peter Greenaway

Maria Esther Maciel Borges  
UFMG

*Toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do precipício*  
(Walter Benjamin)

Aproximar artistas de contextos radicalmente distintos e com histórias de vida não menos dissonantes não deixa de ser um exercício de imaginação. Sobretudo quando não há pontos de interseção entre suas trajetórias criativas, nem evidência de qualquer diálogo explícito entre eles que possa justificar possíveis afinidades. Este é o caso da aproximação que tentarei estabelecer entre o artista brasileiro Arthur Bispo do Rosário e o cineasta britânico Peter Greenaway, à luz de alguns escritos de Jorge Luis Borges.

Advindos de culturas inteiramente diversas, criando a partir de condições sociais e de motivações estéticas contrastantes, Bispo e Greenaway encontram-se, entretanto, no mesmo apreço pelas taxonomias e enumerações impossíveis, compartilhando uma certa cumplicidade em relação ao que Borges chamou de “la tarea de dibujar el mundo”. Não foi à toa que Greenaway, em seu primeiro contato com a obra de Bispo, em agosto de 1998, quando esteve no Rio de Janeiro para a exibição da ópera “100 Objetos para Representar o Mundo”, reconheceu as afinidades de seu próprio trabalho com o do artista brasileiro – este um ex-pugilista, ex-marinheiro e ex-empregado doméstico, negro, psicótico, nascido em 1909. “Ele é mais obsessivo do que eu; a obsessão dele é infinita” – admitiu Greenaway – à medida que percorria o vasto acervo dos trabalhos de Bispo, composto de quase mil peças criadas ao longo de cinquenta anos de confinamento do artista em uma instituição psiquiátrica.<sup>1</sup>

Essas peças, que vão desde objetos avulsos, como navios de madeiras ou uma roda de bicicleta, até *assemblages*, fardões, fichários, faixas, panôs, coleções de miniaturas, tabuleiros com peças de xadrez e um majestoso manto bordado, dentre vários outros artefatos, compunham o que o próprio artista designou de “registros sobre minha passagem sobre a terra”, um catálogo de todas as coisas do mundo, que, segundo ele, seria apresentado a Deus no dia do Julgamento Final. De meados

dos anos 50 até sua morte em 1989, Bispo se dedicou, com grande afinco e extraordinário senso de rigor, à sua missão, convicto de que tinha sido o escolhido de Deus para reconstruir o mundo após o fim de tudo, repovoando a terra com seus "objetos mumificados" e suas listas infinitas de nomes e imagens bordadas sobre panos ordinários. Buscava sua matéria prima no cotidiano mais imediato, nos redutos marginalizados da pobreza, no agora de sua própria experiência: sapatos, canecas, pentes, garrafas, latas, ferramentas, talheres, embalagens de produtos descartáveis, papelão, cobertores puídos, madeira arrancada das caixas de feira e dos cabos de vassouras, linha desfiada dos uniformes dos internos, botões, estatuetas de santos, brinquedos, enfim, tudo o que a sociedade jogou fora, tudo o que perdeu, esqueceu ou desprezou. [Compôs, a partir desse entulho, uma narrativa visual de sua passagem pelo mundo, uma narrativa ordenada segundo as leis mais rigorosas da taxonomia e, ao mesmo tempo, atravessada pelo movimento espontâneo da imaginação.] Nela, como explica Eliana Lourenço em ensaio sobre o artista, Bispo deixou inscrito o seu "desejo de buscar uma compreensão da ordem cósmica e de reordenar a vida".<sup>2</sup>

Difícil não comparar esse trabalho de catalogação com o que, segundo a mitologia bíblica, Noé realizou mediante a ameaça do Dilúvio. Considerado por estudiosos da taxonomia como o primeiro colecionador da história da humanidade, o primeiro – segundo John Elsner e Roger Cardinal – a sofrer a "patologia da completude a todo custo",<sup>3</sup> [Noé converteu o ato de inventariar todas as criaturas da terra em um antidoto contra a destrutividade do tempo e da morte.] Sua paixão foi colocada a serviço da salvação do mundo, como a de Bispo do Rosário. Com a diferença de que, para Bispo, o mundo não se afigurava de forma naturalizada, mas artificialmente moldado a partir do que nele foi depositado pela cultura. Interessava-lhe, particularmente, coletar a multiplicidade das coisas fabricadas e das nomenclaturas que as acompanham. Ou como ele mesmo dizia, "o material existente na terra dos homens". Para depois, ordenar tudo, fazer tudo coexistir em um todo finito, a partir de uma lógica desconcertante, na qual se conjugam, paradoxalmente, a lucidez e o delírio.

Lembrando, de certa forma, algumas classificações borgeanas, como a que caracteriza, por exemplo, a famosa enciclopédia chinesa descrita no ensaio sobre John Wilkins, as coleções de Bispo apresentam, na forma como são organizadas, uma ordenação que aponta, simultaneamente, para os modelos taxonômicos sistematizados pelos códigos re-

conhecidos de classificação e para uma maneira particular de captar, como diria Foucault, "por sob as diferenças nomeadas e cotidianamente previstas, os parentescos subterrâneos entre as coisas, suas similitudes dispersas",<sup>4</sup> não legitimadas pela razão. Ou, num plano inversamente simétrico: captar, por sob as semelhanças explícitas, as diferenças invisíveis entre os objetos repetidos de uma série. O resultado de todo esse processo, que tem como função alegórica representar a complexa sintaxe do mundo, não poderia ser senão a fragmentação dessa mesma sintaxe, a revelação da vertigem caótica da realidade circundante.

Jean Baudrillard, em ensaio sobre o ato de colecionar, diz que todo objeto, ao ser colecionado, deixa de ser definido pela sua função para entrar na ordem da subjetividade do colecionador. Abstraído de seu contexto, perde sua presentidade, desloca sua temporalidade para a espacialidade de um repertório fixo, no qual a história é substituída pela classificação. Nesse sentido, colecionar se converte em uma forma de enclausurar o objeto, des-historicizá-lo, de maneira que seu contexto seja abolido em favor da lógica sincrônica da coleção.<sup>5</sup>

No caso de Bispo de Rosário, entretanto, isso se dá de forma mais complexa. Seus objetos, mesmo que desvestidos do caráter funcional e descartável, ao serem subjetivizados pela posse e pela criatividade do artista, passam a dizer muito mais de seu contexto do que quando ocupavam simplesmente o espaço utilitário de suas funções imediatas. Eles adquirem uma linguagem, convertem-se em metonímias do próprio contexto de que foram tirados. As coleções de Bispo arrancam o objeto de sua própria inércia, dão-lhe um nome, um lugar e uma história. Ao mesmo tempo em que se configuram como registros de um tempo, de uma vida e de um contexto marcados pela pobreza, pela loucura e pela exclusão, elas se transfiguram em metáforas sempre renovadas do mundo, confirmando as palavras de um outro artista, Hélio Oiticica, segundo o qual "o objeto é a descoberta do mundo a cada instante".

Isso se constata sobretudo quando tomamos os objetos avulsos de Bispo, verdadeiros ready-made, que guardam visíveis semelhanças com certos artefatos de ~~Marcel Duchamp~~, como a roda de bicicleta, por exemplo, sem que haja por parte do artista brasileiro qualquer dívida para com o artista francês. E por um motivo muito simples: Bispo nem mesmo sabia da existência de Duchamp. Sua história não lhe permitiu entrar no mundo intelectualizado dos movimentos estéticos, dos salões de arte, dos espaços privilegiados do saber letrado. Mal sabia escrever,

apesar dos impressionantes textos que bordou, das inúmeras listas de nomes que escreveu e dos mapas detalhados que traçou em seus estandartes de pano.

Completamente alheio aos movimentos estéticos que, nos anos 50 e 60 fervilhavam nos meios culturais brasileiros e internacionais, dialogava, sem saber, tanto com os experimentos internacionais da chamada Pop Art, quanto com algumas expressões da neovanguarda brasileira que, na época, ganhava espaço sobretudo no cenário cultural carioca. Mesmo na claustrofobia de seu confinamento psiquiátrico, Bispo manteve uma inexplicável sintonia com o seu próprio tempo, chegando a antecipar também alguns aspectos da arte contemporânea. Como afirma o crítico de arte Frederico Morais, um dos maiores divulgadores da obra do artista:

Sem que algum dia tivesse saído de sua cela para visitar exposições ou folhear revistas de arte em alguma biblioteca sofisticada, Bispo fez nos anos 60 *assemblages* como as de Arman, Cesar, Martial Raysse e Daniel Spoerri, integrantes do Novo Realismo. (...) A lógica formal com que Bispo envolve seus trabalhos antecipa certos aspectos da nova escultura inglesa, de um Tony Cragg, por exemplo. (...) Os textos costurados de Bispo lembram os manuscritos de Joaquim Torres-García, nos quais ele funde palavra e imagem. (...) O manto e as demais roupas de Bispo remetem aos parangolés de Hélio Oiticica, tanto quanto sua cama-nave assemelha-se à casa-ninho de Oiticica em sua residência nova-iorquina ou ao Éden que ele expôs em Sussex, Inglaterra.<sup>6</sup>

Como não retornar aqui, aproveitando a lista de Morais, às similitudes dissonantes entre a obsessão de Bispo por catálogos, enumerações, mapas e nomenclaturas e a de Greenaway, que através de seus filmes, trabalhos de artes plásticas, óperas e escritos ficcionais, também tem se dedicado à tarefa de converter o mundo em uma grande enciclopédia, valendo-se dos sistemas racionais de classificação e mostrando, ao mesmo tempo, os pontos em que tais sistemas transbordam e se rompem? Vale lembrar que o que mais chamou a atenção de Greenaway em relação à obra de Bispo, durante sua já referida visita ao Museu Nise da Silveira, no Rio de Janeiro, foi precisamente o uso criativo que o artista brasileiro fez das taxonomias, a forma como ele parece “zombar um pouco com a mania dos intelectuais de catalogar tudo, de transformar o mundo em verbetes de enciclopédia”.

Com tal observação, Greenaway – um eterno seduzido pelos “excitements of research, collection and collation” – não apenas marca a sua cumplicidade oblíqua com a obra do artista brasileiro, como tam-

bém define o seu próprio gesto catalogador. Um gesto que não se define necessariamente pelo objetivo ilusório de completude, mas pela necessidade crítica de mostrar como os princípios legitimados de organização, sejam alfabéticos, numéricos, estatísticos, cartográficos, tendem a se tornar fins em si mesmos.

Desde os seus primeiros pseudo-documentários, como "Windows", em que faz, pela via do nonsense, um estudo estatístico de casos de defenestração, "H is for House", em que leva ao infinito as possibilidades e impossibilidades da nomenclatura, ou "Act of God", em que levanta uma lista insólita de casos de pessoas atingidas por raios, Greenaway vem jogando ironicamente com as taxonomias, conjugando as regras de classificação com as leis paródicas da ficção. Para não falar aqui de seus longa-metragens, todos eles estruturados em forma de catálogos narrativos, de cuja simetria rigorosa emerge, paradoxalmente, uma lógica desordenadora e muitas vezes absurda. Poderíamos citar ainda seus trabalhos de artes plásticas e, especialmente, os de curadoria, como o que teve como título "Some Organising Principles", uma exposição em Wales (1993), na qual, através de obras selecionadas, criou uma espécie de história sincrônica da taxonomia, do século XVII à época contemporânea. Em todos esses trabalhos, Greenaway não busca senão constatar o caráter ilusório de toda tentativa de ordenação do mundo, de todo impulso de se colocar, como quis Mallarmé, o mundo inteiro em um Livro.]

É nesse sentido que Greenaway (e, por extensão, Bispo) também poderia ser associado a Borges, dado o conhecido apreço de Borges pelas séries temáticas, combinações insólitas, listas e categorizações. Bastaria mencionarmos o modelo taxonômico que o escrito argentino usou na delirante descrição do mundo enciclopédico de Tlön, o planeta "donde abundan los sistemas increíbles", na enumeração dos catálogos infinitos da "Biblioteca de Babel", na explicação do idioma analítico de John Wilkins, e ainda nos verbetes insólitos do besteiário *Manual de zoología fantástica*. Em todos esses textos, "há uma reversão do típico uso épico de catálogos e listas", como apontou Flora Sussekind, visto que Borges não almeja necessariamente classificar racionalmente a realidade ou o universo, mas revelar o caráter arbitrário de todos os sistemas de classificação.<sup>7</sup> Seus catálogos e listas seriam, portanto, "auto-anulatórios", por se basearem no famoso princípio do próprio autor, segundo o qual "não há universo no sentido orgânico, unificador, que tem essa ambiciosa palavra".<sup>8</sup> E se em Greenaway este gesto crítico se

repete é porque suas conjecturas sobre o que Borges chamou de “secreto dicionário de Deus” também não almejam tornar o caos do mundo mais legível, mas evidenciar o impossível de sua organicidade e unidade.

[ Não seria descabido dizer, portanto, que o cineasta britânico busca chegar, pelas vias transversas da ironia, ao que Bispo do Rosário alcançou, de forma espontânea, com a força da imaginação: revelar, através das ordenações taxonômicas, a desordem e a multiplicidade do mundo. E é nesse sentido que ele transforma em projeto o que para Bispo foi uma missão. ]

Isso pode ser visto, de forma explícita, na já mencionada ópera-instalação, “100 Objetos para representar o Mundo”, escrita e co-dirigida por Greenaway, com música de Jean-Baptiste Barrière. Definido como uma “*opera-prop*” (*prop*, em inglês é um termo do teatro que significa acessórios do contra-regra, adereços), o trabalho é uma paródia da história das duas naves Voyager que, contendo mais de uma centena de imagens e arquivos sonoros, foram enviadas ao espaço pelos norte-americanos, em 1977, com o propósito de mostrar a eventuais extra-terrestres a existência da Terra. Como argumenta o próprio Greenaway, é provável que tal material representativo, compactado em um espaço restrito, tenha se limitado às referências culturais da década de 70 e à visão subjetiva de um grupo de “americanos brancos, de classe-média, com formação científica, e talvez com arrogantes ideais democráticos e atitudes paternalistas em relação ao resto do mundo”.<sup>9</sup>

Com o visível propósito de ironizar tal empreendimento, Greenaway cria a sua própria lista, inventariando um número limitado de objetos (concretos e abstratos) que, em sua opinião, poderia simbolizar e descrever (ironicamente, é claro) a multiplicidade inumerável das realizações do homem e da natureza na terra. Tais objetos, que vão desde o mais prosaico guarda-chuva ou uma coleção de sapatos até figuras representativas do imaginário cultural do Ocidente, como Adão e Eva, “A Vênus de Willendorf”, “O chapéu, o casaco e a pasta de Freud”, são recolhidos de temporalidades e culturas diversas (dependendo do país onde a ópera é apresentada, a lista passa a incorporar símbolos locais) e dispostos no espaço serial de um catálogo multimídia, cuja finalidade principal não difere da de outros projetos taxonômicos do artista: desqualificar todo e qualquer esforço humano de representação racional do mundo. Uma lista que atesta não apenas a nossa diversidade, mas também a nossa vulnerabilidade, nossa irrelevância e nossa mega-

lomania, tornando-se, portanto, crítica de si mesma e de sua própria pretensão.

Para a apresentação de tal lista, Greenaway converte o palco em uma espécie de sala de exposição, onde alguns objetos são dispostos segundo a lógica curatorial do diretor. Elementos cinemáticos e teatrais contribuem para o impacto visual do espetáculo, pois à medida que os cem objetos vão sendo apresentados em uma seqüência narrativa, uma profusão tecnológica de vozes, luzes, textos e imagens projetadas sobre o palco satura o espaço de signos, apontando para a impossibilidade de se esgotar a pluralidade de referências que circunda culturalmente cada “objeto” apresentado. Um projeto enciclopédico, sem dúvida, que guarda similitudes com certos projetos literários de autores contemporâneos, como Borges, Calvino, Umberto Eco, Georges Perec, dentre outros, que também fizeram de suas obras verdadeiras enciclopédias ficcionais. Enciclopédia, aqui, entendida não como um conjunto fechado e definitivo, mas como uma totalidade incompleta, conjectural, múltiplice. Como é também a obra de Bispo, feita de um saber não legitimado socialmente, fora da ordem canônica da cultura erudita e, portanto, em estado de deslocamento, de novidade e de alteridade radical em relação aos modelos enciclopédicos conhecidos.

Umberto Eco, ao comparar o dicionário à enciclopédia, chama a atenção para o princípio de “semiose ilimitada” que define o modelo enciclopédico. Segundo ele, a enciclopédia, ao contrário do que almejam os filósofos iluministas, não reflete de modo unívoco e racional um universo ordenado, mas fornece regras, em geral “míopes”, para que, “segundo algum critério provisório de ordem”, se busque dar sentido a um mundo desordenado ou cujos critérios de ordem nos escapam. Nesse sentido, tal modelo destoaria do de dicionário, por excluir definitivamente, segundo Eco, “a possibilidade de hierarquizar de modo único e incontestado as marcas semânticas, as propriedades, os semas”.<sup>10</sup> Em suas palavras:

O conhecimento enciclopédico seria de natureza desordenada, de formato incontável, e praticamente deveria fazer parte do conteúdo enciclopédico de *tudo* o que sabemos e poderemos saber sobre os cães, até a particularidade por que minha irmã possui uma cadela chamada Best – em suma, um saber incontável até para Funes, o Memorioso.<sup>11</sup>

Como vimos, os objetos apresentados por Bispo em suas coleções são visivelmente enciclopédicos, pois abrangem toda a esfera das matérias a que o homem empresta uma forma. Eles compõem, em conexão com os inúmeros textos, desenhos, mapas, em geral bordados em roupas e estandartes, um mundo desordenado pelas suas próprias regras de organização, através do qual o artista busca dar um sentido à sua própria realidade. É interessante observar ainda o fato de que vários de seus objetos também aparecem na ópera de Greenaway, como os sapatos em série, uma coleção de moedas, a cadeira-de-rodas, o guarda-chuva, a cama, o barco, a boneca, o lixo, objetos de uso doméstico, além dos mapas, textos e das listas intermináveis de palavras começadas com uma determinada letra do alfabeto. O que confirma, mais uma vez, as imprevistas afinidades entre os dois.

Na interseção entre esses dois artistas que nunca se encontraram, cada um cria uma forma distinta (porque subjetiva e cultural) no ato comum de inventariar o mundo. Se, por um lado, a subjetividade de Greenaway é a da consciência irônica, lapidada pelo exercício diário de uma lucidez que, de tão lúcida, revela sua própria vertigem, por outro, a de Bispo advém de uma cumplicidade visceral com a experiência, com o agora de seu próprio corpo, de sua loucura e de sua realidade. Enquanto um busca sua matéria-prima no espaço canônico da cultura ocidental, o outro recolhe a sua da precariedade material de sua existência cotidiana. Um faz do rigor um delírio; o outro extrai do delírio o rigor. Ambos mostram, por caminhos inversos, que a desordem não deixa de habitar qualquer de nossas tentativas de apreensão totalizadora do mundo, visto que o paradigma da construção e reconstrução dos mundos míticos, místicos, estéticos e até mesmo científicos, é sempre, como aponta Félix Guattari, o da "narratividade delirante".<sup>12</sup> E isso é o que também Borges parece nos dizer em seus textos, como neste que fecha o seu livro *El hacedor*, e que reproduzo aqui, a título de conclusão:

Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu próprio rosto.<sup>13</sup>

## NOTAS:

- <sup>1</sup> GREENAWAY, em entrevista a Carlos Heli de Almeida, *O globo*, 12/08/1998, p. 1
- <sup>2</sup> LOURENÇO, Memória e montagem: uma leitura de *Uma história de família*, de Silvano Santiago, p. 177.
- <sup>3</sup> ELSNER and CARDINAL, *The cultures of collecting*, p. 1.
- <sup>4</sup> FOUCAULT, *As palavras e as coisas*, p. 64.
- <sup>5</sup> Cf. BAUDRILLARD, The system of collecting. In ELSNER and CARDINAL, *The cultures of collecting*, p. 8.
- <sup>6</sup> MORAIS apud HIDALGO, *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*, p. 195.
- <sup>7</sup> SUSSEKIND, Borges e a série, p. 212.
- <sup>8</sup> BORGES, *Obras completas II*, p. 94.
- <sup>9</sup> GREENAWAY, *100 objetos para representar o mundo*, p. 34.
- <sup>10</sup> ECO. *Sobre os espelhos e outros ensaios*, p. 336-337.
- <sup>11</sup> ECO, *Kant e o ornitorrinco*, p. 192.
- <sup>12</sup> GUATTARI. *Caosmose*, p. 99.
- <sup>13</sup> BORGES, *Obras completas II*, p.254.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALMEIDA, Carlos Heli de. "O" é para obsessão. In: *O globo* (Segundo caderno), 12/08/98, p. 1-2.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas II*. Rio de Janeiro: Globo, 1999.
- BURROWES, Patrícia. *O universo segundo Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- ECO, Umberto. *Kant e o ornitorrinco*. Trad. Ana Theresa Vieira. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- ELSNER, John and CARDINAL, Roger (ed). *The cultures of collecting*. London: Reaktion Books, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- GREENAWAY, Peter. *100 objetos para representar o mundo* (catálogo). Rio de Janeiro/São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil/SESC, 1998.
- GREENAWAY, Peter. *Some Organising Principles*. Swansea: Art Gallery, 1993.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose. Um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

- HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- LOURENÇO, Eliana. Memória e montagem: uma leitura de *Uma história de família*, de Silvano Santiago. In: MACIEL et alli. *América em movimento*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro/São Paulo: Nelam/Sette Letras/Memorial da América Latina, 1999, p. 175-192.
- SUSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Sette Letras/UFMG, 1998.

# Frida Kahlo

## Uma poética & muitas diferenças

Maria Consuelo Cunha Campos  
UERJ

### Do *handicap*<sup>1</sup> ao *empowerment*<sup>2</sup>

1951. A pintora mexicana Frida Kahlo termina um quadro, "Auto-retrato com o dr. Juan Farill". Devido à circunstância em que, muito jovem, começara a pintar, em 1926 – imobilizada numa cama, em decorrência de um acidente de trânsito – os auto-retratos constituíram o gênero majoritário, no corpo da obra da artista.

Esta tela, porém, teria algo de inaugural, e não apenas na obra de Frida, mas na própria pintura mundial, tornando-se, emblematicamente, algumas décadas depois, o ícone de uma utopia possível.

Certamente não pela circunstância autobiográfica – o médico cujo rosto está ali retratado, numa tela dentro da tela, ao lado do auto-retrato da pintora, salvara-lhe a vida e lhe devolvera a alegria de viver, após sete – das 22 cirurgias a que Frida se submeteria ao longo da vida... – operações da coluna: isto, simplesmente, ela narra em seu diário – este outro auto-retrato íntimo, contraponto da autobiografia pictórica que ela legou com seus quadros. Era usual, nela, homenagear benfeitores, mecenas, não apenas retratando-os mas também apresentando-lhes as telas.

Tampouco pela circunstância, que a própria pintora acrescenta, no que seria a prancha 95 de seu diário, de considerar o Dr. Juanito, como ela o chamava, um grande homem de ciência e um ser heróico, por dedicar a própria vida a salvar enfermos, sendo ele mesmo um deles é que o quadro se singularizaria... Isto apenas aproximaria o retrato do Dr. Farill de um outro, que a pintora terminou no mesmo ano de 1951, de seu pai, Wilhelm Kahlo, imigrante judeu, de ascendência húngara-alemã, fotógrafo, que padecia por sessenta anos de crises epilépticas e cuja bravura em enfrentar o estigma associado à enfermidade a filha também admirava.

O que singularizaria o "Auto-retrato com o dr. Juan Farill" é que, quarenta anos antes de que uma resolução da assembléia geral das Nações Unidas, em 1991, encampasse internacionalmente a proposta de uma sociedade inclusiva como a de uma utopia possível, Frida nele se

retratava em cadeira de rodas, desempenhando seu ofício, representando-se, pela primeira vez que se tenha notícia, na história da pintura, como deficiente física, portadora de necessidades especiais de locomoção, de um modo positivo, como sujeito, artista, socialmente incluída através do trabalho realizado de forma independente.

Kahlo registra este momento biográfico, em seu diário, da elaboração deste auto-retrato com o retrato do médico, como num espaço entre sua própria antiga locomoção, já de deficiente, atingida pela pólio aos seis anos de idade, e a incerteza de voltar um dia a andar por seus próprios pés, mesmo assim...

Auto-retratando-se vestida em cores mais sóbrias – preto e branco – do que usualmente o fazia (porém, como de hábito, profusamente adornada de jóias), a pintora poria em relevo a roda direita da cadeira e a paleta que segura com sua mão esquerda (surrealisticamente, seu próprio coração, seccionado...), bem como o laço que, paciente, a unia a seu médico, numa *mise-en-abime*, num quadro dentro do quadro, em que enfatiza a semelhança fisionômica de ambos, mediante o realce do traço singular de suas respectivas sobrancelhas.

Como que “emparedada”, delimitada pelas paredes do aposento em que se encontra, Frida tem na mão direita os pincéis, dos quais escorre a tinta (sangue), como se acabasse de pintar o quadro com material orgânico extraído de seu próprio coração palheta, como a mostrar que, mesmo nestas circunstâncias, é possível, ao deficiente, o protagonismo da própria existência.

Ali está, assumida, incorporada à obra, positivamente, a deficiência física, tantas vezes anteriormente ocultada pela artista, desde a infância. Do *handicap* físico pessoal primeiro – a perna direita mais fina e o pé deformado, em consequência da pólio, aos 6 anos – ao *empowerment* de fato, explicitado através da pintura, houve toda uma longa trajetória, até que, desta tela de 1951, o olhar da pintora fixasse daquela forma específica de mirar, de igual para igual, o espectador externo à cena retratada.

Somos nós, que contemplamos a tela, os seus interlocutores, enquanto, dentro do quadro, o olhar do Dr. Farill fixa-se num ponto, aparentemente vago, na direção oposta à do olhar da paciente pintora. Se, porém, contemplarmos a foto de Frida olhando seu quadro, recém concluído, perceberemos, como num jogo de espelhos – e de representações –, que o olhar da pintora, segurando, efetivamente, nas mãos, um pincel, à maneira de um instrumento médico, como se fora um

bisturi ou uma seringa, está reciprocamente fixado no do médico, de dentro da tela, enquanto o espelho, que ela de modo usual mantinha ao lado do cavalete para posar para seus auto-retratos, parece refletir (como o olhar da pintora representado no auto-retrato também mira) o espectador da foto e do quadro.

Ao adoecer de pólio, Frida se submeteria não somente a uma bateria de exercícios físicos (natação, bicicleta) mas também a um tratamento à base de banhos de água de nogueira e compressas quentes, complementado pelo uso de botas ortopédicas que a singularizaram entre as demais crianças em Coyoacan.

Coxeando, em função da atrofia do pé e da perna, foi estigmatizada elas gritavam-lhe "Frida, pata de palo", perna de pau, debochavam e riam de sua deficiência, sem outra contestação além do fato de que ela própria sempre se voltava, em direção delas, enfrentando-as, em auto-defesa, à falta de uma atitude educativa por parte de terceiros a propósito: a menininha manca xingava-as, ameaçando-as de revide, de bater-lhes, enraivecida, os olhos chispando, mas tal experiência do preconceito e rejeição, materializados no estigma, golpeava profundamente sua auto-estima.

No que concerne a *handicaps* fisicamente perceptíveis, ela já havia sido iniciada neles vicariamente, quando presenciara, pela primeira vez, na véspera de adoecer de pólio, um ataque epiléptico de seu pai. A menina o socorreria nas convulsões: abria o frasco de éter que ele levava sempre consigo, e o fazia aspirá-lo, tirando-lhe a máquina fotográfica, seu instrumento de trabalho, das mãos, enrolando a correia em volta de seu próprio pulso, para que não a roubassem, em meio ao amontoado de pessoas que se aglomeravam, usualmente, em torno de ambos, durante as crises na rua. Depois que elas terminavam, Frida ajudava Wilhelm a levantar-se lentamente e reconfortava-o.

Foi após a primeira crise paterna por ela presenciada que a própria Frida machucou-se muito, ao tropeçar e cair precisamente nas raízes expostas de uma árvore, como se, simbolicamente, o fizesse sobre a raiz de sua árvore genealógica, exposta.

Ela a representaria anos depois deste episódio, numa tela em que figura menina, na Casa Azul, seccionada, sem teto e, simultaneamente como um feto, no ventre materno, ligada aos pais e avós pelos ramos da árvore genealógica que dá título à tela.

No dia seguinte ao da queda, pela manhã, ao tentar levantar-se da cama, manifestou-se o que seria inicialmente diagnosticado como tumor e, em seguida, como poliomielite, enfermidade para a qual, em 1913, não havia ainda vacina.

No plano de fundo do retrato paterno que Frida pintaria, anos depois, ela colocaria formas bacteriológicas, semelhantes a microscópicos espermatozoides, correndo em direção a óvulos, enquanto a abertura da lente da máquina fotográfica paterna oscila entre a forma óptica e a do órgão sexual feminino.

A identificação com o pai fotógrafo a fizera, convalescente da pólio, sua assistente, tendo então aprendido a revelar e a retocar fotografias, naquilo que era não só a profissão paterna senão também a do avô materno, de origem indígena.

Devido ao longo tratamento de sua enfermidade, ela ingressaria com atraso, em relação aos colegas, na escola; nas fotos de infância e juventude, habilmente esconde ou disfarça este outro *handicap*, a perna diferente, pois quer ser aceita, reincluída entre as pessoas ditas “normais”, negando, para isto, a diferença locomotora que a estigmatiza.

Numa única foto de família, feita pelo pai, Frida aparece com a perna atrofiada em primeiro plano, como que exibindo-a, vitoriosamente: está totalmente travestida, os sapatos e a calça masculina que ela usa encobrem-lhe a deficiência. Este Outro, que ela construiu com o travestimento, e para o qual procura captar o olhar alheio, é sua possibilidade de representar-se “normal” entre não deficientes da locomoção, e de diluir-se, numa família onde não havia o tão desejado filho homem, ocupando o lugar simbólico vazio.

Na adolescência, um grave acidente de trânsito atinge-a, no choque entre dois veículos: ela é empalada por uma barra de ferro, que lhe teria entrado pelo abdômen e saído pela genitália, conforme o laudo médico, sendo-lhe arrancada no próprio local da ocorrência, a sangue frio.

Com múltiplas fraturas espalhadas pelo corpo, além daquela ferida, que resultou numa peritonite e numa cistite, Frida credita ao acidente não apenas o desvirginamento – encarado por ela como um estupro pela máquina (o que Alejandro, seu namorado, que a acompanhava quando ocorreu a colisão dos veículos, entretanto contestava, dizendo tratar-se de álibi em relação a outros fatos) – mas também sua impossibilidade de, no futuro, levar a cabo suas gestações.

Tendo sua conformidade física ao padrão de beleza já comprometido (fora considerada uma menina feia, mesmo antes da enfermidade que a deixara deficiente da locomoção), a adolescente Frida terá agora avariados os dois símbolos tradicionais do valor da mulher para o desempenho de seus papéis hegemônicos de gênero, como esposa e mãe: o hímen intacto e a plena capacidade reprodutiva.

Após um mês de hospitalização, ela pode retornar à Casa Azul em que sua família residia. A princípio, os colegas da Escola Preparatória Nacional, especialmente seu grupo dos Cachuchas, de tendência socialista, intelectualizados, visitaram-na, porém a longa distância entre Coyoacán e a escola fez escassear a presença deles durante a demorada convalescença.

Frida não voltaria a estudar: além do novo atraso na aprendizagem, decorrente, agora, do prolongado afastamento em função de sua lenta recuperação do acidente, o que a poria em maior desvantagem em relação aos antigos colegas, já mais jovens do que ela, os quais continuaram a frequentar normalmente as aulas, enquanto ela convalescia em casa, agora havia também a situação financeira dos Kahlo.

Já decadente, por conta da perda do trabalho paterno como fotógrafo oficial do patrimônio histórico arquitetônico mexicano durante a ditadura de Porfírio Díaz – o que levaria Wilhelm a manter a família apenas com as encomendas de retratos fotográficos feitas por particulares – a minguada renda familiar era, agora, onerada com os gastos do próprio tratamento de Frida.

Este pai alemão (filho, ele próprio, de imigrantes, judeus húngaros), como ora sucedia a sua filha mexicana, também interrompera seus próprios estudos (já na universidade, em sua pátria), anos antes, em consequência também de um acidente, que lhe detonara a primeira das crises de epilepsia.

Em lugar da sonhada faculdade de medicina – numa época em que as mulheres não passavam de 35 entre os 2000 alunos da Escola Preparatória Nacional, recém-aberta a elas – a jovem começa a pintar, mesmo presa ainda ao leito, paciente, servindo-se de um espelho para tomar-se como modelo, no restrito universo de imobilizada em seu quarto.

Operações, coletes são utilizados, porém o atraso da tecnologia médica mexicana daquela época fez com que a terapia aplicada à recuperação de Kahlo beirasse o grotesco.

Tentando recuperar não só a saúde, a locomoção, a vida independente, mas também o namorado, Alejandro Gómez Arias, Frida mantém intensa correspondência com ele. O rapaz, porém, é enviado em viagem de estudos à Europa, provavelmente por desejo da família de afastá-lo dela, deficiente física acidentada, com perspectivas problemáticas quanto ao total restabelecimento, e com os próprios pais doentes – pois, além da epilepsia de Wilhelm, também Matilde, a mãe da artista, era sujeita a crises depressivas – e em difícil situação financeira.

Num desenho a lápis, “Acidente” – atualmente na coleção Rafael Coronel, da Cidade do México –, a artista representou, com a data da ocorrência, 17 de setembro de 1926, a cena da colisão do ônibus em que viajava com um bonde, o próprio choque da velocidade moderna, no centro da Cidade do México, que vitimara a jovem do periférico e ainda pré-moderno então subúrbio de Coyoacan. Ali ela se auto-retrata deitada na padiola da Cruz Vermelha que a transportara ao hospital, o corpo quase totalmente enfaixado.

Em 1938, no quadro hoje perdido “Pedimos um avião e nos dão asas de palha”, Frida representa-se tendo nas mãos o avião com que tanto sonhara em sua infância, a expressão decepcionada, com as asas em suas costas atadas por cordões ao céu, enquanto seu corpo aparece preso por laços ao solo, numa releitura do mito de Ícaro.

Em 1953, em seu diário, Frida desenha o pé direito seccionado (amputado, com parte da perna, por conta da gangrena, até a altura do joelho) com a legenda “pés para que os quero se tenho asas para voar?”. Seccionados do corpo, sobre uma base ou pedestal, como se fossem uma escultura, deles emergem galhos espinhentos, ramos sem folhas.

Um de seus vários coletes ortopédicos foi por ela decorado com a figura de um feto dobrado sobre o próprio corpo, encimada pela foice, o martelo e a estrela, em vermelho, numa tripla referência à sua condição física, a seus abortos, e à sua identidade revolucionária.

Noutro quadro, sem data, “O Marxismo dará saúde aos enfermos”, a pintora se retrata de pé, com um colete, segurando em sua mão esquerda o livro *O Capital* e deixando de lado as muletas. No fundo da tela, põe o planeta, com a face européia e asiática visível, possível alusão às revoluções russa e chinesa, enquanto, no lado oposto, um punho sai da cabeça encanecida de Marx, cuja mão estrangula os Estados Unidos, figurados como um ser híbrido e grotesco, o corpo da águia americana encimado pela cabeça humana com a cartola do Tio Sam, e as listras e estrelas da bandeira estadunidense.

Em sua poética pictórica, fortemente autobiográfica, Frida Kahlo procurou eventualmente unir o auto-retrato à causa revolucionária, deplorando o tão pouco (a seu ver) engajamento de sua obra: por isso, não deixa de ser digna de nota a ironia sutil da história, evidenciada no fato de que as anotações de diário que ela fez, durante a confecção do "Auto-retrato com o Dr. Juan Farill", apontam explicitamente para sua consideração de fracasso por praticamente só haver pintado a si mesma, quando via na sua utopia, a revolução, sua única razão de viver.

Justamente este quadro, pintado décadas antes de que se falasse e se militasse em prol de uma sociedade inclusiva, responderia, emblematicamente, ao que ela tanto visou: contrapor-se à exclusão, às desigualdades baseadas em diferenças (étnicas, de gênero, de orientação sexual, de classe) e em necessidades especiais transformadas negativamente em *handicaps*.

O poder de pintar, desenhar, representar por imagens, trabalhar, criar, produzir obras de arte (mesmo imobilizada numa cama, amputada); a bandeira de uma vida vivida com beleza e estilo próprio (indumentária, decoração, adornos, etc), em meio a estigmas e adversidades, lutando pela construção de um legado pictórico e de um espaço de preservação e exaltação da memória cultural mexicana na Casa Azul, foi a marca inconfundível da artista plástica Frida Kahlo, a partir de sua deficiência física: sua arte nasceu com sua diferença e se nutriu, positivamente, dela.

## Gênero, etnia e classe

Geopoliticamente periférica, como latino-americana, vivendo numa época – 1907 a 1954 – em que o mundo transitava, em termos de hegemonia política, do eurocentrismo de até a segunda guerra mundial para a bipolaridade entre os Estados Unidos e a URSS a partir do pós-guerra, esta filha de um imigrante judeu alemão de ascendência húngara seria exemplar daquilo que se chama, no vocabulário das imigrações, de primeira geração nascida na nova pátria, de tal modo situada no entre-lugar entre as culturas ancestrais paternas (judaica, húngara, alemã), de tipo ocidental, e as do país do nascimento e pertencimento identitário nacional: por parte de mãe, Matilde Calderón, miscigenavam-se, em Frida, as culturas hispânica e indígena, o ocidental ao não ocidental.

Tal entrecruzamento de identidades não hegemônicas, nela, coexistiria com o gênero feminino, o já referido travestismo, a bissexualidade durante grande parte da vida e o lesbianismo dos últimos anos. A série de *handicaps*, do ponto de vista da sociedade hegemônica, conviveria, nela, com a deficiência física cada vez mais agravada, até a amputação já perto da morte, contribuindo também para marginalizá-la o posicionamento ideológico comunista.

Sua última aparição pública, às vésperas de falecer, seria numa manifestação contra a intervenção da CIA no processo de derrubada do governo guatemalteco de esquerda, de Jacobo Arbenz...

A propósito da relação da obra de Frida com o mercado, vale repetir que, em sua curta e atribulada vida, ela vendeu relativamente poucas telas, preferindo dá-las a amigos e mecenas. Nas últimas décadas, porém, após a revalorização feminista e multicultural de seu legado, alguns de seus quadros, como "Diego e eu", datado de 1949, ultrapassaram o milhão de dólares em lances de leilões, fazendo-a, postumamente, a mais exitosa artista plástica de toda a América do Sul, em termos mercadológicos e de interesse crítico.

Numa época de afirmações identitárias de novos atores sociais, como o foram estas últimas décadas do século XX, a artista mexicana tornou-se um ícone da auto-estima e do orgulho latino-americanos em relação às suas raízes artísticas e culturais, bem como um emblema de gênero, emergindo da imagem, hegemônica em vida, da esposa de Rivera que pintava também, à sombra dele, para afirmar-se a título próprio, numa pintura oposta e complementar, em diálogo, nas suas pequenas dimensões e na sua temática autobiográfica, com o muralismo monumentalista e histórico da obra do marido.

É notável a influência de sua obra sobre a arte chicana nos Estados Unidos – sobretudo na Califórnia.

No México, a Casa Azul, em que ela viveu boa parte de sua vida, hoje em museu, foi transformada em monumento nacional.

Filmes, óperas, shows de marionetes inspirados em sua vida multiplicam-se através do mundo, enquanto toda uma parafernália de objetos de consumo, desde livros para anotações, diários, a politicamente incorretos cinzeiros (Frida fumava não apenas cigarros mas também charutos), com reproduções de seus auto-retratos, povoam lojas de *souvenirs*.

Ela e Rivera colecionaram arte indígena pré-hispânica mexicana. Como o marido, Frida prezou esta rica herança indígena e celebrou sua identidade étnica não só em sua obra mas também no seu estilo de vida, indumentária e adornos. Amou profundamente as jóias étnicas que usou e com as quais se retratou e se fez fotografar, reunindo, neste gosto, a tradição joalheira do ramo paterno de sua família à mexicanidade de sua ascendência materna.

Problemática, entretanto, foi a relação afetiva com a fonte deste pertencimento étnico híbrido, a mãe mestiça e pouco letrada, totalmente voltada para os afazeres domésticos.

Em contrapartida, o legado migrante paterno, oriundo de uma burguesia urbana judaica letrada, perseguida pelo anti-semitismo, deu-lhe um olhar estrangeiro, algo deslocado, desenraizado. A de Frida era, efetivamente, uma cultura híbrida, feita do profundo enraizamento de boa parte de sua vida transcorrida no mesmo local, a Casa Azul em que nascera, coexistindo com alguma dose de nomadismo, de suas viagens não só através do México mas, também da Europa e dos Estados Unidos.

A Revolução Mexicana, a primeira vitoriosa das Américas, de base popular e antecedendo, em sete anos, a revolução russa, propiciaria ao país um novo sentimento nacionalista.

Rejeitando a ditadura de Porfirio Díaz e a elite eurocêntrica de que se cercara, com seu gosto artístico totalmente alienado em relação às culturas indígenas, o México revolucionário se voltava, cheio de auto-estima, para a afirmação de suas raízes nativas, iniciando, a partir daí, a reconstrução cultural e o desenvolvimento educacional do país.

Ruínas pré-hispânicas são desenterradas; artesãos de todo o México recebem uma nova atenção; iniciam-se campanhas governamentais de alfabetização e o processo de integração de mulheres ao sistema educacional nacional. O movimento muralista é incentivado institucionalmente, com a oferta, aos artistas, de muros, em imóveis públicos, para que os pintassem, como forma de conscientizar os cidadãos, através das imagens, acerca da história mexicana.

Rivera, com quem Frida se casaria duas vezes, constituiu, com Orozco e Siqueiros a trindade muralista mexicana – *Los Tres Grandes*, como eram, então, chamados. Justamente em função da pintura dos muros da Escola Preparatória Nacional, na qual Frida estudava, é que o pintor a viu pela primeira vez, quando ele ainda estava casado com Lupe Marín.

Tendo sido aberto o estabelecimento, fazia pouco tempo, às mulheres, Kahlo era uma das ainda raras 35 alunas, entre os mais de 2000 alunos da escola...

Em 1940, Frida, que se jactava de amar-se como era, escandalizando colegas e parentes com uma aventura sexual com uma mulher mais velha do que ela, divorciara-se de Diego, auto-retratando-se então com os cabelos, que ele tanto apreciava, cortados, espalhados pelo chão, travestida, a tesoura aberta na mão direita, entre as pernas, como se fosse castrar-se (ou castrá-lo).

A já referida decadência familiar, após o fim do trabalho fotográfico oficial desenvolvido por Wilhelm em parceria com o sogro, levava Frida a contribuir para a renda familiar. Aprende datilografia, emprega-se em pequenas lojas, comércios diversos, torna-se aprendiz num estúdio de gravura.

A hipoteca da Casa Azul, a residência da família – construída e ricamente mobiliada ao tempo das vacas gordas –, após a venda dos móveis, durante a convalescença e tratamento de Frida, marcara-a profundamente. Ao casar com Diego, pede-lhe que pague as dívidas paternas, liberando, assim, o imóvel que, viúvo, Rivera legaria, em memória da esposa, ao estado mexicano.

Em 1931, durante permanência do casal Rivera nos Estados Unidos, mais exatamente em São Francisco, na Califórnia, por conta de encomendas a Diego, Frida é hospitalizada, devido a um novo problema em seu pé.

O médico que então cuida dela, o Dr. Leo Eloesser, seria retratado por Kahlo: diferentemente do que sucederia, 20 anos depois, a seu colega Juan Farill, ela o representa, entretanto, ainda de modo tradicional, corpo inteiro, traje formal, apoiado a uma mesa, onde se encontra uma miniatura de navio como adorno, tendo na parede defronte um quadro.

Datam do ano seguinte dois quadros de temática complementar entre si e particularmente significativos para um novo momento de *empowerment* da poética de Kahlo: o “Hospital Henry Ford”, que tematiza dramaticamente o aborto de Frida, expondo-a, em meio a objetos surrealistas contra o pano de fundo industrial norte-americano, e “Meu nascimento”, pintado por ocasião do luto pelo falecimento da mãe, Matilde Calderón, no qual Frida se representa no centro da tela, no instante em que sua cabeça emerge da vagina da mãe, represen-

tada morta, coberta com um lençol sob uma tela da Virgem como *mater dolorosa*.

Se considerarmos que estes são quadros da década de trinta e, além disso, pintados por uma mulher, veremos o quanto Frida rompeu com tabus temáticos de seu tempo. A mulher que, nos últimos anos 20, pintara para o namorado, que a deixava, seu primeiro auto-retrato, de inspiração renascentista e pose aristocrática, dentro das regras clássicas do decoro, ao iniciar-se apenas a década seguinte, afronta, poderosa e ousadamente os interditos do gosto hegemônico em suas telas

Dependente química – do álcool, do cigarro, de medicamentos – auto-destrutiva, por vezes masoquista, Kahlo, paradoxalmente que possa parecer, também adorou a vida, a felicidade, o brilho, a energia, como uma mulher plena de humor e espírito, no testemunho de seus contemporâneos, mesmo no sofrimento, no confronto com as muitas perdas, com a solidão e a frustração de vários de seus projetos.

Frida não apenas produziu: ela reproduziu a própria imagem e modelou-a, através de sua pintura e de seus desenhos, reengendrando-se ao tematizar-se. Através da criação de um corpo de obra, ela transcendeu as barreiras impostas a seu corpo físico, assumindo o protagonismo em uma vida majoritariamente de paciente.

Viveu as tensões entre a mulher do povo, como filha de Matilde Calderón, pouco letrada e a inserção, desde o tempo dos Cachuchas, na elite artística e na vanguarda; entre a racionalidade característica do Velho Mundo paterno e o universo das crenças e da subjetividade do Novo Mundo mestiço, que lhe veio através da mãe; entre o deslocamento do pai, burguês judeu; liberal e agnóstico, letrado, intérprete de Beethoven, leitor de filósofos e poetas alemães, que nunca perdera o acento germânico ao expressar-se em espanhol e o forte enraizamento da mãe, em seu catolicismo mestiço, como se em Frida convivessem um Kant e vidas de santos, numa artista desenvolvendo sua criação artística como uma construção partindo de suas próprias raízes culturais...

Sua mexicanidade levou-a a uma profunda identificação com a terra situada entre dois oceanos e dois hemisférios, Anáhuac, como chamavam os indígenas ao México.

Na bandeira mexicana, uma águia e uma serpente emplumada figuram em luta, como forças opostas do panteão indígena: Quetzacoatl, a grande serpente, e seu gêmeo, Tescatlipoca, o deus criador, o céu, a liberdade espiritual e a energia sexual sobre o solo.

Como os deuses indígenas, Kahlo foi uma espécie de quinta essência no processo de construção nacional, um pouco de ambos os avatares.

Seu eu dividido, convivência da Outra com a Mesma, é emblemático na tela "As Duas Fridas", de 1939, contemporânea do divórcio do casal Rivera, em que a pintora se auto-retrata sentada, as mãos dadas com um duplo de si mesma. À direita da tela, Frida, a indígena, tem em sua mão esquerda, ligada externamente ao coração por uma veia ou artéria, um camafeu, com a foto de Diego menino. No lado oposto, com a blusa dilacerada e o coração surrealisticamente à mostra, a outra Frida, vestida à moda hispânica, colonial, tenta pinçar a artéria ou veia, cujo sangue lhe mancha a roupa, através da qual se liga à outra.

Este tema do duplo remete à infância de Kahlo, quando, como uma Alice em seu país de maravilhas, ela "entrava" por um espelho, embaçado com seu sopro a fim de encontrar-se com uma amiga imaginária.

Em 1943, pinta "Raízes", explicitando novamente sua conexão telúrica, numa evisceração de seu corpo que evoca a serpente, símbolo da terra.

Revisita, noutro quadro, em 1949, o tema do abraço amoroso com a Terra, figurando o planeta, que abraça a noite, contendo, neste abraço primeiro, a terra mexicana com sua vegetação peculiar, que, por seu turno, envolve a ama indígena que amamentara a futura artista, ama esta que também abraça Frida enquanto ela abraça Diego, seu marido, como uma mãe ao filho recém nascido, Diego que, também ele, abraça... as chamas, num mesmo princípio das caixas chinesas ou das bonecas russas, saindo umas de dentro das outras.

Naquele ano, pinta ainda "A terra ela mesma, duas nuas na selva", de explícita temática homoerótica e *interétnica*.

É, porém, em outros quadros do início dos anos 30, como "Auto-retrato sobre a fronteira entre o México e os Estados Unidos" e "Lá está pendurado meu vestido" que a artista tematiza o seu dilaceramento, entre duas culturas.

No primeiro, põe de um lado a Detroit industrial (para onde fora, acompanhando o marido) com suas chaminés vomitando fumaça poluente, parecendo incendiar a bandeira norte-americana e os arranha-céus ao fundo; de outro, pinta o México, com a pirâmide indígena e os demais emblemas de sua cultura, como a caveira de açúcar, do Dia dos Mortos.

No último quadro, seu vestido indígena flutua, pendurado diante dos ícones da paisagem novaiorquina, como a ilha de Manhattan e a Estátua da Liberdade, como se a indumentária mexicana, posta a secar entre um assento sanitário imaculadamente branco sobre um pedestal e uma taça de vitória, urinasse sobre o rio Hudson e sua ponte, revelando objetos feios e vis da maneira americana de viver, como a poluição atmosférica (e isto numa época em que a ecologia ainda não estava na agenda) o lixo transbordante resultante do consumo conspícuo, o luxo ostentatório das elites em tempos de profunda depressão econômica em seguida à queda da bolsa de Nova Iorque, em 1929...

Rompendo diversos tabus corporais da época, ao pintar o parto, cenas de homoerotismo, aborto, deficiência física, vômito em jato, todos considerados de mau gosto ou mesmo chocantes, Frida utilizou seu próprio corpo como modelo do corpo de sua obra, subsumindo a ambos numa política do corpo *avant la lettre* que torna sua obra extremamente atual ainda hoje.

Uma poética e muitas diferenças, marcas das múltiplas identidades que nela conviveram e da voz testemunhal que sua obra proporcionou à comunidade de deficientes do mundo inteiro, até então usualmente retratados por outrem como objetos, grotescos, acentuada, pela desigualdade, a diferença: eis a obra de Frida Kahlo, revalorizada e resgatada do olvido à luz de um outro quadro conceitual em arte e de um outro contexto histórico, assinalando um ponto de transição, do lugar sócio-político periférico de sujeitos subalternos, como mulheres, homossexuais, mestiços, culturas híbridas, para o centro de uma obra artística.

#### NOTAS:

- <sup>1</sup> O termo inglês, que os dicionários traduzem por desvantagem, empecilho, obstáculo, aplicado a deficiências físicas vai conotá-las negativamente. Ao estabelecer que um portador de deficiência motora, por exemplo, que pleiteie um determinado emprego, tem um *handicap*, isto é, uma desvantagem, em relação aos não portadores de deficiência que também se candidatam a ele, o discurso deixa implícita a visão da deficiência como um obstáculo, uma desvantagem, ou mesmo um empecilho ao desempenho do candidato, marcando a diferença como desigualdade e inferiorizando o portador dela.

- <sup>2</sup> O termo inglês ainda não tem tradução dicionarizada consagrada no uso vernáculo (tentativamente, tem sido, por vezes, usado, em trabalhos acadêmicos, o neologismo "empoderamento", que aqui preferimos evitar por julgá-lo de uso não só ainda raro provocando estranhamento, mas também pouco adequado, em si mesmo, para traduzir, efetivamente, as nuances semânticas do inglês, para o ato de revestir-se alguém de poder legal, para atuar, correspondendo a isto uma sensação psíquica de passar da impotência para agir, pela falta deste instrumento, para a potência, derivada dele.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- CHADWICK, Whitney e COURTIVRON, Isabelle. *Amor & arte: duplts amorosas e criatividade artística*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- DEUTSCH, Helen e NUSSBAUM, Felicity. "Defecis": *engendering the modern body*. Ann Arbor: The Michigan University Press, 2000.
- FRIDA KAHLO [1907-1954]. Madrid, Ministério de la Cultura, 1992.
- JAMIS, Rauda. *Frida Kahlo*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- KAMINSKY, Amy K. *Reading the body politic: feminist criticism and latin american women writers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- LE CLÉZIO, J.M.G. *Diego e Frida*. São Paulo: Ed. Página Aberta, 1994.
- O DIÁRIO de Frida Kahlo, um auto-retrato íntimo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- RICHMOND, Robin. *Frida Kahlo in Mexico*. San Francisco: Pomegranate Artbooks, 1994.
- SAMPSON, Edward E. "Dealing with differences: an introduction on the social psychology of prejudice". Fort Worth: Harcourt College Publishers, 1999.
- SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOCIEDADE INCLUSIVA. *Anais*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2001.
- SULEIMAN, Susan (ed.). *The female body in western culture and literature*. New York: Columbia University Press, 1997.
- VALDÉS, María Elena de. *The shattered mirror: representations of women in Mexican literature*. Austin, University of Texas Press, 1998.
- VILLAÇA, Nízia. *Em pauta: corpo, globalização e novas tecnologias*. Rio de Janeiro: Mauad/CNPq, 1999.
- VILLAÇA, Nízia, e GÓES, Fred. *Em Nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- VILLAÇA, Nízia, et al. *Que corpo é esse? novas perspectivas*. Rio de Janeiro: MAUAD, 1999.
- WERNECK, Claudia. *Ninguém mais vai er bonzinho, na sociedade inclusiva*. Rio de Janeiro, WVA, 1997.
- ZAMORA, Martha. *Frida Kahlo*. Paris: Éditions Herscher, 1992.

# Derivados da diferença

## *Estenofonia*

Mauricio Salles Vasconcelos

UFMG

Um fragmento ensaístico de alguém, de agora – Avital Ronell, por exemplo, autora de *Finitude's Score – Essays for the end of the millennium* (1994) e *Stupidity* (2001) –, me lança a indagações sobre as teorias e as culturas em circulação. Põe em movimento corpo-conhecimento.

Ou, senão, um gesto de suas aulas, conferências, manifestos, conversas – num andamento *próprio de performance*, capaz de definir um percurso intelectual e aquele do tempo. Sem perda do gestual (conceito e conversa, *speech act* reengrenado do ponto em que se cruzam Austin e Derrida), a extensão das intervenções da ensaísta, ao vivo até o campo nunca encerrado do livro, faz vir à tona atos emergentes relacionados à hora da história depois de seu fim-advento (recente, contínuo setembro) e ao pensamento produzido pela universidade, pelos traços culturais que hoje tentam distinguí-la do simples funcionalismo acadêmico.

Por tudo que corta aquilo definido por Herman Rapaport como *the theory mess*, as produções de Ronell se lêem como incisões no interior de uma história não tão recente da *desconstrução* na América, após sua entronização como via filosófica majoritária sob as ordens da *margem* (até a consolidação das vias ideológicas por onde transita toda uma série de discursos derivados). Por tudo que corta a passagem de Avital Ronell, numa espécie de órbita, orla ou pura rua – *street-talk* (ensaio essencial de *Finitude's Score*) engendrado como mapeamento do plano dos saberes, num diálogo incessante com as matrizes diferenciais de pensar/escrever/falar/ouvir em pontos diversos das ciências/humanidades. Tudo o que corta a rua pluricidental do momento, ponto convergente de culturas e conversações, traçado num múltiplo ato. Uma outra rota para a investigação – ou a teoria –, como aponta *The Telephone Book* (o livro mais conhecido de Ronell).

.....E ainda, você está dizendo sim, quase automaticamente, subitamente, por vezes irreversivelmente. Tudo de que você se apropria significa o chamado que vem através. Significa mais: você é seu beneficiário, movendo-se para o encontro do que lhe é demandado, para pagar o débito. Você não sabe quem está chamando ou o que está para ser chamado, e você empresta, ainda, sua orelha, desistindo de algo, recebendo uma ordem. É uma questão do poder de

resposta. Quem responde ao chamado do telefone, o chamado da dívida, e faz conta para as taxas que o chamado parece impor?<sup>1</sup>

Entendida como um chamado involuntário, a atuação da consciência não procede como resposta a uma convocação da voz (a qual a telefonia, a tecnologia conteriam, em correspondência máxima a um *relös*), destinada à história de um simples e constituído sujeito. Num contraponto à autenticidade e inteireza do ser heideggeriano (entendido dentro dessa convocação à consciência, envolvendo, inclusive, a chamada telefônica recebida por ele do *staff* nazi), o pensar, nos livros e *speech acts* de Ronell, se ativa no pólo extremo das negações e afirmações filosóficas de mais de um século, irrompendo para fora dos esquadros da ontologia e da dialética.

Embora cruze com alguns marcos da conjuntura pós-fundamentacional – Blanchot, Derrida, Lacan, sobretudo –, a autora de *The Telephone Book* não se apazigüa com o mero pertencimento à “construção da diferença” na cena teórica americana das três últimas décadas ou à *desconstrução* como história, legado e, paradoxalmente, fundamento da produção ensaística universitária. Não obstante, ser a estudiosa e professora uma espécie de *hostess* de Jacques Derrida, sua principal interlocutora, quando das estadas anuais do filósofo nos Estados Unidos, junto à New York University.

- O chamado nos dilacera com a autoridade de uma presença súbita, um resolutivo evento, o qual não pode se sujeitar a uma vontade nem à força de uma determinação previsível. O chamado, em erupção, como uma espécie de violência perpetrada contra uma projeção de destinatário ou destino, se encontra, pois, essencialmente fora de qualquer controle, chegando a ser emitido apenas para marcar o que está forade-mão em relação a um planejado “nós, nós mesmos”...<sup>2</sup>

Mover-se na *corriente alterna* (dizendo através de Octavio Paz) da linha telefônica conectada com o livro e a filosofia, é o trajeto mesmo de Avital Ronell, dotado da extensão, já percebida por Nietzsche quando propunha a ressonância do martelo e, também, da voz, da ambigüidade inerente ao *cortel/contrapunctum* feminino: a recepção e a reinscrição com ref. ao chamado – “I was at the reception desk of that which we still call a book, taking the call of the other.”

A.R. toma notas – “Eu estava na mesa de recepção daquilo que chamamos um livro, recebendo a chamada de um outro.”<sup>3</sup>

Toma a face multiplicada da telefonia – débito e juízo infindos da voz que se instala parasitariamente como se fosse a alternância do um/

mesmo (logocentrismo), na mesma hora que incita uma espécie de violência originária da interferência, “*a kind of primal buzz*”,<sup>4</sup> conceitualizada como *matrix* de referendos/diferendos.

*Dictations* (chama-se, aliás, seu primeiro livro) – um bloco de notas/súmulas de vozes encadeadas dentro do *yellow book*

...na extensão que Nietzsche filosofava com o martelo, nós devemos tomar outra ferramenta em nossas mãos, uma que divide a pureza de uma identidade como ferramenta, embora, por meio de seu engajamento com a imaterialidade e pelos usos que disponibiliza: espiritual, técnico, intimista, musical, militar, esquivo, burocrático, obscuro, político. Sem dúvida, um martelo também recai na idéia de ferramenta política, e alguém pode sempre fazer mais do que filosofar com ele; alguém pode fazê-lo cantar ou chorar; alguém pode investí-lo do heideggeriano *cri/écri*, o *Schreiben/Schrei* de uma mutação técnica. A nossa pode ser uma espécie de ferramenta, pois, um objeto técnico cuja tecnicidade parece se dissolver no momento de sua conexão essencial.<sup>5</sup>

Secretária e *hostess*, ativista da voz, *taking the call*... Ditados, cartas postais, ao mesmo tempo que Ronell produz um itinerário sem a transparência de uma inscrição classificatória na teoria de agora, em atenção ao adestramento departamental, disciplinar, facilmente legível no mercado dos eventos acadêmicos. Só escreve o livro como acontecimento ou, numa trilha dimensionada a partir de Blanchot, “ruindo a superfície da região que viemos a ter em mãos como um Livro”.<sup>6</sup> O livro, ainda, como matéria de telefonia, não apenas de catalografia (e mais tecnologia, corporalidade, contra-plano auricular aberto a incontáveis ditados alternos. Ou derivados da diferença.)

Onde está o outro? Ou quem quer falar?

– Nota D. Diane Davis que o trabalho ensaístico de Ronell envolve a captura dos processos de escrita e pensamento “*numa rede de outras vozes*”,<sup>7</sup> num plano de ação ou montagem tópico-conceitual – poderia se acrescentar – em relação ao livro e à atividade analítica do pesquisador comparativista de Filosofia, Literatura e Cultura.

– Quem é o outro que você representa? A quem delega poderes e recebe mensagens em seu nome?

– Sem salvaguarda dos parasitas discursivos sustentados pela identidade, Ronell e seus escritos se pautam por uma *ética da decisão* traçada após à chamada “morte” do sujeito humanista. Orientando-se pela finitude do pensamento coroado pelas “formas egológicas de subjetividade”,<sup>8</sup> a produtora de *Essays for the End of the Millennium* vem

conceitualizando e configurando a prática diferencial, de modo não substancializado, não mais advindo em nome de, do próprio nome.

– Interrupção da certeza”.<sup>9</sup>

– Seus textos incorporam uma “responsividade responsável”<sup>10</sup> a contar do legado de posterioridade (em relação ao moderno, aos colonialismos, aos fundamentos políticos e estruturais do pensamento). Buscam uma performatividade no campo disciplinar em que se movem, retrazendo os ditames e os impasses da linguagem – como oferece a investigação acerca da logotelefonía –, ampliando o conceito de escrita teórica e de livro para o terreno da intervenção cultural.

– Ronell e seus escritos não recaem no imobilismo essencialista de uma pertença ao outro, seja pelo veio escolástico-remissivo da instituição filosófica, seja pela aparente politização culturalista, mantenedora de lugares inscritos, sem fissuras, diante do infindavelmente minoritário de um processo político-cultural em mutação, em reconfiguração crescente no palco dos saberes e seus agentes.

– Mas, já, a palavra desejada, em sua anterioridade, tem estado aberta ao ruído, o qual atua como horizonte para tudo o que pode por em teste a linguagem.<sup>11</sup>

– Estudo e experimentação: No momento em que, no campo dos chamados estudos culturais, paralelamente à sua grande visibilidade e sua expansão para fora dos Estados Unidos – sua bem sucedida internacionalização, enfim –, ocorrem, como bem apontam Marjorie Ferguson e Peter Golding, o abandono da crítica cultural, a atitude analítica frente às mídias, às variações discursivas, à diversificação e redistribuição do saber e dos processos de subjetivação, em redes e relações desafiadoras ao conhecimento e ao corte conceitualmente operante, propiciador de movimento. “a ontologia toma o lugar da epistemologia e a interpretação substitui a investigação (...) um imperial estado de “ser” seu próprio sujeito-objeto, atendendo a uma vocação, a um chamado...”<sup>12</sup>

– Não é um outro que está no extremo da linha, mas tudo o que escoou e não incita qualquer visceralidade, nem se move. O outro não se encontra mais ali, no foco, em resposta. A diferença já não se experimenta, deixou escapar sua fonte de sinais ou um recado na secretária eletrônica, mantendo-se apenas como extensão de um eu que fala, catalogicamente. Em pura e disponível voz, pronta para ser dublada, replicada.

– A diferença se desacelera, passa pela mediação do uno-negativo, sempre completo em si mesmo, mas ainda assim pendente no que se ref. a um não-pertencimento, a um adiado reconhecimento de si como um outro, sempre à distância, disposto a enunciar-se como que transparente, e ao vivo.

– A fonte diferencial não mais se toca. Apenas o débito do outro da linha (juízo do eu infinito a derivar-se sob o jugo do excluído, uma condição pacificada com o reconhecimento e a inserção, concluindo-se como uma voz audível e representável). Voz sem mais corpo dita apenas para o fone (onde só cabe o Um ao Um).

– O outro não está mais ali no lugar vacante preenchido pelo identitário, por mais que a voz se dobre (já se encontra inscrita e só deriva do regresso dual do pensamento, movimento em falso, parasita paradigma circulável no estrito mercado de teses e livros de “área”, onde o verbo busca seu fecho). E se repete sem mais fonte e foco propagante de acontecimento cultural.

– “Em vez de uma tese englobante, faça uma pequena arquitetura, um bonsai” (Fragmento de aula, fevereiro de 2001).

– O contrário da diferença, tomada como macrocategoria, matéria sistêmica da Universidade, operada como fundamentação, pela qual volta a se instaurar um mesmo *modus operandi* – razão da razão ante realidades cognitivas multiformes -, reinocado como origem.

– É o giro de uma linha final, fatal do pensamento que persegue a escrita, o ensino, a *performance*, testada no limite extremo: incursão no campo-de-forças, na zona de guerra em que pulsam a crítica, a cultura, a criação. Cortes/caminhadas pelo trânsito complexo da produção contemporânea, avessa a segmentações. Os livros daí nascentes tratam de um processo inacabado, cujo alinhamento se dá, justamente, pela não-identificação com os lugares destinados às contradições da subjetividade e da realidade político-social do Império pós-colonialista, mundializado. Livros construídos como afrontamento da determinação do traço ôntico-diferencial intransitivo, incorporado, nas sociedades de controle, para bem do culturalismo, do acultramento da diferença a lugares reservados.

– A posição cultural não é menos “essencialista”, enquanto teoria da diferença social, do que uma posição biológica, ou, ao menos, ela estabelece uma base teórica igualmente forte para a separação e a segregação sociais. Este pluralismo aceita todas as diferenças em nossas identidades um tempo tão longo que estamos de acordo em agir nos fundamentando sobre essas diferenças de identidades, assim nos pre-

servando como indicadores, talvez contingentes, mas de todo modo sólidos de separação social. A substância teórica da cultura por raça ou por biologia se encontra, assim, paradoxalmente, metamorfoseada em teoria da preservação...<sup>13</sup>

– Os textos, os livros de A. R. se encaminham para o ponto onde se traça o mapa básico de ação, as estratégias e as intervenções do pensar, na fronteira nada fixa dos signos e dos poderes. Fazem-se guiar pela escrita da mortalidade, da interrupção e da ética que provém da intensificação da escuta, da resposta, de um processo de feminização/minorização que não é do uso exclusivo do *gender*, da etnia e de um único território (ou do território do único). Muito ao contrário (*subtalks*).

– Tudo o que interrompe o Logos contínuo universal (Blanchot poderia dizer). Nada que tenda a agrupar e a sistematizar a diferença em derivados, dentro de linhas de pesquisa refratárias ao corpo a corpo com uma problemática cultural mais complexa do que as institucionalizações da diversidade.

– *Em resposta* – planos conceituais-táticos de conhecer, ser pela escrita e pela teoria. Não se trata de solilóquio genético-vocal, mas de uma alteridade, em rumor contínuo, sem centro, formulada pela lógica do contágio/contigüidade e da proliferação.

– Passar pelo legado desconstrutor do mestre francês enraizado na América, pela via De Man, fazendo subsistir a escrita ensaística de uma polifonia conceitual de base: projeção do espaço da rua (escrita e caminhada em Rousseau, Benjamin, ao lado da megaurbana *scratch culture*), com percursos pela tecnologia adentro, tendo descortinada a máquina de guerra operante na divisa dos milênios e do sistema-mundo (tal como estuda “Support Our Tropes” a conexão Bush no Golfo, co-extensiva àquela erguida por Bush Jr., na presente hora, sobre o Afeganistão).

...esta guerra inaugurou a linha de visão para a instituição das futuras guerras. Uma guerra para pôr fim à Guerra, de modo a dar início a guerras (...) Esta ficção é, sem dúvida, crucial: envolve nossa história, nossa metafísica, nosso significado próprio – tudo o que está para encontrar sua destinação. Mas o que é que há se tomaram o endereço errado, e se o futuro não vai restaurar o falo – ou aquela questão, mulher – a um lugar próprio? O que é o lugar próprio dessa guerra em nosso destino? Por que nós, mortais, nunca nos capacitamos a agir não-teleologicamente? E por que o destino modelou este local como os espaços nômades do deserto...<sup>14</sup>

“O fim vem, alguma coisa chega, o fim começa”, diz Blanchot, na narrativa *A loucura do dia*,<sup>15</sup> assinalando a desarticulação do sentido de morte como destinação e promessa. Sincronizada com sua produção, Ronell contraria a preparação transcendental do tempo (como outorga do ser), absorvendo o *morrer* nas esferas do sujeito, da história e do conhecimento. Aguça a receptividade, o anonimato – descentraliza e exaure o ato de pensar, de modo a se observar a impessoalidade de um decurso comum/comunitário. (*Street-talk* ou telefonia).

Ou: o desastre, ao modo de Blanchot. Ou, ainda, o neutro, o evento básico, potencializador do entendimento – arranho/arrasto de linhas articulado por uma escrita operante, basicamente fragmentária, não-metafórica, não-remissiva à autenticidade e ao originário, desligada do centro e do poder, sensível a “...desenraizar o acontecimento do curso do possível, de suas causas e suas incidências e ter valor na distância de toda uma outra duração.”<sup>16</sup>

DESERTIFICAÇÃO do pólo central e de seu infinito, presa do jogo dualista de presença/distância. CONTRA-PLANO exterior:

(O evento *fim* ou a finitude concreta, em progresso, sem mais previsibilidade e *one-way* ideológico)

Não estamos longe do Corpo Sem Órgãos de Deleuze e Guattari: A paralisia dos orifícios, o controle excremental pode explicar porque a Guerra do Golfo foi conduzida sob o signo compulsivo da limpeza: no lado americano do uso da linguagem, foi uma guerra limpa, um trabalho de faxina cumprido de acordo com os valores morais, políticos e militares que estavam representando. Era tão limpo, cobrindo tudo com uma capa – mas isto era tão limpo no nosso lado da areia que o corpo americano, se estivesse perdido, o faria com a ascensão de um fogo amigável. O ponto é que o outro lado nunca nos alcançou, o qual eu devo tentar analisar (...) como a dimensão imunopatológica dessa guerra.<sup>17</sup>

Surtos virais nos campos de conhecimento mais infensos, bactérias da ciência, da guerra e da cultura –

É como se à escrita não se acrescentasse a voz – embate que até hoje envolve o trabalho filosófico derrideano, em torno de Rousseau, e o corte promovido pela escrita com referência ao originário, à significação – a voz, o verbo como precedência ontológica (De Man assinalaria, em *Blindness and Insight*, congraçando Derrida e preparando sua disseminação nos Estados Unidos). E sim, o ruído, um suplemento e *noise* (inspiração no *beat* eletrônico da música na contemporaneidade e, ao mesmo tempo, propagação rumorológica no campo das linguagem

reconfiguradas pelo vírus e pelo virtual informáticos do tecnoglobal capitalismo): “...uma conversa depois de se ter alcançado a linha final do pensamento (...) e de modo que tudo começa do scratch.”<sup>18</sup>

*Scratch* na escrita e na escuta, de modo a ser operacionada outra resposta, o “encontro com sua própria não-identidade”.<sup>19</sup> O diverso de que é feito o pensamento – embate na raiz – e sua incontornável rede cognitivo-semiótica-informacional pela qual o monologismo da teoria evita ver redistribuídos e desfeitos seus limites (ou certezas, ou ainda verdades).

(O apocalipse e sua teleleologia já se deram, esta é a marca do princípio, sem retorno).

Vívidas como anotações, essas linhas de ensaio vão tomando forma e logo se ligam a uma conversa, enfim, mantida com Avital, depois de interrupções, telefonemas. E desta vez na rua, no Village, enquanto saímos da Universidade. Cada vez mais para Low East. (Setembro de 2001, um pouco antes do atentado terrorista à cidade, eixo do trânsito transcultural, e nervo do mercado financeiro planetário).

– Especialmente, em *Finitude's Score*, tenho encontrado uma ética de pesquisa e escrita, que deixa expostas suas matrizes, assim como o horizonte gnosiológico que se abre como fronteiras, entre linguagens, dadas como rupturas incisivas e intermitentes, disponíveis para uma reconfiguração e, mesmo, invenção extensiva aos atos e gestos diários. E assim é feita sua escolha. Em “*Starting from Scratch*”, já se pode ler o que é explicitado como “*nuclear criticism*”,<sup>20</sup> traduzível como crítica cultural na era nuclear. Uma prática retórica e analítica, apreendida em De Man, disposta num raio de turbulência por conta do cruzamento com áreas diversificadas da cultura. “...qualquer retórica da guerra (...) teria que encontrar sua força no rumor (...) contaminação geral”.<sup>21</sup>

A crítica reinventa-se como *techné* ao mesmo tempo que centra a leitura, a literatura e a filosofia na ambiência eletrônica, na extensão conecta aos poderes em suas configurações táticas e informacionais. A crítica cultural, em Ronell, segue um itinerário próximo do alemão Friedrich A. Kittler, analista da era mediática. A um só tempo operacional e imaterial, dissonante e timbrado por incursões tecnológicas (telefone, microfonia, estática, *scratch*, tevê, realidade virtual), o trabalho da ensaísta se realiza numa coexistência de campos discursivos e culturais realmente diversificados, à *altura do acontecimento* (na modulação de Deleuze em *Lógica do Sentido*) – esta rotina de guerra e murmúrio hiperculturalizado, ameaça virótica permanente (pelo sexo, pelos mais íntimos objetos, pela atmosfera), iminência apocalíptica vivida no co-

ração das cidades, no interior das redes telemáticas e dos poderes de informar/escrever/dizer. Literatura-Media-Guerra-Sistemas de Informação-Geopolítica processam a redistribuição do conhecimento, em circuitos virtuais, em vetores de uma proliferação dos modos de ser, analisar e fazer cultura.

uma espécie de texto master-mix exemplar continuamente resumindo sua forma numa abordagem largamente disseminada e destacada de qualquer origem ou fonte discernível. Já que o ruído se expande, tomando as qualidades de uma história contada sem autor ou outro termo, impondo-se como um relato inelutável.<sup>22</sup>

Isso é o que acontece com aquela caminhada em Manhattan, cada vez mais ao leste, e não aquilo que foi dito exatamente – conversa do final –, em presença da autora, uma pesquisadora em direção à sua casa, algum lugar na Vila, fronteira e guerra dos mundos.

O texto só vem agora, mas era anterior – *O prazer é anterior* (Ana Cristina César). Depois de ouvir a estudiosa (ou ativista teórica) de “*Street-Talk*” e “*Hitting the Streets*” em seus cursos, percebo que ela, de fato, faz da caminhada uma prática conexas à criação ensaística.

– Ler A. R. é como escrever de volta, em outro momento e em outro país, após o desastre que inaugurou o milênio, sem palavra final – *scratch*/montagem de espaços e temporalidades. É atuar no intervalo, na interrupção, dentro do andamento da voz e da caminhada de alguém que se mostra como pensador durante a passagem de si, de mim e de muitos outros diferentes, cada vez mais diferentes.

#### NOTAS:

- <sup>1</sup> Ronell, 1989, p.2.
- <sup>2</sup> Ronell, 1989, p. 32.
- <sup>3</sup> Davis, 2000, p. 251.
- <sup>4</sup> Davis, 2000, p. 251.
- <sup>5</sup> Ronell, 1989, p. 3.
- <sup>6</sup> Ronell 1989, p. 5.
- <sup>7</sup> Davis, 2000, p. 245.
- <sup>8</sup> Davis, 2000, p. 244.
- <sup>9</sup> Davis, 2000, p. 244.

- <sup>10</sup> Davis, 2000, p. 244.  
<sup>11</sup> Ronell, 1994, p. 87.  
<sup>12</sup> Ferguson e Golding, 1997, p. XIV.  
<sup>13</sup> Hardt, 1998, p. 367.  
<sup>12</sup> Ronell, 1994, p. 283.  
<sup>15</sup> Blanchot, 1973, p. 20.  
<sup>16</sup> Bident, 1998, p. 513.  
<sup>17</sup> Ronell, 2001, p. 289.  
<sup>18</sup> Ronell, 1994, p. 93.  
<sup>19</sup> Davis, 2000, p. 245.  
<sup>20</sup> Ronell, 1994, p. 217.  
<sup>21</sup> Ronell, 1994, p. 216.  
<sup>22</sup> Ronell, 1994, p. 216.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BIDENT, Christophe. *Maurice Blanchot – Partenaire Invisible. Essai Biographique*. Seyssel: Champ Vallon, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. *La folie du jour*. Paris: Fata Morgana, 1973.
- CÉZAR, Ana Cristina. *Correspondência completa*. Rio de Janeiro: 1979.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- DAVIS, Diane D. "Confessions of an anacoluthon: Avital Ronell on Writing, Technology, Pedagogy, Politics". In *Jac*. v. 20. n. 2, p. 243-281, 2000.
- FERGUSON, Marjorie, Golding, Peter (org.). *Cultural Studies in Question*. Londres: Sage Publications, 1997.
- HARDT, Michael. La société mondiale de contrôle. In ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze – Une vie philosophique*. Le Plessis-Robinson: Institut Synthélabo, 1998. p. 359-375.
- RAÇAPORT, Herman. *The Theory Mess. Deconstruction in Eclipse*. Nova York: Columbia University Press, 2001.
- RONELL, Avital. *The Telephone Book: technology – Schizophrenia – Electric Speech*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Finitude's Score. Essays for the End of the Millennium*. Lincoln e Londres: University of Nebraska Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. "A Disappearance of Community". In Trend, David (org.). *Reading Digital Culture*. Malden, Massachussets: Blackwell Publishers, 2001. p. 287-293.

V  
ZONAS DE CONTATO:  
NOS BASTIDORES DO GÊNERO

## História da literatura feminina: nos bastidores da construção de gênero<sup>1</sup>

Constância Lima Duarte  
UFMG

Entre as grandes alegrias de uma pesquisa, como a descoberta de informações inéditas, o encontro de antigas primeiras edições ou de manuscritos considerados perdidos, com certeza está a alegria de ver o resultado do trabalho impresso na forma de um belo livro. É o caso de *Escritoras brasileiras do século XIX*, publicado pela Editora Mulheres, de Florianópolis, que representa um sonho partilhado durante alguns anos por um grupo de pesquisadoras, sob a coordenação da professora Zahidé Muzart.

Este sonho-projeto significou um desejo coletivo de resgatar parte da vida e da obra daquelas mulheres de antanho, de questionar a cultura hegemônica, contribuir para o estabelecimento de uma tradição literária feminina, conhecer a mulher como sujeito do discurso literário, enfim, de contribuir para a construção de uma história das mentalidades femininas e uma nova história das letras em nosso país.

Este volume reúne cinquenta e duas mulheres ilustradas nascidas do século XVIII a 1860, que, apesar de tudo e todos, aos poucos invadiram o seletor espaço da literatura para expressar suas emoções, visão de mundo e opiniões, e produziram dezenas de romances, poemas, diários, contos, dramas, comédias, ensaios e crítica literária, e também lúcidas reflexões sobre a educação, a condição da mulher na sociedade patriarcal, o direito ao voto e à participação na vida social...

O fato de alguns Estados estarem aí mais representados que outros, não significa necessariamente que eles tenham tido mais escritoras; e, sim, apenas uma contingência da pesquisa, e o fato de alguns locais terem oferecido maiores condições de trabalho, naquele momento, como explica Zahidé Muzart, na Introdução.

Há um pouco de tudo nas páginas desta Antologia: desde escritoras que nunca tinham sido mencionadas, ou relacionadas como pertencentes à literatura brasileira, até outras que, apesar de terem merecido calorosa recepção de ilustres leitores, como Machado de Assis, também morreram marginalizadas e excluídas do cânone por uma historiografia

de perspectiva masculina, e uma crítica que sistematicamente eliminava as mulheres do cenário das letras.

Para ilustrar, cito algumas autoras que renascem nas páginas deste trabalho. Há, entre elas, nomes que já se tornaram familiares, de tanto que os encontramos em congressos, em ensaios, e em temas de monografias, dissertações ou teses. É o caso de Nísia Floresta (1810-1885), do Rio Grande do Norte, autora de uma dezena e meia de livros escritos em português, francês ou italiano, que se destacou na defesa dos direitos das mulheres, índios e negros. Ou de Emília Freitas (1855-1908), aquela poetisa e romancista cearense, abolicionista, que assinou o literalmente fantástico romance *A rainha do ignoto*. Ou, ainda, Maria Firmina dos Reis (1825-1917), a escritora mulata nascida no Maranhão, que em 1859 publicava *Úrsula*, provavelmente o primeiro romance abolicionista de nosso país.

Também estão na Antologia as baianas Adélia Fonseca (1827-1920), poetisa muito elogiada por Machado de Assis e Gonçalves Dias, principalmente por seus sonetos bem construídos e que amorosamente dialogam com Camões; e Ildefonsa César (1794- ?), que teve a ousadia de imprimir em sua poesia o tema da paixão e do erotismo, para espanto da sociedade contemporânea. Uma outra, Adelaide de Castro Guimarães (1854-1940), a irmã querida de Castro Alves, que nos legou poemas amorosos, de um lirismo refinado, sensível e erudito; e Violante de Bivar Velasco (1817-1875), uma poliglota que traduziu diversas peças teatrais do francês, do italiano e do inglês, e, como jornalista, colocou sua pena a serviço da emancipação feminina. Outra baiana destacada, sem dúvida foi Inês Sabino (1835-1911), que além de poemas, romances e crônicas, publicou *Mulheres ilustres do Brasil* (1899), livro pioneiro do resgate de mulheres que tiveram uma atuação significativa na sociedade brasileira.

Para encerrar este arrolamento, lembro ainda o resgate de uma escritora anônima, assim mesmo: "anônima", porque, apesar das muitas investidas neste sentido, não foi possível identificar a autoria de uma interessante obra, intitulada *As mulheres: um protesto por uma mãe*, que foi publicada em Salvador, em 1887. Este livro contém algumas questões fundamentais para a vida concreta das mulheres, como a denúncia do diminuto mercado de trabalho a elas reservado, a absurda diferença salarial entre homens e mulheres, a valorização das funções reservadas aos homens, entre várias outras. O que mais surpreende, quando lemos o texto da "escritora anônima", é a erudição que

transparece em sua argumentação, e as inúmeras referências que faz, com extrema propriedade, de escritores, filósofos, sociólogos, quase todos europeus e seus contemporâneos.

Esta é apenas uma pequeníssima amostragem das preciosidades existentes na Antologia. E, o melhor de tudo, é que se trata apenas do primeiro volume do resgate de escritoras do passado: como disse, apenas as que nasceram até o ano de 1860 foram aí incluídas. As demais farão parte de um outro, cujo material, aliás, encontra-se em fase final de redação, e deve ser publicado ainda no próximo ano.

Por tudo isso, considero o material aí resgatado, ao lado de inúmeros trabalhos de arqueologia literária que vêm sendo realizados em todo o país, um significativo passo no caminho de uma nova leitura da cultura e da formulação e construção de uma história literária feminina, por conter não apenas valiosas informações acerca de suas vidas e obras, como também a transcrição de parte substancial de seu trabalho intelectual, acompanhado de generosas indicações de onde se encontram depositados os textos. Mas conhecer todo este material ainda não é o suficiente. Penso que, no momento de se escrever esta história, será preciso olhar o passado com lentes muito especiais. Hoje, com certeza, lemos diferentemente de outros tempos e, sob muitos aspectos, até melhor, na minha opinião. E para não cometer novas injustiças com estes textos de autoria feminina, será preciso contextualizá-los historicamente para compreender as graves implicações sociais e políticas que as autoras sofreram justamente porque eram mulheres. Ou seja, é preciso estar atento aos bastidores de sua formação, e ao caráter construído da identidade feminina.

Já foi observado como muitos dos prefácios, advertências e palavras ao leitor, escritos por nossas autoras, costumam se transformar em intermináveis pedidos de desculpas pela ousadia de publicar. Algumas revelam com simplicidade seus modelos masculinos, outras parecem convencidas de que escreviam muito mal, que suas idéias eram "pobres", e que estavam invadindo um espaço proibido, tão constrangidas e humilhadas se mostram, em suas pretensões de escritoras.

Para compreender um sentimento tão arraigado de inferioridade, basta que nos lembremos da educação a que estas moças se submeteram (ou foram submetidas), e recuemos um pouco em nossa história e examinemos os alicerces da formação do gênero feminino. Graças às pesquisas e à documentação agora conhecidas, temos condições de saber a respeito das leituras e da experiência de vida das mulheres que

nos antecederam, e também de compreender as mentalidades que sustentaram a prática educativa das meninas, pelo menos nos últimos duzentos anos.

No Brasil - colônia, é sabido, não havia praticamente escolas: apenas uns poucos conventos e seminários que quase nada podiam fazer para alterar a indigência cultural. Desde sempre, os educadores defenderam uma educação diferenciada para cada sexo, isto é, perpassada pelo gênero, como forma de respeitar as diferenças biológicas e morais de cada um. Segundo Elizete Passos, competente pesquisadora da UFBA nesta área de História e Educação,

*nenhuma prática educativa é neutra ou descomprometida, ao contrário, ela serve para ensinar os modelos sociais, as maneiras como as pessoas devem se comportar, as emoções que podem ser expressadas e as que devem ser controladas (...)* (Passos: 1997, 136).

Daf os homens receberem uma educação que os preparava para o mundo do trabalho, para a vida racional e criativa; e as mulheres apenas orientações de como se comportar e atuar dentro de casa. O androcentrismo da família patriarcal reservava aos homens os benefícios da cultura e se encarregava de excluir as mulheres de qualquer privilégio. Com a vinda da Corte, a situação começa a mudar: educadoras portuguesas e francesas, principalmente, se ocupam das meninas de famílias abastadas, chegam as ordens religiosas para investir no novo mundo, surgem os colégios particulares, todos de orientação católica. Lentamente vai deixando de ser uma "heresia social" instruir o sexo feminino, abaixo da linha do equador.

As jovens de posses recebem educação e instrução em suas próprias casas, através de preceptoras, ou eram enviadas para colégios, conventos, seminários, ou casas de recolhimento, onde recebiam praticamente o mesmo tratamento recluso das noviças. Os demais segmentos sociais, ainda que houvesse a possibilidade de estudar numa escola pública, raramente o faziam, e permaneciam em suas casas condenadas à sorte de suas antepassadas.

A mudança de mentalidades e a ampla divulgação da educação junto à sociedade deveu-se, principalmente, à força das idéias liberais junto aos intelectuais e aos homens e mulheres esclarecidos. O século XIX convertia-se no momento decisivo de significativas transformações na vida das mulheres; o acesso à escola se impunha, vencida as resistências e consolidava-se como uma realidade.

Desde o início, a educação feminina foi concebida a partir de uma visão romântica: veiculava valores calcados na religião e na moral, e visava apenas preparar a futura mulher para assumir suas funções junto à família. Mesmo nas últimas décadas do século, a maioria dos colégios, religiosos ou não, enfatizava o desenvolvimento de prendas domésticas, a chamada "educação da agulha", ao lado do ensino da língua materna, do francês, da música e da pintura e de noções das quatro operações. Era o que podia ser chamado uma "educação de luxo".

O estudo da língua francesa, por exemplo, se impôs na educação feminina como um fator de orgulho para as jovens e suas famílias. Citamos ainda uma vez Elizete Passos, autora também de estudo sobre o cotidiano do Colégio Nossa Senhora das Mercês, de Salvador, onde parte das filhas da burguesia rural e urbana estudava, nas primeiras décadas do século XX:

*As alunas estudavam francês, liam em francês, traduziam do francês antigo para o moderno e vice-versa, cantavam músicas em francês, jogavam jogos franceses, recebiam uma disciplina francesa, eram orientadas em princípios e etiquetas francesas. Tudo isso era visto por elas e por suas famílias como natural e recebido com regozijo. (Passos: 1995, 125)*

Além da língua estrangeira, estas meninas de Salvador, assim como as demais das outras regiões do país, recebiam aulas de etiqueta, catecismo, culinária, puericultura e de princípios morais. O dia a dia nos colégios costumava ser regido por princípios rígidos de disciplina, que visavam codificar o tempo, o espaço e criar os hábitos responsáveis pelas atitudes e maneira de ser feminina.

Assim, ao longo de seu enquadramento na ordem de gênero, a menina aprendia a ser simples, natural, modesta, amável, obediente aos pais, respeitosa com os idosos, condescendente, caridosa e benevolente. Não devia ter nenhum contato com estranhos, nem ir a bailes, teatros e diversões, em geral considerados perniciosos à sua formação; e havia horário para tudo: dormir, acordar, brincar, fazer refeições, estudar. Quando deixavam os colégios, após cinco, seis, oito anos de relativa reclusão, a tendência era acatar as interdições, a disciplina, a obediência irrestrita. E as meninas se transformavam nas mulheres que a sociedade patriarcal exigia – educadas, meigas, acomodadas – ou seja, se mostravam sem iniciativa, medrosas, tímidas, inseguras. As escolas funcionavam, neste contexto, como um aparelho ideológico propagador

de toda tecnologia responsável pela construção do gênero. Aliás, sobre esta questão de gênero, lembro o conceito de Teresa de Lauretis,

Gênero não é sexo, uma condição natural, e sim a representação de cada indivíduo em termos de uma relação social preexistente ao próprio indivíduo e predicada sobre a oposição 'conceitual' e rígida (estrutural) dos dois sexos biológicos. (Lauretis: 1994, 211)

O curso secundário, talvez fosse bom lembrar, foi vedado às mulheres brasileiras até quase 1880, e o superior, até as primeiras décadas deste século.

A exigência da Igreja de que só professoras deveriam ensinar às meninas terminou por abrir uma oportunidade profissional à mulher, apesar de não ter sido esta a intenção, pois queria apenas preservar os princípios da moral tradicional, contrários à educação mista e ao ensino de meninas por homens. Como as professoras não estavam habilitadas a ensinar e desconheciam qualquer metodologia, elas recebiam remuneração inferior à dos colegas do sexo masculino, embora exercessem todos a mesma função.

Os ideólogos do patriarcado nacional – aí incluindo homens e mulheres, filósofos, moralistas, jornalistas, políticos e médicos – determinavam em seus escritos os novos comportamentos, direitos e deveres. E o redimensionamento do papel da mulher com que umas e outras sonharam, vai consistir na supervalorização das figuras da esposa e da mãe, agora alçadas à categoria de 'santas'. Na valorização da 'divina missão' materna, de 'guardiã privilegiada' da família, a autoridade paterna parecia diminuir na proporção que a mãe aumentava seu espaço de poder. Mas no fundo, no fundo, continuava cabendo ao pai, o mantenedor da família, a última palavra. Ela, a 'rainha do lar'; ele, o cabeça, o chefe, o juiz. Ainda citando Lauretis, a construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação (...), pois "a representação social de gênero afeta a construção subjetiva e, vice-versa, a representação subjetiva de gênero (...) afeta a construção social." (Lauretis: 1994, 216)

Entre os filósofos e intelectuais que exerceram influência no pensamento educacional e no comportamento feminino brasileiro desta época, lembro Rousseau, Almeida Garret, Michelet e Fenelon. Este último, aliás, teve seu livro *Educação das meninas*, já então considerado um clássico, traduzido em 1862 pela gaúcha Ana Euquéria Lopes Cadaval, autora de romances e de outras traduções. E Jules Michelet,

autor de *La femme*, de 1859, construiu um discurso ideológico sob a forma de conselhos, visando orientar os maridos e noivos como tratar suas mulheres, e, a elas, como agir e o que esperar de seus homens. Michelet conseguiu fixar uma imagem de esposa dócil, meiga, frágil e dependente, que praticamente se converteu numa imagem ideal de mulher, que inclusive proclama a própria inferioridade. Cito:

Meu amigo, eu não sou forte. Para pouco sirvo, apenas para amar-te e zelar por ti. Não tenho teus braços musculosos, e se fixo muito tempo a atenção em uma coisa complicada, o sangue afluí-me à cabeça, o cérebro lateja-me. Não sei inventar. Não tenho iniciativa (Michelet: 1925, 14).

Tais ensinamentos e valores penetraram tão fundo nas mentes femininas que muitos textos assinados por mulheres endossavam idéias como as de Michelet, chegando a recomendar entusiasticamente a leitura de seus livros, como fizeram Júlia Lopes de Almeida, em seu *Livro das noivas*, e Maria Amália Vaz de Carvalho, em *Mulheres e crianças: notas sobre educação*. Ao se deixarem contaminar por idéias moralistas de fundo religioso ou pelo pensamento positivista, os textos das mulheres terminam por contribuir não exatamente para a ampliação do universo feminino, através da educação e da instrução, mas, ao contrário, para uma nova delimitação do papel da mulher.

No lúcido estudo que Maria Thereza Caiuby Crescenti Bernardes realiza em *Mulheres de ontem?*, ela cita a publicação *Poliantéia Comemorativa da Inauguração das Aulas para o Sexo Feminino do Imperial Liceu de Artes e Ofícios*, de 1881, onde é possível perceber com nitidez a diversidade de opiniões que havia entre os intelectuais brasileiros, nas duas últimas décadas, acerca dos objetivos da educação. Vejam: num universo de 127 respostas, *sete* pensavam que a educação devia completar a formação feminina; *nove* disseram que a educação devia preparar a mulher apenas para o lar e jamais contribuir para sua emancipação intelectual ou profissional; *dezesseis*, que a educação da mulher devia consistir, sobretudo, em sua preparação religiosa e moral; e *sessenta e três* opinaram que educar a mulher é contribuir para a dignificação da família, da nação e do mundo. E apenas *vinte e três* disseram que a educação da mulher poderia representar sua emancipação. Nove respostas foram tão evasivas que não foram consideradas (Bernardes: 1989, 23).

Como se vê, a grande maioria apontou para uma educação perpassada pela religião e pela moral capaz de aperfeiçoar e tornar a mulher

*naturalmente* mais devotada ao lar, à família e às tarefas domésticas. Nesta questão, aliás, liberais, positivistas e conservadores se unem, pois, para eles, a educação deveria reverter no benefício do próprio homem ou dos seus interesses na sociedade como um todo. Provavelmente, a mesma diversidade de opinião se encontrava entre as mulheres esclarecidas. Na citada Antologia, por exemplo, é possível identificar desde autoras que defendiam a profissionalização feminina, como a pernambucana Josefina Álvares de Azevedo, até as que pregavam o confinamento doméstico como um ideal de felicidade, caso em que parece se incluir a já citada Júlia Lopes de Almeida.

Mas, faço uma observação que considero importante. Na leitura deste especial momento histórico, não percam de vista o alcance que deve ter tido, naquela época, a repentina valorização da figura feminina e da sua função biológica exclusiva. Para quem ocupava um obscuro papel devido a uma estratificação social rígida que só privilegiava o masculino, transformar-se de repente em centro das atenções devia significar muita coisa – como naturalmente significou. Esta foi uma etapa obrigatória na história da liberação da mulher, que precisava ser cumprida.

A pergunta se impõe: como é possível ler as escritoras dos séculos passados, e mesmo as das primeiras décadas deste, e querer comparar sua produção com a dos contemporâneos que tinham cursos superiores, viajavam pelo país e pela Europa, usufruíam de toda a liberdade de ir e vir, e tinham todo o incentivo para freqüentar teatros, salões e redações dos jornais? Como criticá-las por só falarem de si mesmas, de seus sentimentos, das amigas, crianças, flores e estrelas, se era isso que sua visão de mundo comportava? Como esperar que os textos de autoria feminina correspondam aos períodos literários tradicionais, se era negado a elas o acesso a certos temas tabus como namoro, sexualidade, corpo, virgindade, ou até mesmo de ler muitas das obras então publicadas? Muitos aqui devem ter notícias da existência da censura que havia a muitos livros, proibidos às moças, quase um índice que circulou entre os colégios e as famílias, até quase os anos cinquenta. A mulher – como o “esteio moral do lar e da família” – foi sempre muito protegida de influências desagregadoras que pudessem desviá-la do “bom caminho” e corromper os costumes. Daí a condenação sumária de qualquer romance que sugerisse sentimentos mais inflamados, amores um pouco mais livres e naturalistas. A jovem era incentivada a ler

apenas os textos considerados “saudáveis”, isto é, que contivessem ensinamentos e modelos de vida cristã, e garantissem a serenidade do espírito.

Na substanciosa análise que Aparecida Paiva faz de *Arravés dos romances: guia para as consciências*, livro publicado pela Santa Fé, em 1915, temos que Sinzig, o censor, digo, o autor, costumava classificar os livros com “maus exemplos”, como alguns de Alencar e Machado, como “venenosos” e “frutos infernais”. Sinzig, imbuído do poder de discernir o que convinha ou não à leitora, normatizava e prescrevia para ela apenas os romances que tivessem “conteúdos de vida”, incapazes, na sua voz autorizada, de comprometer a formação da jovem (Paiva: 1997). Impossível não lembrar de cenas publicadas trezentos anos antes, no *Quixote*, de Cervantes, do emparedamento da biblioteca e dos livros condenados ao fogo por incentivarem a fantasia. E impossível também não admirar estas cinquenta e duas mulheres que estão na Antologia, dentre tantas outras, que lograram contrariar o silêncio imposto ao sistema sexo-gênero, e se fizeram ouvir.

São muitos, portanto, os bastidores a serem considerados. Felizmente, uma nova abordagem alargou consideravelmente os horizontes da História ao considerar aspectos até então sequer nomeados. Também felizmente, uma nova história literária deixou de se preocupar apenas com as “grandes” obras, e passou a buscar contribuições de escritores oriundos de regiões distantes do centro produtor e do seu raio de influência. Desde a desconstrução, aliás, questiona-se inclusive a própria idéia de centro. Como Jauss, penso que uma nova história da literatura deve refofocar de maneira lúcida o problema da relação entre literatura e sociedade, de forma a superar o abismo que costuma existir entre o conhecimento histórico e o estético. Em uma de suas teses, este autor considera que “a tarefa da história da literatura somente se cumpre quando a produção literária é não apenas apresentada sincrônica e diacronicamente na sucessão de seus sistemas, mas vista também como história particular, em sua relação própria com a história geral” (Jauss: 1994, 50).

Não é por acaso que estamos caminhando para a realização do X Seminário Nacional Mulher & Literatura. A trajetória dos seminários, assim como das reuniões do GT da ANPOLL, construiu e sedimentou uma consciência feminista na universidade brasileira. Por isso, esta Antologia precisa (e merece) ser lida a partir de uma dupla chave: um olho na chave estética e outro na chave de gênero, porque não é mais

possível aquilatar a produção literária feminina com os mesmos critérios de valor até então praticados. Que este livro seja apenas o primeiro. Que outros, muitos outros venham. Serão sempre bem vindos!

#### NOTA:

<sup>1</sup> Uma versão deste texto foi apresentado no VIII Seminário Nacional Mulher & Literatura, ocorrido em Salvador, na UFBA, em 1999.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BERNARDES, Maria Theresa Crescenti Crescenti. *Mulheres de Ontem?* São Paulo: T.A. Queiroz, 1989.
- DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta: vida e obra*. Natal: UFRN, 1995.
- JÁUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, H.B. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MICHELET, Jules. *A mulher*. São Paulo: Monteiro Lobato Editor, 1925.
- MUZART, Zahidé L. (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*. Florianópolis: Mulheres, EDUNISC, 1999.
- PAIVA, Aparecida. *A voz do veto: a censura católica à leitura de romances*. Belo Horizonte: Autêntica, 1997.
- PASSOS, Elizete S. A educação feminina na Bahia. *Bahia - Análise & Dados*, Salvador, v. 7, n. 2, p. 135-141, set. 97.
- . *A educação das virgens: um estudo do cotidiano do Colégio Nossa Senhora das Mercês*. Rio de Janeiro: Ed. Universitária Santa Úrsula, 1995.

# Zonas de contacto: narrativa femenina de la diáspora y de la isla de Cuba

*Nara Araújo*  
Universidad de La Habana

## Un poco de historia

En 1994 visité una universidad de la costa Este de los Estados Unidos para dictar una conferencia sobre escritoras cubanas. Aquella gélida mañana en New Haven tuve que hablar en inglés para un auditorio compuesto por profesores de estudios latinoamericanos. No experimenté un conflicto de identidad, pero sí el imperativo categórico de adoptar una lengua apta para la comunicación de ideas, para “entrar”, si no en un mercado, en un espacio de saber (que a veces funciona como un mercado).

Un ilustre cubano, prestigioso profesor de antiguo magisterio en aquella comunidad universitaria, me preguntó por qué no me había referido a las escritoras fuera de Cuba. No tuve respuesta entonces para el querido maestro José Juan Arrom, pero se hizo obvia mi asignatura pendiente.

Cuatro años más tarde, tuve la oportunidad de dedicarme a ella gracias a una beca de la Fundación Rockefeller, en el Instituto de Investigaciones Cubanas, de la Universidad Internacional de la Florida. Lamentablemente, una enfermedad interrumpió aquellas indagaciones, pero gracias al apoyo institucional, de la familia y de amistades, enfrenté agobios y curas.

Los papeles de aquellas jornadas en la Biblioteca Richter, donde Lesbia Varona cuida con devoción la bibliografía cubana, lograron sobrevivir también. Durante estos años han permanecido en mi librero, expectantes. Hoy puedo cerrar aquel capítulo, o quizás abrir otro. A los libros que entonces consulté se han añadido aquellos que en este tránsito de zozobra, se incorporaron al panorama de esta escritura femenina.

Sirvan estas palabras para agradecer a aquellas personas que me iluminaron en este camino inconcluso, y para dedicarlo a las cubanas.

# I

*The diaspora consists of diverse types, but all types share one characteristic; and that is a tie—fragile in some cases, but detectable—to Cuba. (...) The Island is a presence, a topic, a constant. (...) Hate it or love it, but acknowledge it. Name it.*

Elías Miguel Muñoz

En el contexto de una mayor visibilidad a nivel mundial en las últimas décadas del siglo XX, de la narrativa escrita por mujeres, se inserta la producción de escritoras vinculadas a la mayor de las Antillas, ya sea por ser oriundas de esa isla, o porque su imaginario conlleva un diálogo (implícito o explícito), con la primigenia matriz cultural. Es sintomático que en los años 80, tanto en la crítica académica en los Estados Unidos como en Cuba, comienza una tematización sistemática sobre la escritura de mujeres.

En las antologías publicadas en los E.U., entre los 80 y los 90, algunas escritoras de ascendencia cubana aparecían, dentro de la clasificación general de: escritores cubanos en los Estados Unidos, latinos, hispánicos, cubanoamericanos o cubano-americanos.<sup>1</sup> Pero es Eliana Rivero, ella misma una cubana desterritorializada y académica en los Estados Unidos, quien había llamado la atención en 1989 sobre la necesidad de estudiar, de manera específica, la escritura de las mujeres, agrupada bajo la denominación de escritoras cubanas en los Estados Unidos, dando cuenta, sin embargo de su tránsito de "inmigrantes a étnicas".<sup>2</sup> En 1984 Luisa Campuzano, en un simposio en La Habana, llamaba la atención sobre el estado de la narrativa escrita por mujeres en la Isla, con lo cual, sentaba las bases para el desarrollo de una crítica literaria feminista en el país al hablar en su ponencia "sobre una carencia" (1988).

El punto de intersección entre las escrituras de aquellas narradoras de la diáspora cubana en los E.U. y aquellas residentes en la Isla de origen se hace firme en dos antologías, *Bridges to Cuba/Puentes a Cuba* (1995) y *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*. (1996)/ *Cubana. Contemporary Fiction by Cuban Women* (1998), publicadas respectivamente en los Estados Unidos, y en Cuba y los Estados Unidos.

En la primera, se incluían textos de escritores y escritoras de "dentro y de afuera", pero sobre todo, Ruth Behar, se preguntaba en su prólogo, si la identidad nacional es primariamente un problema de

identidad masculina, de qué manera, las cubanas de ambos lados se escribirían a sí mismas en la historia (12). Y en el prefacio de (la edición abreviada en inglés de *Estatuas de sal...*), *Cubanas..* Mirtha Yáñez, considera a la escritura de aquellas residentes en Cuba o de las que llevan a Cuba como “equipaje”, dentro de la corriente actual de la literatura cubana, a reserva de las diferencias del español y el inglés, pues Yáñez privilegia la “perspectiva femenina” de estos textos (18-19).

El presente estudio se inscribe en esas coordenadas” (Rivero-Behar/ Campuzano-Yáñez), con el objetivo de llevar a cabo un acercamiento a la narrativa de cubanas en los Estados Unidos y/o “cubanamericanas” (Rivero: 2000, 11) y a la de aquellas residentes en la Isla, tanto para incorporar, como propone Ambrosio Fornet, la “producción simbólica de la diáspora al horizonte de expectativas de nuestras reflexiones críticas, es decir a la corriente interna de la literatura cubana” (2001: 22) – propósito que el sagaz ensayista y crítico cubano (siempre *à la page* o *avant la lettre*), llevara a cabo con sus conocidos “dossiers” en *La Gaceta de Cuba-*, como para interrogarse sobre el género como una categoría que une en la diferencia.

## II

### *Más una posición que una esencia*

En una anterior aproximación a textos de Rivero, García y Obejas (1996), me ocupaba de la etnicidad pero apuntaba ciertos rasgos que ahora resumo: la condición fronteriza de estos textos; en el poema de Rivero (“North from the River, South Inside” 1995), el dualismo cultural, la ambivalencia tanto temática como en su disposición tipográfica, la tendencia más a la diferencia que a la identidad; en *Dreaming in Cuban* (1992) de García, el punto de vista equidistante tanto hacia los personajes como hacia la identidad, la posición política y la ideológica, y en *We Came All the Way from Cuba so You Could Dress Like This?* (1994) de Obejas, la mirada humorística que erosiona tanto los clichés del mundo industrializado como el ser esencial/nacional, con una mirada dual, en este caso, la del humor, que puede ilustrar ese “estar en el medio” del(a) migrante permanente, y que para Homi Bhabha es “the truest eye”/el ojo más verdadero (1994:5).

En sus discursos el género actúa determinando la construcción de una genealogía femenina, el predominio de lo privado sobre lo público y el pensar la nación, en términos de identidad, discurso político e

historia, nostalgia y memoria, en relación con lo privado, lo personal. En cuanto a la narrativa de las escritoras cubanas insulares, consideraba entonces que algunas se colocaban en posiciones fronterizas de un discurso unificador de la identidad, la homogeneidad y unidad, tanto de la Historia como de sus Héroes, apelando más bien a narrativas de lo privado, a micro-relatos en el borde de un discurso público de la nación (masculina).<sup>3</sup>

El género permite ciertas analogías entre textos producidos en contextos económicos, políticos, ideológicos y culturales disímiles de manera que, como ha señalado Ileana Rodríguez en su estudio sobre espacio, género y etnicidad en literaturas postcoloniales y latinoamericanas de mujeres (1994), estas escrituras se inclinan a conectar el espacio y el tiempo con lo personal e íntimo, y las experiencias afectivas. De la propuesta "cross-cultural"/transcultural de Rodríguez interesa que el corpus que estudia esté compuesto por novelas escritas en español o en inglés, lo cual, en principio, aumenta aún más sus diferencias.

No me refiero por tanto a una "comunidad imaginada" (Anderson), a esa "especie de conciencia moral" (Renan), o a la "comunidad espiritual", que acepta Fernet subrayando, con razón, su carácter contradictorio por el insoslayable diferendo político del caso cubano (1997), sino a construcciones discursivas más relacionadas con una posicionalidad genérica que con una esencialidad étnica. El género entonces no sería una instancia de análisis supeditada sólo a la pertenencia de las escritoras a comunidades particulares; "homogéneas" o heterogéneas, sino igualmente a la producción y reproducción de las diferencias que el género sexual determina, en un "contacto entre grupos unidos en su separación" (Pratt: 1993).

### III

#### *- Aldea global y fronteras*

En las últimas décadas del siglo pasado se agudizó la crisis de los metarrelatos y las hegemonías y aumentó la presencia de los sujetos marginales. La desestabilización del nexo centro/periferia junto a la agonía del sujeto universal, que condujo luego a la muerte de la muerte del sujeto, y las migraciones constantes y acuciantes (exiliados y emigrados, braceros e indocumentados, desplazados y refugiados) se inscribieron en la globalización del mercado, de los artefactos culturales

y mensajes, y en el cuestionamiento de la correspondencia entre cultura y el concepto de estado-nación. La substitución de la "metafísica de la presencia" (Derrida *dixit*), por las políticas de la identidad, y la movilización del eje individuo-lenguaje-comunidad han influido en los estudios literarios, ampliados por los estudios culturales y postcoloniales (los estudios gay y lésbicos, los estudios chicanos, latinos, afroamericanos, aborígenes), que son evidencia de la crisis del concepto de una cultura común y de una interconexión cada vez mayor entre literatura y filosofía, antropología e historia, sociología y psicología.

Así, frente al tradicional ordenamiento de la textualidad de acuerdo con comunidades lingüísticas, se ha extendido el considerar el desorden de las localidades producido por los procesos de diáspora. Frente al criterio de que la patria está en el lenguaje y que el material lingüístico define la nacionalidad de un texto, se puede pensar que aun en otra lengua un texto puede reclamar su inscripción en un conjunto cultural que excede fronteras territoriales y culturales, al tiempo que puede entrar o no en las redes mayoritarias del mercado, la distribución y la circulación (Fermann: 1997).

Como explica Anderson, el lenguaje describe a la nación con el vocabulario del parentesco o del hogar (1991:6); por ello, en este proceso acentuado de desterritorialización y reterritorialización se ha incrementado la circulación conflictiva y el reciclaje de términos como patria y pueblo, hogar, exilio y emigración, cultura nacional y comunidades interpretativas. En este contexto se coloca una parte de la problemática de la literatura cubana, pues como otros conglomerados humanos y países pertenecientes a la periferia latinoamericana, la isla ha visto una diversificación de los lugares de enunciación que tematizan su matriz cultural, convirtiéndola en material artístico.

La necesidad que la crítica insular cubana ha hecho explícita desde los años 90, de incorporar la producción de la diáspora, aun en sus diferentes matices – exilio/emigración, inglés/español –, evidencia los cambios que el proceso de desterritorialización han traído para la cultura insular cubana, arraigada en un unitario proyecto de nación que parte de la defensa de sus límites territoriales frente a la hostilidad del vecino del Norte, pero que ha reconocido el peso de una producción cultural fuera de sus fronteras.<sup>4</sup> Producción que, en el caso de los Estados Unidos, está cada vez más en relación con la presencia de población cubana en ese país, pues de acuerdo con estudios demográficos, esta población sigue siendo mayoritariamente nacida en Cuba debido a las

nuevas llegadas de personas de la isla y a una baja natalidad de los de origen cubano que viven en los Estados Unidos (Pérez:1999-2000, 21).

En ese reconocimiento, la Isla trasciende sus propios límites, se transforma, al multiplicarse, y la "nación como narración", – estrategias textuales, desplazamientos metafóricos, sub-textos, estratagemas figurativas (Bhabha:1990,1) –, que tiene en la cultura su posición más productiva, ve cómo su supremacía cultural se complejiza, pues la enunciación del saber sobre la cultura nacional nunca es estable, sino contemporánea con el acto de su enunciación (292).

En este contexto, una perspectiva de "contacto" (Pratt: 1993), funcionaría para el estudio de la narrativa de cubanamericanas y de cubanas insulares, al descartar la homología de una persona/una lengua/una comunidad, y al pensar incluso más que en un bilingüismo, en un plurilingüismo cultural (Eduardo Manet escribe sus novelas en francés...). En lo que a la literatura cubanamericana se refiere, esta óptica permitiría ver la dinámica de esa escritura no tanto dentro de comunidades o identidades específicas, sino más bien como "subjetividades múltiples" (Grewal: 1994, 235), en sitios de frontera.

La frontera no como otra expresión de la indeterminación postmoderna, a lo Derrida/parergon, o Baudrillard/simulacro (Flores: 1990, 203), sino como espacios en los cuales se establece una interacción sostenida con la cultura dominante; no como diferencias inasibles, sino como zonas de resistencia (Anzaldúa: 1988), localidades permeables (Pratt: 1993, 89), y de tensión espacio-temporal (Kaplan: 1994, 150), fronteras sociales de producción creativa cultural (Rivero: 2000, 5).

De esa manera habría que entender también su relación con ciertos paradigmas de la cultura de origen o incluso su deseo de inscripción en un registro cultural polivalente. Al estudiarla más allá de las expectativas de la comunidad puede entonces ser colocada en un análisis comparativo con la escritura de la Isla, que por su parte no es monolítica, ni está encerrada en un compartimento estanco, y puede dialogar con lo nacional y lo local, desde una posición también de bordes y frontera, aun cuando no hay una identidad "étnica" minoritaria que defender.

Sin obviar entonces las marcas respectivas en cuanto a las maneras de establecer el diálogo con la localidad, se plantea el estudio de la narrativa de escritoras cubanamericanas y cubanas insulares, teniendo en cuenta la multiplicidad de posiciones del sujeto – raza, generación y ubicación, lo institucional, lo geopolítico y la orientación sexual –,

sin que la marca lingüística sea una condición *sine qua non* – en este caso el inglés.

Como explica Stuart Hall, las identidades culturales son los puntos de identificación, los inestables puntos de identificación o sutura, que se hacen al interior de los discursos acerca de la historia y la cultura. No son una esencia sino un posicionamiento (1990: 226). Estas escrituras pueden participar entonces de ejes diferentes – la literatura estadounidense, en inglés, una; la literatura cubana, en español, otra; y sin embargo establecer zonas de contacto por su posicionamiento, que las unen en su separación. Y participar en otro eje, el de la relación de las Américas, Norte/Sur, implícito en la oposición inglés/español, que se inscribe en un campo mayor de comparatismo como el que establece Pérez Firmat (1990).

Si se piensa, con Julia Kristeva (1986: 210), que la singularidad de la mujer, su representación como fragmentación y deriva, producen un distanciamiento que desmitifica la comunidad del lenguaje como herramienta universal y unificadora, como algo que totaliza e iguala, las narrativas de cubanamericanas y cubanas, podrían estar movilizando, desde el género, algunos principios totalizadores. Los sitios de frontera estarían multiplicados entre el inglés y el español, entre las diferentes generaciones, entre lo privado y lo público, lo marginal y lo oficial, y entre los sexos – homoerotismo y bisexualismo –, la frontera entonces no como una zona de indeterminación, sino como una práctica de la representación artística.

Pertenecientes a una unión en la separación, estas narrativas pueden responder a formas de cruce cultural que van más allá de límites territoriales. Esta sería una de las maneras en que el proceso de redefinición de las bases del comparatismo cultural (los conceptos de culturas nacionales homogéneas, la transmisión consensual de tradiciones históricas, o las comunidades étnicas orgánicas), al que ha aludido Bhabha (1994: 5), tiene lugar.

Los problemas de estas escrituras en “zonas de contacto” (Pratt 1993), en la unión de su separación, se formularían en lo relativo a la textualización de los espacios, a la construcción del imaginario en las que no pierden su asiento territorial, y en aquellas que se de(trans)territorializan. Para las que viven en los Estados Unidos, detrás del mar está Cuba, para las que están en la Isla, detrás del mar, está el mar, que conecta y a(i)sla. Se trataría entonces de responder a las preguntas sobre la relación con la localidad – nación y memoria, Historia

y héroes, paisaje y territorio –, intentando colocar las categorizaciones de literatura de exilio, literatura étnica y literatura nacional fuera de paradigmas esencialistas.

El intento de estudiar textos de escritoras que residen y escriben en los Estados Unidos y en Cuba, en inglés y en español, pretende colocarse en esa perspectiva que trasciende lo territorial, en este caso, por el género. Aun cuando se tiene en cuenta la evolución a la que alude Rivero (1989), de cubana a cubanamericana, incluyendo a una generación puente, que pasa del español al inglés, y del paradigma exílico a la pérdida de un centro identitario (proceso en que se insertan algunas de las narradoras que aquí se estudian), interesa en esta ocasión colocarlas sobre todo en su relación con narradoras que viven y escriben en Cuba. En vez del arco descrito por Rivero como aquel que va de Mireya Robles a Achy Obejas, este recorrido va de la narrativa de Achy Obejas (1953) a la de Ena Lucía Portela (1972).

Esta comparación no ignora distinciones funcionales, pues no es lo mismo lo que se produce con conciencia bicultural, que aquello que se escribe en la matriz de la cultura nacional, *locus* por antonomasia, aunque esté dislocado y fragmentado, como tantos otros, por los fenómenos del exilio y la inmigración, de la diáspora.

Tampoco desatiende la voluntad de contacto de la narrativa, que desde la Isla, participa de circuitos internacionales de mercado, distribución y circulación, junto a una tradicional tendencia de la cultura isleña – ese impulso de superar “la maldita circunstancia del agua por todas partes”–, a estar en diálogo creador con los modelos o corrientes literarios vigentes.

## IV

### – *Cuerpo social y cuerpo sexual*

Desde el libro de relatos *We came all the way from Cuba so you could dress like this?*, por sus asuntos – marginalidad, frontera generacional, sida, homosexualismo, bisexualismo, multietnias –, y su manera transgresora de tratarlos, Obejas aparecía como una escritora interesada en una movilización de ciertos paradigmas y en la indagación de las fronteras de la identidad étnica, racial y sexual.

La protagonista innombrada del cuento que da título a – y cierra – la colección, se enfrenta al conservadurismo familiar, y se interroga

sobre el vínculo entre su identidad sexual y el curso de su vida, pues de no haberse ido de Cuba, ¿quiénes hubieran sido sus amantes, hombre o mujer? La pregunta relacionada con el desplazamiento territorial, el cuerpo social, se coloca en el campo de lo individual: el cuerpo sexual.

En su primera novela, *Memory Mambo* (1996), Juani, la protagonista, narra el acontecer en el medio familiar. Exiliados por motivos políticos (y por el deseo de su madre de blanquearse yendo hacia el Norte), no son adinerados, pero poseen una lavandería en el barrio latino de la multicultural Chicago. En este espacio unitario de la familia hay una fragmentación: la de las relaciones entre sus miembros, la de la construcción disociada y mítica sobre el invento del padre de una cinta magnética (supuestamente robado por la CIA), y la de la memoria de Juani.

La desazón y el descentramiento de la protagonista, sus vicisitudes sentimentales, su relación y violenta ruptura con Gina (la independentista puertorriqueña), su ambivalencia con Jimmy, el esposo de su prima, machista abominable que le despierta sentimientos confusos, de atracción-rechazo (le ayuda a ocultar la golpiza que Juani le propinara a Gina, y protagoniza una escena de abuso sexual a su sobrinita), el vínculo lejano con la prima lesbiana de Cuba, se inscriben en un ejercicio en que se trata de develar la memoria. Los conflictos individuales se narran en el contexto de una historia de familia; madre, padre y hermanos, primas y tíos que representan modelos de mujeres: víctima, liberada, prejuiciada, y de hombres: idealistas o machistas deleznales.

Ningún modelo masculino queda en pie, tampoco la relación con alguna mujer, y el erotismo lésbico explícito parece no ser tanto materia para tematizar, o estilizar, por una estrategia radical y militante, sino más bien, parte de la exploración de la protagonista de un erotismo que entra sin prejuicios en la escritura y en la trama.

La ambivalencia de Juani, su relación con Gina, su atracción culposa por Jimmy, posición en el borde, es espejo de su postura frente a la política. Juani se coloca entre los extremos del radicalismo de Gina y los del conservadurismo de su familia, y en cuanto a su sexualidad, aun cuando sus relaciones sean básicamente homosexuales, oscila entre el cuerpo femenino y el masculino, como si el cuerpo erótico fuera el espejo del cuerpo político, o a la inversa. En la ficción se hace evidente que "la sexualidad humana es emblemática de la interrelación entre lo material y lo discursivo (Smith-Rosenberg: 1989, 101).

Lo étnico de esta novela está en esa diferencia cultural de los personajes, en el uso de palabras en español (para las cuales el lector no bilingüe puede contar con un glosario al final). Y está en el título, que se conecta por la alusión a lo tónico (el ritmo), con el de la novela de Hijuelos (*The Mambo Kings Play Songs of Love*, 1989), pero cuya vecindad con la palabra memoria enfatiza el lado de recuperación de la experiencia vivida, como un vaivén musical, al tiempo que puede ser respuesta a una estrategia del mercado (sin llegar a los excesos de la novela de Hijuelos).

Sin embargo, más allá de la construcción de un universo marcado por lo "cubano", por lo que hace a los personajes trasplantados, seres en tránsito, en este texto hay una postura crítica de la memoria familiar en tanto que "ficción o delirio colectivo" (Torres: 1999, 127). La protagonista, que abandona su país natal a una edad en la que sólo pudo conservar fragmento de colores y palabras dispersas, y lo que ha podido reunir ha sido fraguado por el fervor, la malicia y la nostalgia de otros, se pregunta sobre lo que sabe, a quién cree, y a quién *puede* creer (133).

Aquí lo que importa es la exploración personal e íntima de Juani, su búsqueda del ser y de la verdad. Como afirma Eliana Rivero, la iconoclasia de Obejas desborda las fronteras de los imaginarios cubano/latinounidenses y, aunque su reconstitución de la historia nacional diaspórica se inserta en la literatura cubana "ex(tra)insular", en su obra otras visiones y otros modos de ser cuestionan los órdenes canónicos de la nacionalidad y la sexualidad (Rivero: 2001, 11).

En una estructura lineal y concéntrica, de retorno al punto de partida, en la que presente, pasado y futuro parecen simultáneos, la relación con Gina, los relatos sobre los primos, son historias en sí mismas, y la manera eficaz de romper el círculo vicioso, el vacío y la desesperanza de la protagonista – quien se siente como un gran hueco negro, como la boca de una lavadora industrial al que todo el mundo tira su ropa sucia (id.) –, es el eco de Cuba, de esa prima que finalmente, Juani decide ir a visitar, para "pertenecer y para huir" (235).

Un punto culminante en la trayectoria que se inicia con el viaje a los EU y su adaptación en el nuevo país de la protagonista niña/adolescente/joven, y rebelde, de *We came....*, y pasa por la vivencia como emigrada de la joven Juani, en la transcultural *Memory Mambo*, es la experiencia de la adulta Alejandra, protagonista de origen hebreo-cubano de la segunda novela de Obejas, *Days of Awe* (2001), quien en la historia viaja desde Chicago en dos ocasiones (1987 y 1997), a la isla

de Cuba. Es el mismo personaje y al mismo tiempo son varios, pero las constantes serían el eje Cuba-EU-Cuba, la estructura familiar como centro y pivote de la acción, y la actitud indagatoria sobre el entorno y sobre sí misma.

En esta segunda novela de Obejas la complejidad de la sintaxis discursiva se aviene con la densidad temática. La inclusión de los acontecimientos en Cuba, antes de y durante la revolución del 59, a finales de los años 80 y la década de los 90 (procesos judiciales del 89, caída del Muro de Berlín, la crisis de los balseros), alternados con los pasajes que tienen lugar en Miami y en Chicago, las cartas desde Cuba de Moisés (el amigo judío de su padre), y las referencias a la historia de los judíos en España y en Cuba (que se remonta a la España de la Inquisición y a La Habana del siglo XVII), produce una ampliación de escenarios para una búsqueda que sin embargo se mantiene: la del ser y la verdad.

Alejandra va a Cuba sin mucho entusiasmo, pero en su contacto con la Isla podrá completar la historia de su familia y el criptojudasmo de su padre, y la vida de un país del cual ha estado ausente más de veinte años y el cual se le ofrece con sus virtudes y defectos. Tanto ella como su padre son traductores, y esta profesión es metáfora del problema de la traducibilidad de las culturas, de la capacidad para trasladar esencias y matices. El juego que la autora/narradora sostiene con la equivalencia de las palabras en inglés y español (*sky/cielo, heaven/?; te quiero-te amo/I love you*), pone en texto el conflicto del biculturalismo y bilingüismo, y de las limitaciones de una y otra lengua. Al incorporar a la trama las interrogantes sobre la naturaleza del lenguaje, Obejas trasciende el uso de las palabras en español – que en sus otros textos (y en otros textos cubanamericanos) dan representación al cambio de código y sus implicaciones, así como colorido local a la anécdota –, para profundizar en el problema de la (in)traducibilidad y sus consecuencias.

El sustrato temático de la filiación hebrea en una familia española que luego se traslada a Cuba, es caja de resonancia para la historia de la protagonista y su familia: el exilio, la adaptación, el imposible regreso a la mítica Israel (Cuba), pues se han adaptado a su nueva vida en Babilonia (Estados Unidos). La alternancia de viñetas que no siguen un orden lineal y cronológico, sino que se articulan en un vaivén, del presente al pretérito y al antepretérito, se corresponde con los vaivenes de la protagonista, que oscila ante los enigmas de sí misma y de su propia familia. Más interesada en el árbol genealógico del padre que en

el de la madre – de quien destaca sus creencias sincréticas, su mezcla racial, su hibridación –, Alejandra busca el origen, que es la busca del padre y del Nombre-del – Padre, donde hay espacios en blanco, tanto en lo literal como en lo simbólico (el padre siempre es un personaje fuerte y decisivo en la narrativa de Obejas).

Esa indagación va más allá del estrecho grupo familiar, para incorporar a los antecesores paternos, en una exploración que combina lo étnico (lo cubano/lo americano), con las creencias religiosas/culturales (lo católico/lo judío), y que contrasta la experiencia de judíos que se han ido de Cuba y la de aquellos que, como Moisés, han permanecido y son revolucionarios. Ambivalente, su bisexualidad pareciera estar en diálogo con la posición de frontera de la protagonista, en relación con su propio ser como transterrada.

Como en *Memory Mambo*, etnicidad y sexualidad se entremezclan. Si en la primera novela de Obejas la crítica ha destacado con razón la importancia, para este cruce, de la escena en la cual Juani golpea brutalmente a Gina, precisamente porque su amante tiene una identidad nacional definida y ella está en un vacío (Rivero: 2001, 27), en *Days of Awe* habría que destacar el pasaje en el cual Alejandra comprueba: que en su relación con Leni, de ascendencia judía, ella representa las virtudes y defectos de l(a) “Latin Lover”, que sus respectivos biotipos las ayudan o perjudican, a causa de los esquemas raciales y étnicos prevalecientes, y finalmente que, aún cuando comparten el sentimiento de pertenecer a minorías, Alejandra envidia a su amante la “inevitabilidad” de su judaísmo, pues ella se siente como un espacio en blanco, sin conexión con la historia, “bloodless”/sin sangre (167). El judaísmo brinda una densidad, un peso específico, comprende más tarde Alejandra (252).

En otro pasaje, en un breve fragmento de menos de una página (176), el comienzo y el final establecen este cruce de sexualidad y etnicidad. Si al inicio a la pregunta – quién soy –, la protagonista responde, – una extraña –, para discurrir luego sobre las ascendencias materna y paterna que la definen, al final concluye, que frente a la soledad de su imagen desnuda ante el espejo lo sabe todo y lo ignora todo, y entonces, en la última frase se interroga, quién verá su belleza desnuda, quién la amará. Y en otro, breve y reflexivo (226), evoca cómo, cuando nada en el mar, al salir tersa como una recién nacida, su primera visión siempre es la de Cuba. El agua la remite a su país, agua primigenia en lo literal y lo metafórico.

El cuerpo mismo de Alejandra está implicado en una definición de identidad nacional. Ella evoca los vínculos entre el agua que rodea a su país y a su ciudad natal, y el agua que su madre expulsa al romperse la fuente cuando ella nace, ¡un primero de enero del 59! Esta circunstancia es incambiable, el vínculo entre el agua de la fuente y el agua que rodea a la isla. Su cuerpo entonces está marcado por la matriz y por la tierra, por lo femenino en sus vínculos con la nación.

Esa imagen en la portada de *Days of Awe*, en la cual al final de una calle habanera, con bandera cubana en el balcón y un automóvil "americano" de los 50, una mujer está frente al mar, aun cuando puede apelar a la expectativa de un mercado ávido de cosas "cubanas" (en tiempos del Buena Vista Social Club), está al mismo tiempo colocando juntas marcas de identidad nacional y lo femenino.

Es sintomático que en el último capítulo de la novela coexistan dos pasajes: el primero, la llegada de Alejandra, de casi cuarenta años, al departamento de Celina, la joven de veinte y cuatro, con quien al parecer sostiene una relación amorosa. Diez años atrás, Alejandra había visto cómo Orlando besaba el sexo de Celina, y sus ojos voyeurs coincidieron entonces con los de la niña de catorce años. El segundo, aquel en el cual Alejandra echa al mar en el Malecón habanero las cenizas de su padre, cumpliendo su última voluntad, mientras pronuncia una ofrenda hebrea que lo conectaba para siempre con el mar. En el texto se usen así el cuerpo y la nación.

En la segunda novela de Obejas se cumple una voluntad de ir más allá de la etnicidad y del lesbianismo, con lo cual se confirma la observación de Rivero (2001), en el sentido de que su narrativa habría que colocarla fuera de los marcos de una literatura "lésbica", (De la Tierra: 1995; Álvarez-Borland: 1998) pues el asunto de la identidad sexual de sus protagonistas, bisexuales, parece más bien estar aludiendo a una posición de frontera, y a una metáfora de su identidad nacional, en tránsito.

De la misma manera no debe colocarse la narrativa de Ena Lucía Portela, la escritora cubana residente en la Isla, en los marcos de una literatura lésbica, porque sus textos, como los de Obejas, rebasan los estereotipos de la literatura gay (Riccio: 2001). Los personajes de Portela, hombres y mujeres, heterosexuales, homosexuales y bisexuales, viven su sexualidad en un mundo imaginario en el cual abunda la violencia y el cuerpo es una de las zonas para ejercerla.

A diferencia de los textos de Obejas, donde predominan el realismo, una lectura en primer grado de los sucesos que marcan la vida de los personajes, una voluntad de ubicar en el tiempo y el espacio la anécdota, con una construcción de la localidad que conlleva el fenómeno de la desterritorialización, en los de Portela predominan espacios crípticos, simbólicos, una lectura en segundo grado, y una aproximación oblicua a los referentes locales.

Es notable que la construcción de la diferencia se exprese también en un texto de Portela, "Una extraña entre las piedras" (que cierra y le da título a su libro de relatos (1999), título que proviene del poema "Para Ana Velford", de la emblemática Lourdes Casal), cuya protagonista es una escritora de origen cubano, emigrada a los Estados Unidos, que después de malas experiencias con una amante militantemente feminista, encuentra por fin un lugar junto a una obrera dominicana, que muere. La cercanía de esta trama con el universo descrito por los textos de Obejas es singular, así como la voluntad descriptiva del entorno (Nueva York), mucho más visible que La Habana de otros textos de Portela.

En aquellos en que la acción ocurre en la Isla, las referencias a lugares reconocibles son indicadores brumosos y los escenarios, generalmente, son espacios cerrados, en lo literal y en lo simbólico. Los personajes viven en un mundo propio, de espaldas al entorno, y en esa experiencia lo que predominan son las relaciones interpersonales, la representación de lo perverso y lo monstruoso, que se desautomatizan por el tono en que se narra, y las vecindades con sustratos cultos, llegándose a producir sorpresa o hilaridad. No es una estética del mal, pero el mal es material literario, aprovechable.

A diferencia del lirismo y la sensualidad transparente de la prosa de Obejas, la de Portela es una prosa densa, tejida de citas y alusiones, y con sintaxis compleja. Pero el tratamiento de asuntos escabrosos, teratológicos y escatológicos – crímenes, masturbaciones y exhibicionismo, *voyeurismo*, sadomasoquismo e incesto, violaciones, crueldad y perversiones –, y el cuestionamiento de ciertos paradigmas – el feminismo militante y la "literatura femenina", el hombre nuevo, los maestros y profesores, la enseñanza, la crítica literaria, ciertos intelectuales nacionales –, colocan sus textos en el borde, para establecer su diferencia y su poética.

Una de las zonas donde Portela instrumenta la movilización de ciertos modelos es el de lo masculino y lo femenino. Sus personajes

participan de ceremonias y rituales donde el sexo constituye una zona fundamental del ser, aun cuando no esté asociado al amor y al placer. La bisexualidad es recurrente, quizás, porque en ella lo masculino y lo femenino se intercambian, se traslapan, atraviesan fronteras. En algunos de sus relatos y en su primera novela, *El pájaro:pincel y tinta china* (La Habana: 1998; Barcelona: 1999), el carácter proteico de las relaciones sexuales, la multiformidad de los intercambios forman parte de un universo en que los personajes se entregan a la indagación de sus cuerpos.

Una marca singular en este camino es la construcción en su segunda novela, *La sombra del caminante* (2001), tanto de personajes bisexuales como de un protagonista "dúplex", que a veces es hombre y otras, mujer, y ninguno(a) sabe de la existencia del(a) otro(a). Aun cuando en aclaración metatextual, la voz narradora advierte que no es el caso de Orlando, se advierte un diálogo implícito con la androginia del personaje de Woolf, y de Frau Mann, en la novela *Nightwood* de Djuna Barnes.

Como en "La metamorfosis", *El barón rampante*, o *El tambor de hojalata*, quien lee debe aceptar la "excepcionalidad" del protagonista, cláusula del pacto de lectura; y la escena inicial de la novela, como una violación plausible de la lógica, o como un acto de locura, otra violación. Y fuera de todo prurito realista, la "inverosimilitud" se tematiza cuando en nota al pie (86), la autora pone en evidencia ciertos anacronismos de la historia contada, a los cuales se podrían añadir otros (el discurso sobre el hombre nuevo en Cuba, no se corresponde con el fin del milenio, por ejemplo).

En la escena inicial, en el campo de tiro de la universidad habanera, donde se entrena un grupo de estudiantes, "proyectos de ciudadanos prósperos, felices y muy patrióticos, futuros hombres nuevos" (19), Lorenzo Lafita y Graciela Mayo, de diecinueve años, ambos hijos del mismo padre (cuyo apellido es diferente según el caso), son seres independientes entre sí, y cometen un doble asesinato. A partir de esta situación delirante, de crimen injustificado, a lo Mersault, quien lee espera la consecuencia de lo que sigue a este acto gratuito, a lo Gide.

Pero el curso de la anécdota, como en otros textos de Portela, se hace lento y sinuoso. En los capítulos siguientes la trama da a conocer los antecedentes de estos protagonistas, sus vivencias negativas en la escuela, la distancia que los separa de un padre exmilitar y ahora empresario de una corporación, enunciador de consignas y de la retórica de una patria "dura", y de una frívola madrastra; las referencias a

episodios en clínicas psiquiátricas, y la amistad con Hojo, cínico intelectual que hace del escarnio ajeno una profesión en una revista literaria.

En un recorrido que alterna el presente posterior al crimen – una función de cine silente en la Cinemateca, donde alguien busca desesperadamente a Emilio U. –, con el pasado – la coincidencia amorosa durante un apagón en el cine La Rampa, entre el joven Hojo y el adolescente Lorenzo, y entre ese mismo Hojo y la adolescente Graciela–, la anécdota retoma su curso, que es el vagar por La Habana. En casa de Hojo, durante una semana, primero Lorenzo, y luego Graciela, espera con ansias insatisfechas aparecer en el noticiero; luego, al salir a la calle, encuentran a personajes esperpénticos de La Habana profunda, “underground”(201) del último año del milenio; a “La Persona que Busca” que en el cine llamaba a Emilio U. (escritor, asesino y objeto de deseo, en la novela anterior de Portela), y finalmente, a Aimée, la “negrita”, prostituta y drogadicta, que conduce a Lorenzo a la muerte.

Este recorrido que trata de escapar a la linealidad está trenzado con anécdotas interpoladas, múltiples citas y alusiones a lo culto y a lo popular, a lo erudito y a lo coloquial, y referencias a la propia obra de Portela. La novela que, en *La sombra del caminante*, Emilio U escribe en París, es esta misma novela, y por eso, en una puesta en abismo, él anticipa el personaje de Aimée (anunciado varias veces a lo largo del relato por el narrador, que es y no es Emilio U.). Y en la habitación desordenada de Hojo puede encontrarse la novela *La sombra del caminante*, de Emilio U.

El sustrato temático es la violencia, de ahí el juego especular con la película “snuff”, y con el violador de niñas, que acapara la atención del noticiero nacional de TV, y con quien Lorenzo/Graciela quiere compartir la soledad y la fuga. La maldad y la perversión, el crimen y la crueldad humana – la de Lorenzo y Graciela, pero igualmente la de sus padres desafectos, la de sus compañeros y compañeras de escuela y tantos más –, constituyen el escenario donde se desenvuelve esta historia de locura y muerte, de violencia permanente (¿e inmanente ?) entre los seres humanos.

Todo es cuestionado: familia, maestros, representantes de los cuerpos armados, política informativa (“el noticiero del frame”), las amistades, escritores, así como el discurso retórico sobre la nación. La búsqueda del(a) protagonista no deja de ser una de identidad, pero en este caso, no se trata de encontrar una memoria perdida, de recomponer una vivencia anterior, de recuperar lo que en algún momento se perdió

al dejar Cuba, recomponiendo las partes de esa escena primigenia, donde se define el ser y cuyo sitio vital es la familia, como en la narrativa de Obejas.

En la de Portela, la familia no es asidero, sino todo lo contrario (“...su familia, tan deplorable y calamitosa como todas las familias...”, 42). Sus personajes se ven enfrentados a su destino, en soledad, y en sus desvaríos crueles, más que victimarios, parecieran víctimas que claman por un auténtico afecto. El Acto de L./G. es una venganza, pero también un desafío y una llamada de atención a los otros, al tiempo que marca una extrañeza que proviene de la diferencia que experimenta el protagonista. De ahí ese deseo de salir en el noticiero de TV, en los periódicos, de llamar la atención del Ojo.

La prueba —¿acto de locura o locura del acto?—, no cumple su cometido, sino encuentra un efecto contrario, no llama la atención y desgasta a “nuestro héroe”, quien finalmente, encuentra la muerte, como resultado oblicuo de otra venganza. Si hay moraleja — una inquietud ética alimenta en sordina la narrativa de Portela —, es que el mal no trae felicidad, el crimen no paga, y estos personajes sufren por su incapacidad de participar de la “mayoría”, de ser “iguales”, aun cuando la pregunta de si en la igualdad conlleva la felicidad, parece tener respuesta negativa. Los “dislates” de la anécdota, su desarrollo en zigzag, las historias interpoladas (la película de Pierrot, la escena en un bar newyorkino, la representación de *Oreló* en Alquízar), la vida de Emilio U. en París, las variaciones de un narrador en frontera, en tercera persona (omnisciente, equisciente e insuficiente), y que se alterna con un narrador en primera, se aviene con la desestabilización que el texto produce en lo ideotemático.

El motivo que desencadena la acción es perpetrado por este personaje dúplex, de subjetividades múltiples. A la búsqueda afirmativa mediante este Acto, se añade la coexistencia, y al mismo tiempo la separación, de un protagonista hombre y otra, mujer pues “El cuerpo es tanto realidad como representación — y la diferencia entre los cuerpos es igualmente real y un efecto de la representación que la reconoce como una diferencia” (Ferrell: 1991, 181). Si el (la) protagonista se coloca en los márgenes de lo convencional, si su locura es hipérbole de su extrañamiento del medio social, de su distancia generacional, a esto contribuye la condición de homosexual de Lorenzo, y la de “blanquita”, de Graciela. Lo sexual y lo racial son dos marcadores que diferencian y (a)islan. Y para completar la marca de lo racial, Aimée viene a representar la otra cara de la moneda, de aquella que resiente la apelación despectiva a las de su raza, por sus vivencias anteriores.

Esa extrañeza se eleva al contexto nacional, pues L./G. se coloca en los márgenes de la nación, concebida como retórica de la patria, como consigna, como chovinismo, como exaltación del heroísmo (“del léxico moralizante y batallador que hace la retórica de la patria dura” (92)), como esencia del Ser Nacional (“la cubanidad es amor” (77)), o como idilio para turistas, de ese “*tropical sunshine*”, en realidad agobio de la zona tórrida, donde la apetencia de creernos (ser) lo máximo (en alusión al estribillo de Manolín, el Médico de la Salsa), contrasta irónicamente con lo que para L./G. es la existencia en una Isla endiablada, “que es su propio confín” (183).

Esta historia “inverosímil”, “no realista” (¿nuevo realismo?) parece alertar contra los excesos de una ideología cosificada, del machismo, el sexismo, la homofobia y el racismo. De los peligros de no reconocer al otro, de no tolerar la diferencia, maneras de aislar y concitar el mal y la perversidad. Narrada desde un borde, desde una frontera, desde el punto de vista de los marginales, de aquellos que no participan de la mayoría – siendo “niñito(a)s de su casa –, alerta sobre la violencia, combinando “el cetro partido de la tragedia, con el gorro de cascabeles de la comedia” (151).

El sexo lo atraviesa todo y es el eje de la acción como opuesto y al mismo tiempo compañero de la muerte, el otro eje. En un pasaje “jovial”, se inmiscuye en la política (“A lo lejos, donde la linterna, un tumulto despotricaba contra la Cinemateca, el proyccionista, la vieja, Tarkovski, el gobierno, la Isla endiablada. Alguien profería una blasfemia horrorosa, otros le hacían coro, gritaban abajo esto y arriba aquello otro y mi mano acariciaba las tetas...(137)), con lo cual la política pierde toda connotación severa, en vecindad con el sexo explícito. Y un sentido diferente, por jovial, al que la intersección entre sexualidad y la etnicidad pueden encontrar en la narrativa de Obejas, marcada por la gravedad.

La alternancia de sexo y política, sexo y violencia, sexo y crimen, se organiza alrededor de la sexualidad que atraviesa de lo masculino a lo femenino y viceversa. Si Hojo y Aimée son bisexuales, Lorenzo, homosexual que odia a las mujeres, será seducido por Aimée, y Graciela, la heterosexual promiscua (a la cual en realidad no le gusta el sexo del hombre), también es seducida por Aimée, joven de tendencia suicida, traumatizada por el recuerdo de una violación múltiple.

El capítulo final de la novela, bien construido, por la confluencia de las voces, la alternancia de Lorenzo y Graciela en brazos de Aimée, el

crescendo dramático y el desenlace inesperado de la anécdota, es la culminación de ese cruce, de la eliminación de los límites y las fronteras. La coexistencia de la "blanquita" y la "negrita", y las apetencias y resistencias que se derivan, enfrenta lo sexual con lo racial, en ese uso tan cubano del diminutivo (en este caso no afectivo, sino peyorativo). Después del sexo, vendrá la muerte, su fiel compañera.

## VI

### – *Una zona de contacto*

A reserva de sus especificidades, las narrativas de Obejas y Portela), participan de una zona de contacto, como espacio de resistencia a convenciones y principios totalizadores. Esta zona de tensión espacio-temporal es una frontera de producción creativa, donde la escritura sirve para movilizar paradigmas en lo relativo a la identidad, lo étnico y/o lo racial, la sexualidad, la familia y la nación.

La familia puede ser pivote o cerco asfixiante, o no ser. La nación puede ser rescatada, desacralizada o refundada. La madre puede ser afirmada o negada. El heroísmo puede ser cuestionado, renovado o cancelado. En la vida privada pueden articularse nuevas relaciones, donde entran la política y la raza. El cuerpo es territorio de placer o de violencia, o de ambos. La sexualidad es eje fundamental para la identidad. Lo masculino y lo femenino se oponen o se complementan, se atraviesan mutuamente, se traslapan, coexisten. Los roles de género son puestos en evidencia, y subvertidos. Y la local está (sobre)determinado por la vida personal.

La alternancia espacio-temporal, de lo literal y lo simbólico, el quiebre del orden lógico, la discontinuidad discursiva, la fragmentación, la irrupción de la cultura de masas, las búsquedas escriturarias, el trabajo con el lenguaje, la narración y las formas elocutivas, están en función de lo ideotemático. Estas son narrativas de ruptura en las que un posicionamiento desde el género (implícito o explícito), las unen en la separación que implica los puntos de vista, los lugares de enunciación, lugares marcados por la territorialidad pero sobre todo, por las vivencias de los respectivos contextos y los cuerpos: el cuerpo social y el individual, y sus zonas de contacto.

## NOTAS:

- <sup>1</sup> Ver *20 Cuentistas Cubanos* (ant. Leonardo Fernández-Marcané), 1978; *Veinte años de literatura cubanoamericana Antología 1962-1982* (eds. Silvia Burunat y Ofelia García), 1988. *Cuban American Writers. Los Atrevidos* (ed. Carolina Hospital), 1988; *Hispanic Immigrant Writers and the Family* (ed. Silvio Torres Saillant), 1989; *Narrativa y Libertad. Cuentos Cubanos de la Diáspora* (ed. Julio Hernández-Miyares), 1996; *Iguana Dreams. New Latino Fictions* (ed. Delia Poey y Virgil Suárez), 1992, *Little Havana Blues. A Cuban-American Literature Anthology* (ed. Delia Poey y Virgil Suárez), 1996; *A Century of Cuban Writers in Florida: selected prose and poetry* (ed. e introducción Carolina Hospital y Jorge Cantera), 1996; *In Other Worlds. Literature by Latinas of the United States* (ed. Roberta Fernández), 1994.
- <sup>2</sup> Ver el germinal ensayo de Eliana Rivero, "From Immigrants to Ethnics: Cuban Women Writers in the U.S.", *Breaking Boundaries. Latina Writing and Critical Readings*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1989, pp. 189-2000 – agradezco a Eliana Rivero el envío de publicaciones y manuscritos inéditos, y su ayuda como fuente de consulta. Y, de Lourdes Gil, "Tierra sin nosotras", *Encuentro*, num. 6/8, 1998: 166-171, de Uva de Aragón, "Apuntes para un estudio de la literatura femenina del exilio", 1995 – agradezco a Uva de Aragón haberme facilitado su manuscrito y su apoyo.
- <sup>3</sup> En la novela *La hora de los mameyes* (1983) de Mirtha Yáñez, cuyo asunto es una revuelta patriótica, el personaje fundamental, depositario de la memoria colectiva, es la abuela.
- <sup>4</sup> En 1993 Ambrosio Fornet inicia en *La Gaceta de Cuba* la publicación de textos de la diáspora, una selección de los cuales reúne en *Memorias recobradas. Introducción al discurso literario de la diáspora*, 2000; en el 2001 publica "La diáspora cubana y sus contextos (Glosario)". En el 94 se publica en Madrid *La poeta de las dos orillas. Cuba (1929-1993)* (comp. León de la Hoz), y en el 93, la antología de cuentos *El submarino amarillo* (comp. Leonardo Padura), en México. Víctor Fowler publica en 1996, "Miradas a la identidad en la literatura de la diáspora". En 1999 se publica *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana. Siglo XX (1900-1998)* (comp. Jorge Luis Arcos) y donde se incluyen a 23 poetas de la diáspora. Por otra parte, Sonia Rivera-Valdés gana en 1997 el Premio Extraordinario de Literatura Hispana en los Estados Unidos de Casa de las Américas con el libro de cuentos, *Las historias prohibidas de María Veneranda*, y en 1998, Lourdes Tomás Fernández de Castro el de Ensayo artístico-literario, con *Espacio sin fronteras*; en 1998, Jesús Barquet gana el Premio Lourdes Casal de Crítica Literaria de la UNEAC con *Escrituras poéticas de una nación*, 1999, en el cual hace un estudio de textos de tres escritoras cubanas y sus nexos con la formulación del discurso de la nación. En el 2001, se publica por Letras Cubanas, *Como un mensajero tuyo* de Mayra Montero. Para el 2002 se esperan de Mireya Robles, *Hagiografía de Narcisca la bella*, y de René Vázquez Díaz, *La isla del cundiamor*, así como *No buscan reflejarse*, una selección de la poesía de José Kozet, preparada por Jorge Luis Arcos. En *La Gaceta de Cuba* han aparecido textos de González Echevarría, Casal, Pérez Firmat, Hijuelos, Rivero, Kozet, Barquet, Bejel, García, Gil, de Aragón, Manzor, Muñoz, Montero, Robles, Torres, Vera-León, Victoria, Obejas. En 1995 Ruth Bejar publicó una selección de autores de dentro y de fuera, *Bridges to Cuba*, y en el 2001, Iván de la Nuez reunió en un volumen de ensayos, *Cuba y el día después*, Barcelona, a escritores nacidos después de los 60, de dentro y de afuera, entre ellos, Víctor Fowler y Ena Lucía Portela así como Rolando Sánchez Mejías y Emilio Ichikawa. En *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y la cultura en Cuba*, Frankfurt y Madrid, 2000, Janett Reinstädler y Ottmar Erte, reúnen ensayos sobre la literatura dentro y fuera de la Isla.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

### – Compilaciones:

- A Century of Cuban Writers in Florida: selected prose and poetry* (ed. e introducción Carolina Hospital y Jorge Cantera), Sarasota: Pineapple Press, 1996.
- Bridges to Cuba* (ed. Ruth Bejar y Juan León), Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.
- Cuban American Writers. Los Atrevidos* (ed. Carolina Hospital), Princeton: Linden Lane Press, 1988.
- Cubana. Contemporary Fiction by Cuban Women*, (ed. e introducción Mirtha Yáñez), Boston: Beacon Press, 1998.
- Cuba y el día después* (comp. Iván de la Nuez), Barcelona: Mondadori, 2001.
- El submarino amarillo* (comp. Leonardo Padura), México: UNAM, 1993.
- Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas* (comp. Mirtha Yáñez y Marilyn Bobes), La Habana: UNIÓN, 1996.
- Hispanic Immigrant Writers and the Family* (ed. Silvio Torres Saillant), Nueva York: Ollantay, 1989.
- Iguana Dreams. New Latino Fictions* (ed. Delia Poey y Virgil Suárez), Nueva Yor: Harper and Collins, 1992.
- In Other Worlds. Literature by Latinas of the United States* (ed. Roberta Fernández), Houston: Arte Público Press, 1994.
- La poesía de las dos orillas. Cuba (1929-1993)*, (comp. León de la Hoz), Madrid: Ediciones Libertarias, 1994.
- Little Havana Blues. A Cuban-American Literature Anthology* (ed. Delia Poey y Virgil Suárez), Houston: Arte Público Press, 1996.
- Memorias recobradas. Introducción al discurso literario de la diáspora* (selección, prólogo y notas Ambrosio Fornet), Santa Clara: Ediciones Capiro, 2000.
- Narrativa y Libertad. Cuentos cubanos de la diáspora* (ed. Julio Hernández Miyares), Miami: Universal, 1996.
- Veinte años de literatura cubanoamericana. Antología 1962-1982*, (ed. Silvia Burunat y Ofelia García), Tempe: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1988.
- Veinte cuentistas cubanos* (comp. Leonardo Fernández-Marcané), Miami: Universal, 1978.

### – Narrativa

- FERNÁNDEZ, Roberto G. *Raining Backwards*, Houston: Arte Público Press, 1988.
- GARCÍA, Cristina *Dreaming in Cuban*, Nueva York: Ballantine Books, 1992.
- HIJUELOS, Oscar *The Mambo Kings Play Songs of Love*, Nueva York: Farrar, Strauss y Giroux, 1989.
- MONTERO, Mayra *Como un mensajero tuyo*, La Habana: Letras Cubanas, 2001.
- MUÑOZ, Elías Miguel *Brand New Memory*, Houston: Arte Público Press, 1998.
- OBEJAS, Achy *Days of Awe*, Nueva York: The Ballantine Publishing Group, 2001.
- . *Memory Mambo*, Pittsburgh: Cleis Press Inc, 1996.

- OBEJAS, Achy *We came all the way from Cuba so you could dress like this?*, Pittsburgh: Cleis Press Inc, 1994.
- \_\_\_\_\_. Entrevista por Vitalina Alfonso, *La Gaceta de Cuba*, num. 5, sept.-oct.:25-29, 1999.
- Rivera-Valdés Sonia *Las historias prohibidas de Marta Veneranda*, La Habana: Casa de las Américas, 1997.
- PORTELA, Ena Lucía *El pájaro: pincel y tinta china*, La Habana: Ediciones UNIÓN, 1997.
- \_\_\_\_\_. *La sombra del caminante*, La Habana: Ediciones UNIÓN, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Una extraña entre las piedras*, La Habana: Letras Cubanas, 1999.
- YAÑEZ, Mirtha *La hora de los mameyes*, La Habana: Letras Cubanas, 1983.
- Ensayo y crítica
- ÁLVAREZ BORLAND, Isabel *Cuban-American Literature of Exile: from Person to Persona*, Virginia: The University Press of Virginia, 1998.
- ANDERSON, Benedict *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres: Verso, 1991.
- ANZALDÚA, Gloria *Bordelands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco: Spinsters/ Aunt Lute, 1987.
- ARAÚJO, Nara “Cristina García: *Dreaming in Cuban...*; Achy Obejas: *We came all the way from Cuba so you could dress like this?*”, *Iberoamericana*, num.1(61), enero: 55-59, 1996.
- DE ARAGÓN, Uva “Apuntes para un estudio de la literatura femenina del exilio”, Ponencia presentada en Conferencia del Instituto de Estudios Cubanos, Miami, 1995.
- DE LA TIERRA, Tatiana “Achy Obejas, *All the way from Cuba*”, *Deneuve*, num. 2:38-39, 1995.
- BARQUET, Jesús *Escrituras poéticas de una nación: D. dulce María Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caufield*, La Habana: Ediciones UNIÓN, 1999.
- BHABHA, Homi “Dissemination: time, narrative and the margins of the modern nation” *Nation and Narration* (ed. e introducción, pp-1-7, Homi Bhabha), 291-322, 1990.
- \_\_\_\_\_. *The Location of Culture*, Londres: Routledge, 1994.
- CAMPUZANO, Luisa “La mujer en la narrativa de la Revolución. Ponencia sobre una carencia”, *Quirón o del ensayo y otros eventos*, La Habana: Letras Cubanas, pp. 66-104, 1988.
- FERMAN, Claudia “Transnacionalidad y escritura: literatura argentina a ambos lados del Atlántico” Ponencia presentada en LASA, 1997.
- FERRELL, Robyn “The Passion of the Signifier and the Body in Theory” *Hypatia. Special Issue. Feminism and the Body* (ed. Elizabeth Grosz), num. 3, vol. 6, otoño: 172-184, 1991.
- FLORES, Juan “Living Borders/Buscando América: Languages of Latino Self-Formation” *Divided Borders: essays on Puerto Rican identity*, Houston: Arte Público Press, pp. 199-224, 1993.

- FORNET, Ambrosio "La diáspora cubana y sus contextos (Glosario)", *Casa de las Américas*, num. 22, enero-marzo: 22-29, 2001.
- . "Soñar en cubano, escribir en inglés: una reflexión sobre la tríada lengua-nación-literatura", *Temas*, num.10, abril-junio: 4-12, 1997.
- FOWLER, Víctor "Miradas a la identidad en la literatura de la diáspora", *Temas*, num. 6, abril-junio: 122-132, 1996.
- GIL, Lourdes "El doble discurso literario de la extrainsularidad" *Encuentro*, num. 14, otoño: 144-153, 1999.
- . "Tierra sin nosotras" *ibidem*, num. 6/8, primavera-verano: 166-171, 1998.
- GREWAL, Inderpal "Autobiographic Subjects and Diasporic Locations: *Meatless Days and Borderlands, Scattered Hegemonies. Postmodernity and Transnational Feminist Practices*, (ed. Inderpal Grewal y Caren Kaplan), Minneapolis:University of Minnesota Press, pp. 231-253, 1994.
- HALL, Stuart "Cultural Identity and Diaspora" *Identity: Community, Culture, Difference*, Londres: Lawrence and Wishart, pp. 22-237, 1990.
- KAPLAN, Caren "The Politics of Location" *Scattered hegemonies:postmodernity and transnational feminist practices* (ed. Inderpal Grewal y Caren Kaplan), Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 137-152, 1994.
- KRISTEVA, Julia "Women 's Time" *The Kristeva Reader* (ed. Toril Moi), Oxford:Blackwell, pp. 187-213, 1986.
- PÉREZ, Lisandro "De Nueva York a Miami" *Encuentro*, num. 15, invierno: 13-23, 1999-2000.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo (ed.) *Do the Americas have a Common Literature?*, Durham y Londres, Duke University Press, 1990.
- PRATT, Mary Louise "Criticism in the Contact Zone" *Critical Theory: Cultural Politics and Latin American Narrative* (ed. Steven M. Bell, Albert H. Le May y Leonard Orr), Notre Dame: University of Notre Dame Press: 83-102, 1993.
- REINSTÄDLER, Janett/Erte Ottmar (eds.) *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y la cultura de Cuba*, Madrid: Iberoamericana, 2000.
- RENAN, Ernest "What is a Nation?" *Nation and Narration* (ed. Homi Bhabha), Londres: Routledge, pp. 19-20, 1990.
- RICCIO, Alessandra "Ena Lucía Portela: presa y cazadora", *Revolución y Cultura. Suplemento literario especial*, febrero: 11-13, 2001.
- RIVERO, Eliana "Color(ed) Ambiguities: Theorizing U.S.Latina Consciousness", *LASA*, 2000.
- . "Far from florida/Lejos de la Florida On the Fringes of the Cuban Diaspora/en las márgenes de la diáspora cubana", *LASA*, 2001.
- . "From Immigrants to Ethnic: Cuban Women Writers in the U.S.", *Breaking Boundaries. Latina Writing and Critical Readings* (eds. Asunción Horno-Delgado, Eliana Ortega Nina Scott y Nancy S. Sternbach), Amherst: The University of Massachussets Press, pp. 189-200, 1989.
- . "North from the River, South Inside" *Daughters of the Fifth Sun: a Collection of Latina Fiction and Poetry* (eds. Bryce Milligan et al), Nueva York: Riverhead Books/ G.P. Putnam, pp. 242-247, 1995.

- \_\_\_\_\_. "¿Y para esto vinimos de Cuba? La iconoclasia de Achy Obejas" *Anales literarios* (Narradores) (ed. invitado Jorge Febles), num. 3, vol. III, otoño: 20-43, 2001.
- RODRÍGUEZ, Ileana *House, Garden and Nation.Space, Gender and Ethnicity in Post-Colonial Latin American Literatures by Women*, Durham/Londres: Duke University Press, 1994.
- SMITH-ROSENBERG, Carroll "The Body Politic", *Coming to Terms. Feminism, Theory, Politics* (ed. Elizabeth Weed), Nueva York: Routledge, 1989.
- Tomás Fernández de Castro, Lourdes *Espacio sin fronteras*, La Habana: Casa de las Américas, 1998.
- TORRES, Sonia *América ibrida*, Nápoles: Instituto Universitario Oriental, 1999.

## Luis Alfaro: identidades sexuales y *performance*

David William Foster  
Arizona State University

Hay muchos performancers chicano/latinos que con éxito han dirigido su material para atraer una gran audiencia comercial: de inmediato los nombres de John Leguizamo y Paul Rodríguez vienen a la mente. Sin embargo, Luis Alfaro continúa enfocándose en los espacios específicos de un arte de performance de vanguardia. Estos espacios incluyen, principalmente, el Mark Taper Forum en Los Angeles y Highways en Santa Mónica, donde se da por descontado que la audiencia de Alfaro y de otros artistas se compone de individuos conscientes de las teorías de performance y comprometidos con la manifestación transgresora del cuerpo, y quienes probablemente se sientan a gusto con producciones marcadas como *queer*. La intimidad de estos espacios (en contraposición al formato del canal de televisión norteamericano HBO, de la mayoría del trabajo de otro artista latino como John Leguizamo, o del gran teatro Off-Broadway en Nueva York de la obra más reciente de éste, *Freak* [esperpento]), lo fácil que resulta identificar a la audiencia tanto con los temas representados a través del performance y la transgresión de los códigos sociales de género que subyacen a las prácticas del performance y la inmediatez del mundo exterior que se modela en estos textos (Los Angeles como un microcosmos paradigmático de la cultura chicana que alguien como Alfaro interpreta) han contribuido al estatus privilegiado del que goza Alfaro entre los performancers chicanos (Ver Wolf).

Mientras que el cuerpo de John Leguizamo concuerda con cierto estereotipo homoerótico específico como el *sexy latin lover* que ejerce una atracción erótica como fetiche de lo moreno (estereotipo que Leguizamo parodia con frecuencia), el cuerpo de Alfaro es mesomorfo y regordete, totalmente alejado de cualquier estereotipo del hombre macho gay. Esto se acentúa cuando Alfaro se traviste, ya que la imagen entonces se convierte en la de una matrona hispana fornida, imagen que tal vez resulte útil para acercarse al repudio que sienten las feministas que apoyan la cultura de barrio por las versiones anglosajonas del glamour comercializado, imagen que tiene poca vigencia como objeto de deseo, ya sea homoerótico o no. De ahí que Alfaro hace de la distancia que mide entre su cuerpo y los estereotipos eróticos prevalentes un aspecto principal de su trabajo, lo que consecuentemente ofrece

múltiples posibilidades para criticar dichos estereotipos y las presuposiciones de las que se nutren.

“Cuerpo politizado” es el título global de tres piezas de performance incluidas en *Uncontrollable Bodies; Testimonies of Identity and Culture*: “Vistiendo en Drag,” “Abuelita,” y “Orphan of Aztlan [Huérfano de Aztlán]” (este texto se puede encontrar en otras colecciones con variaciones en los monólogos). Dicho título resulta apropiado, ya que todos los textos tratan de alguna manera el cuerpo chicano, especialmente el cuerpo no masculino y no macho, y todos los textos se centran en dimensiones políticas del cuerpo. Entiéndase político en este contexto como relativo a las relaciones de poder implícitas en las identidades sociales, especialmente étnicas, y la lucha, tal como la articula el artista en sus monólogos, por rescatar de los clichés de los estereotipos una identidad chicana a la que se pueda adscribir. Al desarrollar sus monólogos en estas dimensiones políticas, Alfaro trabaja con dos conjuntos interrelacionados de estereotipos del cuerpo chicano. Un conjunto de estereotipos se relaciona con cómo los no chicanos pueden ver “si es que , de hecho, alguna vez ven, o siquiera miran” el cuerpo chicano; o si acaso ven el cuerpo chicano de cualquier otra manera que no sea como fetiche sexual o como un cuerpo que ha de ser despreciado. El otro conjunto de estereotipos se relaciona con cómo el cuerpo se codifica dentro de la cultura chicana, el grado al que se asimila a los paradigmas anglosajones de belleza y sexualidad, y el grado al que puede llegar a desarrollarse una conciencia del cuerpo chicano que asuma una postura crítica ante los modelos que proporciona una cultura anglosajona dominante. En ambos casos se intersecan “o, incluso mejor, subyacen” asuntos de la identificación de género con asuntos generalizados del cuerpo.

Básicamente Alfaro trabaja con una configuración queer del cuerpo, en el sentido que rechaza atribuciones estables de género y que ve dichas atribuciones como una imposición de la estabilidad de la autoidentificación de género y del deseo erótico que resulta limitante e incluso coartante. Por lo mismo Alfaro deconstruye cómo la homofobia de la cultura chicana es tanto el resultado de la asimilación de los códigos de género de la cultura anglosajona como la consecuencia de las estructuras de género dentro de esa misma cultura. Lo anterior se enfatiza en detalle en el magnífico análisis de Allatson sobre la crítica a lo queer en las piezas de performance de Alfaro. Tras estudiar las investigaciones sobre la construcción de las identidades homoeróticas en las sociedades

chicanas/latinas, Allatson pone de relieve las discontinuidades entre lo queer anglosajón y lo queer chicano/latino y las maneras de que Alfaro demuestra lo difícil que resulta asignar identidades gay y queer dentro de las rígidas instituciones patriarcales heterosexuales, de barrio y católicas. Mientras que Allatson se enfoca en el esfuerzo de Alfaro por demostrar lo problemático que resulta una identidad queer chicana” i.e., la lucha contra la manera en que la sociedad chicana definiría “lo chicano queer” como un oxímoron irrefutable” mi interés en este trabajo se centra en cómo los performances de Alfaro usan la materialidad del cuerpo como sitio para volver queer las identidades chicanas y cómo el transformismo es el instrumento principal del performance queer.

Lo más importante del análisis que hace Alfaro, mediante el arte del performance de estos temas, es que se niega a proponer una identidad chicana gay ideal, un conjunto de material basado en el cuerpo y en factores psicológicos que constituirían una oposición cohesiva contra la homofobia y sus inscripciones chicanas. Concomitantemente, Alfaro también rechaza una presencia chicana corporal ideal, y sus interpretaciones son tan cómicas cuando se refieren a los estereotipos chicanos como cuando se refieren a los estereotipos anglosajones dominantes que se imponen como parte del imperativo de conformar una homogeneidad en la sociedad de la clase media norteamericana.

Como parte fundamental de su performance, Alfaro deconstruye su propio cuerpo como figura de la cultura chicana, y lo deconstruye específicamente como sitio de latransgresión de género. Una serie de fotografías que acompañan al texto en el volumen de Sappington-Stallings, serie de 1992 de Laura Aguilar “Clothed/Un clothed Series, No. 20,” muestran a Alfaro deconstruyendo los signos masculinos terciarios de su cuerpo, la ropa, y la imagen final es de un cuerpo desnudo, en pose frontal y neutral. Se trata de un cuerpo básico para Alfaro del cual parte para construir otra persona pública, una diferente a la del hombre vestido de manera convencional en la primera fotografía de la serie, la de Bradford Fowler “Untitled,” (1990) del transformista que abre los textos de “Cuerpo politizado”; o bien, también se puede entender la respuesta a la propuesta de un cuerpo específicamente construido desde un principio: no hay una construcción corporal chicana primaria, ni la hay para un hombre chicano gay o transformista chicano. Es como si Alfaro estuviera reforzando la proposición de Judith Butler, quien afirma que en el performance del género de cada día, uno, en efecto, parte de cero.

Alfaro inicia "Vistiendo en Drag" con lo que parecería ser una reprimenda punzante de imágenes relacionadas a la feminidad latina: "Estas latinas temibles e independientes / más que reinas parecen travestidos" (nótese el juego semántico con el término *drag queen* que en inglés significa travesti o transformista; *queen* en sí quiere decir "reina", en el sentido del argot gay). Esta afirmación hace referencia a varias cosas, entre las cuales destaca el desprecio de un "look" particular generalizado entre las mujeres latinas. Es cierto que ese look se presenta como una oposición desafiante de la imagen anglosajona generalizada que promulgan las revistas de modas y los mostradores de cosméticos de las grandes tiendas departamentales, cuyas mercancías apoyan las imágenes que presentan dichas revistas (me refiero aquí a los mostradores de cosméticos como sinecdótico de toda la industria de la moda). La imagen de la mujer latina a la que hace referencia Alfaro es, de hecho, la base de una versión del estereotipo étnico chicano, de tal manera que a las mujeres mexicanas que se maquillan en exceso, al menos desde la perspectiva de las convenciones que resuman las revistas de modas, se les adjudica una identidad de mujeres de la vida galante o prostitutas: si acaso hay una manera particular de maquillarse en exceso que sea parte de la sobredeterminación (en el sentido de multiplicar significados equivalentes) de signos de la prostitución urbana, se puede dar el caso de que a la mujer mexicana, cuya manera de maquillarse puede corresponder a convenciones culturales totalmente distintas, se le atribuya la categoría social de las mujeres que se dedican a la prostitución y que siguen ciertas convenciones al (sobre) maquillarse.

Sin embargo, la frase operante en la caracterización de Alfaro, "fierce independent" (temibles e independientes), enfatiza cierta intimidación en respuesta a la manera en que estas mujeres construyen o elaboran los signos terciarios de su condición de mujer, especialmente en vista de la compleja sobredeterminación en la que se basan estos signos en la producción del efecto semiótico general de "la" Mujer latina. Pero resulta significativo que lo que Alfaro está enfatizando es la manera de que dicha condición de mujer es el resultado de un proyecto de trabajo cosmético, una afirmación categórica de la identificación de género como construcción, una metáfora para insinuar un esfuerzo considerable. El afirmar que dicha apariencia es predominantemente la del transformista mina la idea de que existe un look supuestamente natural de la feminidad que el individuo (i.e., el hombre) transformista reduplica: el transformismo como empresa llevada a cabo por alguien

que de otra manera está marcado como "masculino" es una construcción paralela a la de la mujer. Esta puede ser la interpretación convencional desde el punto de vista de la cultura anglosajona, y si hay cierto grado al cual el transformismo exagera los signos de feminidad que se presentan en la identidad de género construida del cuerpo marcado como femenino (dejando de lado, por el momento, que los signos en el vestir pueden ser a menudo la única manera, o la manera predominante, de que cualquier cuerpo se interpreta como masculino o femenino), esa sobredeterminación cataloga los signos femeninos como los atributos asumidos por el cuerpo masculino.

Sin embargo, en el caso del cuerpo de la mujer latina que es el que Alfaro interpreta aquí, la sobredeterminación es ya un atributo de la construcción complementaria del cuerpo femenino como femenino, mediante la indumentaria, los productos de belleza y demás, lo que sólo reduce el margen de sobredeterminación disponible para el hombre latino que practica el transformismo/travestismo. Puede ser por esta razón que el transformismo de Alfaro sea sorprendentemente discreto, y de hecho, incluso contradictorio, en la fotografía inicial de Fowler. Es decir, la fotografía de Fowler nos presenta el transformismo de Alfaro marcadamente alejado de la imagen convencional anglosajona del transformista y ciertamente nada parecido a la mujer latina que describe su texto. El vestuario de Alfaro en esta fotografía consiste, básicamente, de zapatos de taco bajo (los zapatos de taco alto son casi un deber en el vestuario de cualquier performancero transformista) y un simple vestido sin tirantes, difícilmente la indumentaria asociada con la feminidad extravagante sobredeterminada. No queda claro si usa medias, y el vestido deja al descubierto la parte superior de su velludo torso: esto se puede definir más como una violentación de las categorías de género que como transformismo, y se ve reforzado por la aparente carencia de maquillaje en su rostro y el nulo esmero esmero en su peinado, lo que da como resultado es que es obvio que el transformista es un hombre cuya vestimenta es nada más que simbólicamente femenina. Además, la postura de su cuerpo corresponde más a la esfera de lo masculino. Mientras que hay que reconocer que el lenguaje corporal es un continuo de signos, sin una clara división entre lo masculino y lo femenino, uno está acostumbrado al despliegue de un conjunto de signos kinésicos por parte del individuo que sirven para marcar un cuerpo como uno u otro de los géneros binarios. Si la posición de las piernas de Alfaro en la fotografía de Fowler tiende hacia el polo femenino de este continuo, la

musculosidad y la tensión de sus manos que sirven para definir las líneas masculinas (y gruesas en el caso de Alfaro) de los brazos tienden incuestionablemente hacia el polo masculino de ese continuo: difícilmente se asociaría esto con el despliegue femenino de los brazos.

Como consecuencia, la interacción entre el texto y las imágenes que lo ilustran (uno pudiera asumir legítimamente que al menos sugieren cómo Alfaro representaría el monólogo) hace mucho por poner en relieve, primero, la femineidad altamente sobredeterminada de la mujer latina, mientras que en segundo plano le permite al performancero evitar el transformismo convencional de masculino en femenino en aras de una representación más crítica de la construcción de género mediante la vestimenta y el lenguaje corporal que tienden hacia el carácter deconstructivo más bien conocido en inglés como *gender fucking* o sea la violentación de las categorías de género. Esta violentación es una desestabilización radical de la semiótica de la indumentaria y de los signos del lenguaje corporal, de manera que, en lugar de colaborar con el siempre precario esfuerzo de mantener el binario de género mediante estrictos procesos de homologación que permiten la lectura fácil de un cuerpo particular como femenino o masculino, sirve para frustrar dichos intentos por mantener la estabilidad semiótica de las estructuras binarias.

Dicho proyecto desestabilizador puede ser útil en el contexto general de las experiencias de género en la vida diaria, en oposición al imaginario de una ideología patriarcal específica. Alfaro, sin embargo, tiene en mente un proyecto cultural más específico, que es la interpretación de la identidad de género como chicano/latino, con referencia específicamente a la autoconstrucción de las mujeres latinas. Me he ocupado en particular de las dos líneas que aparecen en el segundo párrafo de "Vistiendo en Drag", pero el párrafo continúa con dos versos más (el texto está organizado al estilo de estrofas: "Sin la ayuda del bisturí o la cirugía. / Ni siquiera consideraría semejante idea". Lo que logra este hemistiquio es el rechazo de la tecnología de la construcción de género, no en el sentido en que el corpus de las técnicas deben hacer cumplir la identidad de género, sino en la utilización de cualquiera y cada una de las formas de ingeniería especializada para lograr la figuración (re)constructiva del cuerpo, de manera que incluso el cuerpo cuyas características primarias y secundarias caen en un extremo del continuo de género puede hacer uso del bisturí y la cirugía para pasar a otra posición dentro del continuo.

Si el cuerpo propiamente femenino, según cualquier norma cultural, ocupa un espectro de por sí reducido de ese continuo, la cuestión se convierte cómo moverlo de otra posición dentro del continuo a ese espectro reducido mediante el uso adecuado de cosméticos (entiéndase de nuevo, cosméticos en un sentido sinecdóquico). Una propuesta implícita en esta lógica es que los cuerpos que no hacen uso correcto de los productos de belleza y de la industria de la moda caen fuera de este espectro reducido, y entre más se alejan de este espectro, más evocan «en el caso del cuerpo “femenino”, que ocupa tal vez un espacio más reducido que el cuerpo masculino “el cuerpo de los hombres. Es precisamente este hiperconstructivismo lo que evocan las fotografías que acompañan el texto de Alfaro, como contraparte del hiperconstructivismo de su concepción sobre cómo la mujer latina logra, sin recurrir nunca a la cirugía “artificial”, su acceso, simplemente como cualquier transformista, al sitio privilegiado de la legítima feminidad.

El monólogo titulado “Abuelita” incluye afirmaciones relacionadas, más allá de lo inapropiado de los paradigmas anglosajones de la belleza femenina, a las mujeres latinas que, evidentemente, son reduplicaciones poco realistas de las mujeres anglosajonas:

Completamente incluso menos realista  
que *Cosmopolitan*,  
*Vanidades* tiene fotografías de  
latinas hermosamente esbeltas  
y de cabello teñido de rubio  
haciendo tortillas  
o chiles rellenos  
en preciosos trajes  
marca Ann Taylor  
en hornos diseñados por los mayas  
junto a piscinas diseñadas a la orden.

Volviendo a “Vistiendo en Drag”, el texto de Alfaro prosigue a enumerar un denso caleidoscopio de propuestas relacionadas al transformismo en el contexto de los principios básicos articulados desde el inicio del texto. Resulta de interés particular la manera de que Alfaro extiende la deconstrucción de oposiciones binarias de género y subierte las perspectivas convencionales sobre el transformismo, en el sentido que el transformista se transforma/trasviste para asumir la identidad de la contraparte sexual, que alimenta, a su vez, el dogma homofóbico de

que los hombres gay realmente, por así decirlo, quieren ser mujeres y que las lesbianas quieren ser hombres. Mientras que lo anterior puede ser cierto para determinados sujetos sexuales, no es suficiente para capturar el complejo espectro de identidades sexuales, preferencias, prácticas y las maneras de ver el mundo. Por lo tanto, hay un constante proceso de vaivén entre la mujer como transformista y el hombre como practicante del transformismo que es, se pudiera sostener, incoherentemente eficaz. Es decir, es eficaz precisamente al grado en que vuelve incoherente las oposiciones binarias de género que sustentan, y como consecuencia son promulgadas por, la heteronormatividad patriarcal. Al silenciar las maneras en que sus propios paradigmas pueden resultar incoherentes "ya que no corresponden a la experiencia humana vivida" la heteronormatividad tacha de incoherente aquellas articulaciones que contradicen sus dictámenes de homologías entrelazadas que sustentan el binomio dominante: lo que está incluido es tan sobredeterminado como lo que queda excluido, y en gran medida el performismo de Alfaro busca subrayar las redundancias de lo que se promueve, así como marcar adecuadamente lo que queda silenciado. Por supuesto, esto es en sí la labor de la cultura queer en general, y lo que resulta de interés en el caso de los textos de Alfaro es la manera en que logra realizar esta labor con referencias específicas a los códigos sexuales de la cultura chicano/latina. Estos códigos a la vez que refuerzan los códigos sexuales anglosajones, funcionan como la excepción a los mismos, que siempre están presentes para hacer que los códigos sexuales de la cultura chicana/latina dependan de ellos.

Por ejemplo, la incoherencia en el paradigma de la sexualidad, suficientemente problemático tras la aseveración de que las latinas "look more drag than queen," se refuerza con la afirmación que le sigue tras unas cuantas líneas, "El transformismo es algo de hombres." En primer lugar, esta propuesta rima, mediante un tropo, con la siguiente línea: "[Nosotros, los hombres mexicanos gay preferimos] a las mujeres que sufren toda la vida [i.e., mujeres latinas] que a esa chichona de Jayne Mansfield". El nombre de la hiperfemenina, pero notablemente artificial, Jayne Mansfield remeda en inglés con "man's field" [arena de los hombres]. No obstante, si es un hombre transformista quien prefiera los prototipos exagerados de las señoritas mexicanas" lo que sólo repite lo que se menciona al inicio del monólogo" eso introduce una contrapropuesta que sugiere que, mientras que todas las mujeres latinas practican el transformismo, el transformismo es específicamente

una arena para la construcción de la identidad masculina, lo que parece ser un silogismo un tanto débil que sugiere que las mujeres latinas son hombres transformistas, o tal vez pudiera interpretarse como si el hombre transformista en la cultura mexicana/chicana/latina (en sí un traslape de diferentes identidades culturales) reprodujera a la mujer mexicana/chicana/latina al grado cero del transformismo. El hecho de que Alfaro trabaja con propuestas elípticas sólo refuerza los significados seductores y escandalosos que se pueden inferir del los vaivenes conceptuales a los que Alfaro se entrega.

Hay una secuencia de tres estrofas en "Vistiendo en Drag" que le siguen a la cita mencionada con anterioridad, en la que Alfaro continúa discutiendo los modelos de feminidad:

Dejé la Virgen de Guadalupe  
para las películas gabachas de la semana  
con Donna Mills.  
Abandoné a Frida Kahlo  
cuando todas las chicas  
de Wilshire Boulevard  
empezaron a dejarse crecer el bigote.  
Me quedé con las telenovelas  
en las que los bajos costos de producción  
y la mala iluminación  
muestran  
cada rastro de ser mujer.

Cada una de las tres estrofas trata sobre una figura específica, dos de las cuales han sido ampliamente discutidas en la cultura latina como emblemas feministas. Puede ser que la Virgen de Guadalupe no nos venga a la mente como modelo desde el punto de vista del feminismo radical, y ciertamente mucho menos desde la perspectiva queer. Pero incuestionablemente es importante para una dimensión de la cultura femenina organizada

en torno a la Virgen María, y están quienes insisten en que la cultura guadalupana debe ser considerada una forma de feminismo, a pesar de sus divergencias de lo que comúnmente se entiende constituyen los principios del movimiento feminista. Dicha propuesta necesariamente socava o mina la agrupación de mujeres unidas en torno al culto a la Virgen, como así también la manera en que dicho culto representa una forma de religión popular a menudo en contraposición con la cultura eclesiástica oficial (i.e., un feminismo popular contra un

masculinismo institucional, donde este último suele negarse a aceptar supuestas desviaciones y exageraciones del culto) en la cultura mexicana y chicana. Aún así, incluso desde la perspectiva del feminismo radical, la Virgen de Guadalupe puede ser potencialmente reinterpretada como símbolo de una resistente solidaridad cuyo homosocialismo puede expandirse para incluir lo homoerótico, como se evidencia en la imagen del tatuaje que adorna la espalda de la chonga que aparece en la portada de la primera edición de la colecciónlésbica latina, *We Are the Girls Our Mothers Warned Us About* (*Nosotras somos las chicas de quienes nuestras madres nos advertieron*). En otro plano la Virgen de Guadalupe es evocada de manera ambigua en los sketch de la performancera Astrid Hadad, cuya notoria falda se burla de los lugares comunes de la veneración guadalupana. Hadad reta directamente el paradigma de la mujer mexicana decorosa que recurre a la autonegación al crear un personaje femenino irreverente, atrevido y obstinado en tomar las riendas de su propia vida al derrumbar todas las estructuras opresivas del masculinismo patriarcal. La manera más obvia, y para algunos la manera más ofensiva en que logra esto es al reinscribir, desde la perspectiva de una resistencia feminista, el lenguaje de desafío, especialmente el de vulgaridad sexual, que históricamente le ha sido negado a la mujer mexicana y a sus hermanas mexico-americanas. Pero Hadad también se da a la tarea de parodiar brutal e ingeniosamente los signos de la cultura tradicional femenina que le interesa deconstruir. Estas parodias incluyen principalmente actuar literalmente las metáforas de abuso emocional sintetizado en las letras de los sentimentales boleros, así como gestos y posturas religiosas. Esta combinación de expropiación y parodia perturba los significados convencionales de los íconos de la cultura mexicana con los que trabaja Hadad, a la vez que les permite adquirir nuevos significados feministas: si el insulto verbal «chingar» puede tener un significado feminista agregado (o contrario), la Virgen de Guadalupe también puede pasar de ser emblemática de la opresión de las mujeres a convertirse en un emblema con dimensiones de liberación. Por lo tanto, en este sentido, el rechazo de Alfaro de la Virgen de Guadalupe para el transformismo masculino no es necesariamente una referencia exclusiva a la religión reaccionaria convencional.

Frida Kahlo virtualmente no requiere de expropiación, ya que nunca ha sido parte de las estructuras patriarcales que los feminismos hispanos o latinos quisieran desafiar. De hecho, existe considerable material bibliográfico de evocaciones creativas de Frida como ícono feminista, y

resulta inevitable el que la esperada iconicidad alrededor de su figura se haya convertido en un estereotipo ahora abierto a la parodia e incluso sea considerada como irrelevante, lo que es, por supuesto, lo que Alfaro hace en esta estrofa: "Abandoné a Frida Kahlo". A diferencia de la Virgen de Guadalupe, para cuyos seguidores es sacrílego ver en ella posibles dimensiones lesbianas o expropiarla para interpretaciones queer, Frida está siempre accesible como icono lésbico y concomitantemente como modelo para el hombre transformista. Lo anterior no sólo porque Frida sea vista como ejemplo altamente original del desafío femenino del establishment masculino, sino también como consecuencia de la disponibilidad de la información sobre su sexualidad polimorfa, especialmente a través del filme de Paul Leduc de 1984 *Frida*, uno de los filmes mexicanos recientes más aclamados internacionalmente, y la biografía de Martha Zamora *Frida, el pincel de la angustia*, cuyas transgresiones con respecto al interés erótico que Frida tenía en otras mujeres ocasionaron que la edición original en español se imprimiera de manera privada. Uno de los aspectos más interesantes de Frida como ícono queer es sin duda su bigote, al cual Alfaro hace referencia. Además de violar un tabú relacionado a las características secundarias del sexo femenino (las mujeres con bigote notoriamente pronunciado abundan en las barracas de las comunidades circenses, y las convenciones de la estética femenina requieren que la mujer haga todo lo posible por eliminar el vello facial), el bigote de Frida sugiere una transgresión queer del binomio sexual por el grado al que el bigote, especialmente en sectores de la sociedad latina machista, es una característica secundaria privilegiada del sexo masculino. La obra de la mexicana Sabina Berman "El y Ella," de la trilogía dramática *Los suplicios del placer* (1985) trae un bigote deíctico que es el falo hecho visible, y quién lo porta, él o ella, indica el ascenso al poder mediante la categoría de género, al poseer y delegar, recibir y perder el falo" seguramente la dimensión queer del bigote de Frida inspira la obra de Bergman.

Sin embargo, Alfaro rechaza el modelo de la Virgen de Guadalupe y el de Frida, ambas figuras convencionales, la primera milenaria y la segunda contemporánea. Lo que resulta particularmente encantador respecto a la propuesta de Alfaro como alternativa a estos modelos es el no proponer un tercer modelo de entre el amplio repertorio que ofrece la cultura mexicana: La Malinche, María Félix (quien difícilmente es imitada por los transformistas ya que es en sí misma una figura exagerada del transformismo y, tal vez también por su conocida homofobia),

Paquita la del Barrio (en quien primero pensé al ver unas fotografías de Alfaro semitransformado, ya que tienen el mismo tipo de cuerpo). En lugar de lo anterior, Alfaro se enfoca en las actrices (presuntamente) de las telenovelas mexicanas, donde la inferioridad de los recursos de producción y la tecnología evidencian los aspectos que hacen de la feminidad una construcción. Esta afirmación es tan escandalosa como la que inicia el monólogo que sugiere que el grado cero de la feminidad de la mujer latina es el transformismo. Si analizamos la palabra *mujeridad* "woman/hood" en inglés, tal como la presenta Alfaro, vemos que al separar el lexema base *mujer*, del sufijo nominal abstracto *-idad*, enfatiza la naturaleza constructivista del ser mujer: la mujer no es mujer por cuestión de la naturaleza escencialista, sino que se hace mujer en un sentido abstracto mediante cualquiera de los procesos que se cubren con el sentido del sufijo *-idad*.

Indudablemente, lo dicho se conjuga con la propuesta de que la mujer es transformista, porque se entiende que el transformismo es la labor constitutiva del género. Pero lo que hace el dictamen de Alfaro divinamente malicioso en este caso es la aseveración de que las limitaciones de la tecnología en las telenovelas evidencian que el ser mujer, al mostrar todos los "indicios", es producto de una construcción. Si pensamos que las técnicas empleadas en las producciones televisivas de calidad afirman la condición de ser mujer para las actrices de telenovela, con todos los elementos, desde el guión hasta el maquillaje, colaborando así con una feminidad idealizada que presenta la televisión, las dimensiones materiales de las mujeres comunes y del ser mujer que subyacen a la creación de la Mujer se evidencian por las imperfecciones de la tecnología limitada. Si, como he intentado demostrar en el análisis de la yuxtaposición entre sus textos y las fotografías de Fowler y Aguilar, el interés de Alfaro no es tanto reduplicar cómo se configura la Mujer mediante el transformismo de la típica mujer de la cultura latina o la interpretación que se hace de ella mediante cuerpos marcados convencionalmente como masculinos" y particularmente al imitar las glamorosas imágenes de las revistas para mujeres, ya sean anglosajonas o latinas» esta secuencia de estrofas, especialmente la última, pone enfáticamente su atención en las imperfecciones, las discontinuidades y en lo fragmentario de un transformismo que siempre será caracterizado como la excepción a las limitaciones del binarismo patriarcal. Las mujeres latinas practican el transformismo a diario, como lo sugiere el comentario implícito no tanto en la hiperfeminidad del glamour de las

revistas para mujeres y la televisión de alta resolución (después de todo, se supone que la feminidad latina es una «hiperfeminidad» incluso en un nivel más elevado), sino en la mano invisible de la construcción que pretende “naturalizar” estas últimas formas de feminidad: la feminidad de la mujer latina mantiene la mano de la construcción muy visible y concomitantemente, y Alfaro desea promover una imagen del transformista masculino igualmente cargada con un comentario teatral sobre los procesos de naturalización del mismo. Su declaración: “I wanted to assimilate/so bad” [Quería asimilarme/tanto] (218), además de dejar al aire a qué tipo de asimilación se refiere, se basa en la ambigüedad fomentada al alejarse del uso de la frase “so bad” en el sentido neutral coloquial de “so very much” a la interpretación literal de “bad” que haría eco del mismo adjetivo para describir lo que las limitaciones de la tecnología usada en la televisión muestra sobre la construcción de lo femenino.

En las últimas estrofas de “Vistiendo en Drag” Alfaro nos remite específicamente a sus propios intentos de practicar el transformismo. Tras autodenominarse “diosa del performance” (y uno se pregunta si esto quiere decir diosa que practica el performance, o diosa por la intensidad del performance), Alfaro enumera las maneras en que su transformismo *no* intenta imitar la perfección naturalizante del transformismo practicado por hombres que pueden lograr la imitación perfecta de la feminidad idealizada de la cultura anglosajona. Las imperfecciones de una feminidad transformista idealizada se pueden manifestar de muchas maneras, pero el signo del abultamiento en la entrepierna (perfectamente visible en la última fotografía de la serie de Aguilar) debe ser, precisamente porque se trata de la característica sexual primaria de los genitales, la más transgresora:

Soy más robusto que la mayoría  
de los que transita la rambla  
Fugitivo  
de la pasarela  
Me atrevo a mostrar  
el bulto en mi entrepierna  
porque yo soy  
aquel pensamiento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALFARO, Luis. *Cuerpo politizad: uncontrollable bodies: testimonies of identity and culture*. Rodney Sappington, Tyler Stallings, (ed.). Seattle: Bay P, 1994. p. 216-41.
- ALLATSON, Paul. Siempre feliz en mi falda: Luis Alfaro's simulative challenge. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, v. 5, n. 2, p. 199-230, 1999.
- ALMAGUER, Tomás. Chicano men: a cartography of homosexual identity and behavior. *Differences*, v. 3, n.2, p. 75-100, 1991.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. New York: Columbia University Press, 1995.
- CARRIER, Joseph. *De los otros: intimacy and homosexuality among Mexican men*. New York: Columbia University Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. Homoerotic writing and Chicano authors. *Revista Bilingüe*, v. 21, n.1, p. 42-51, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Eminent Maricones: Arenas, Lorca, Puig, and me*. Madison: U Wisconsin P, 1999.
- MANRIQUE, Jaime. *Bésame mucho*. New York: Painted Leaf P, 1999.
- MARRERO, María Teresa. Chicano/latino self-representation in theater and performance art. *Gestos*, v. 11, p. 147-62, 1991.
- MORAGA, Cherríe. *Queer Aztlán: the re-formation of chicano tribble: The last generation; prose and poetry*. Boston: South End P, 1993. p. 145-74.
- MUY MACHO: *latino men confront their manhood*. New York: Anchor boosk Doubleday, 1996.
- O SOLO Homo: *the new queer performance*. New York: Grove P, 1998.
- PRIETO STAMBAUGH, Antonio. La actuación de la identidad a través del performance chicano gay. *Debate feminista*, v. 13, p. 285-315, 1996.
- \_\_\_\_\_. Identidades incorporadas: el manejo del estigma en el performance art de Luis Alfaro. *Chasqui; revista de Literatura Latinoamericana*, v. 26, n. 2, p. 72-83, 1997.
- ROMAN, David. Teatro Viva! Latino performance and the politics of AIDS in Los Angeles. *Acts of intervention: performance, gay culture, and AIDS*. Bloomington: Indiana UP, 1998. p. 177-201

# Mulheres navegantes na apagada e vil tristeza do Portugal oitocentista<sup>1</sup>

*Paulo Motta Oliveira*  
UFMG

## Viagens para alguns

A viagem ocupa um papel central no imaginário oitocentista. Hobsbawm, ao tecer considerações sobre um aspecto específico deste viajar, afirma:

Nenhuma outra inovação (...) incendiou tanto a imaginação quanto a ferrovia, como testemunha o fato de ter sido o único produto da industrialização do século XIX totalmente absorvido pela imagística da poesia erudita e popular (...). Indubitavelmente, a razão é que nenhuma outra invenção revelava para o leigo de forma tão cabal o poder e a velocidade da nova era (...). A estrada de ferro, arrastando a sua enorme serpente emplumada de fumaça, à velocidade do vento, através de países e continentes, com suas obras de engenharia, estações e pontes formando um conjunto de construções que fazia as pirâmides do Egito e os aquedutos romanos e até mesmo a Grande Muralha da China empalidecerem de provincianismo, era o próprio símbolo do triunfo do homem pela tecnologia.<sup>2</sup>

O impacto das estradas de ferro foi grande também em Portugal, apesar de terem demorado a por lá chegar. Em 1856 o país possuía apenas 36 Km dessas estradas, mas em 1864 já existiam cerca de 720 Km<sup>3</sup>. Por esses dados podemos verificar que a geração de Eça – que estava a estudar em Coimbra justamente nos anos sessenta – foi a primeira que, nesse extremo ocidental da Europa, viveu o impacto da construção de um meio de transporte rápido, ligando Portugal às principais capitais européias. Mas não eram apenas as estradas de ferro que geravam maiores possibilidades de deslocamento: também as estradas macadamizadas se multiplicavam, o transporte marítimo tornava-se mais seguro e rápido. O século XIX foi com certeza o século da facilitação das viagens. Só muito depois, com o advento das viagens aéreas, teríamos um outro salto qualitativo tão importante no encurtamento das distâncias.

Mas viajar não era para todos, e aqui não estamos a pensar apenas na evidente clivagem entre as classes. A obra de Eça de Queirós é um bom paradigma do que aqui queremos apontar. Nos livros de Eça, a

viagem é um tema freqüente e, muitas vezes, central. Das paradigmáticas jornadas de Raposo, Jacinto e Ramires – todas elas, em certo sentido, iniciáticas, pois alteram de forma radical as vidas desses personagens, ao constante viajar de Fradique, estamos diante de várias manifestações de um deslocamento ficcional que atravessa múltiplos países e distintas culturas.

Na obra de Eça será em *O Primo Basílio* que pela primeira vez o papel da viagem virá para primeiro plano. Notemos, de início, que toda a trama do livro surge graças a uma dupla viagem, já explicitada nas primeiras páginas do romance. Nelas ficamos a saber que Jorge “no dia seguinte devia partir para Beja, para Évora, mais o Sul até S. Domingos”,<sup>4</sup> deixando sua esposa, Luísa, sozinha. Pouco depois, através de uma notícia lida por Luísa, descobrimos que “Deve chegar de Bordéus, o sr. Basílio de Brito (...) que, como é sabido, tinha partido para o Brasil, onde se diz reconstituíra a sua fortuna com um honrado trabalho, [e] anda viajando pela Europa desde o começo do ano”.<sup>5</sup> É, como sabemos, graças à partida de Jorge, e ao regresso de Basílio, primo e antigo namorado de Luísa, que toda a trama do livro poderá ocorrer. Trama que, devemos notar, situa-se justamente *entre viagens*: o livro se abre com a preparação da viagem de Jorge, e se fecha com o novo retorno de Basílio a Portugal. Entre a partida do marido e o segundo retorno do primo desenvolvem-se todas as cenas *do crime* dos amantes, *do castigo* da Luísa e da *impunidade* de Basílio, que só lamenta o fato de não ter sabido, com antecedência, da morte de sua prima, pois, se o soubesse, “Podia ter trazido a Alphonsine”.<sup>6</sup>

Mas se a viagem ocupã um papel central na economia narrativa desse romance, existe também, no livro, uma clivagem sexual das viagens possíveis: são apenas os homens que viajam. Às mulheres é vedada essa possibilidade. Luísa, quando está sendo pressionada por Juliana, fala a seu primo: “Não posso ficar! (...) Não sinto um momento de descanso, enquanto estiver em Lisboa. Partimos hoje, sim? Se não podes, amanhã. Eu vou para algum hotel (...) Mas amanhã vamos. (...) Sim, dize que sim”.<sup>7</sup> A esse apelo desesperado, Basílio apenas responde: “Estás doida, Luísa, tu não estás em ti! Pode lá pensar em fugir? Era um escândalo atroz, éramos apanhados decerto, com a polícia, com os telegrafos! É impossível! Fugir é bom nos romances!”<sup>8</sup> Mas Basílio, em certo sentido, foge. É homem, tem o direito de ir e vir.

Às mulheres sobrava apenas um outro tipo de fuga, a viagem através da literatura, em geral da que era considerada *baixa literatura*. Fuga

perigosa, como paradigmaticamente Eça mostraria nessa alegoria fulgurante que é *O Mandarim*. Em *O primo Basílio*, a Luísa que cederá a seu primo é a mesma que *se moldara* a ler romances:

Tornou a espreguiçar-se. E (...) foi buscar ao aparador por detrás duma compota um livro um pouco enxovalhado, veio estender-se na *voltaire*, quase deitada, e, com o gesto acariciador e amoroso dos dedos sobre a orelha, começou a ler, toda interessada.

Era a *Dama das Camélias*. Lia muitos romances, tinha uma assinatura, na Baixa, ao mês. Em solteira, aos 18 anos, entusiasmara-se por Walter-Scott e pela Escócia; desejava então viver num daqueles castelos escoceses, que tem sobre as ogivas os brasões da clan (...) Mas agora era o moderno que a cativava, Paris, as suas mobílias, as suas sentimentalidades (...) e os homens ideais apareciam-lhe de gravata branca, nas ombreiras das salas de baile, com um magnetismo no olhar, devorados de paixão, tendo palavras sublimes.<sup>9</sup>

A falsa Paris, antevista e desejada através dos romances, talvez tenha sido um dos motivos que a levou a apaixonar-se – se não seria melhor o termo *entusiasmar-se* – pelo falso parisiense Basílio de Brito. Confinada nessa modorrenta Lisboa, buscando amplos horizontes que a sua condição de mulher burguesa não permite, Luísa sucumbirá pelo desejo de ter a França romanesca que não pode alcançar.

É a partir das linhas aqui apresentadas que pretendemos pensar sobre duas obras em que as mulheres não só viajam, mas acabam por se constituir como arcaibouços simbólicos para a construção de um novo Portugal, nesse traumático período em que já se havia perdido o Brasil, e as possessões africanas ainda não haviam se transformado em verdadeiras colônias.

## Discursos pouco amorosos, mas muito eficazes

Em *A queda dum anjo* encontramos alguns procedimentos comuns às narrativas camilianas, que decorrem do narrador se assumir enquanto Camilo Castelo Branco e afirmar a veracidade da história que narra, apresentando-se, assim, como alguém mais próximo de um cronista do que, propriamente, de um romancista.<sup>10</sup> Essa postura coloca todo o discurso narrativo – que parece ser onisciente – sob suspeita. A narrativa, em função das suas condições de produção, é, necessariamente, parcial. Mais parcial ainda, neste livro, se percebermos que uma série de elementos mostram uma grande proximidade entre Calisto Eloi e Camilo: ambos vivem um amor não sacramentado, com Ifigênia e Ana

Plácido; o ano da *queda* do morgado da Agra de Freimes, 1859, é o mesmo em que Ana Plácido abandonou o seu marido, para viver com Camilo; no presente da narrativa, 1864, ambos os casais possuem dois filhos ilegítimos.<sup>11</sup>

O que importa salientar não é a proximidade biográfica em si, mas que faz parte da própria estrutura desse livro a simpatia que o narrador deveria sentir por seu protagonista, o que poderia levar a voz narrativa a, talvez de forma não consciente, contar uma história que não seria, de fato, verdadeira. As pistas para a suspeita existem no livro, da mesma forma como existem os indícios para que o leitor desconfiado tenha acesso a uma outra versão.

Se não temos aqui o objetivo de discutir todas as pistas existentes, gostaria de notar que Calisto, *antes de conhecer Ifigênia*, mas já a sabendo bela e viúva, pretende agradá-la, e prepara para o primeiro encontro de ambos a sua saleta, transformando-a “em recinto digno de uma Ponce de Leão”.<sup>12</sup>

Em outro momento, quando já são amantes e freqüentam o teatro, temos o trecho:

Numa dessas noites, estava na frisa fronteira à de Calisto a família Sarmento. Adelaide não despregava o óculo de Ifigênia (...). Calisto exultava de delícias incomparáveis. Era a vingança, a carapinhada dos deuses num meio de Julho, a vingança de amador menoscabado.<sup>13</sup>

Podemos perceber de que é feito o *amor* de Calisto, tão insistentemente afirmado pelo narrador. Já em relação ao amor que Ifigênia sentia por seu primo, a que o narrador dedica o título de um capítulo – “E ela amava-o!” – devemos notar que existe uma enorme distância entre a feliz amante de Calisto do fim do livro e a viúva que pela primeira vez se apresentou a seu *primo*. Esta havia dito frases como “envolvi meu coração na mortalha de meu marido, no túmulo dele o fechei”, e “[abjurei a todas as alegrias do coração] que não condigam com a minha situação de viúva”.<sup>14</sup> Como podemos notar, a última Ifigênia teve de *transigir* com esses valores morais para atingir a *felicidade*. Se essa distância já seria um indício das características não explicitadas dessa personagem, um trecho, no final do penúltimo capítulo do livro, poderá levar o leitor a perceber muito mais do que vem escrito:

O barão esperava que a mulher morresse, para legitimar os seus meninos (...).

A baronesa, que, digamo-lo depressa, não rejeitou o título do marido, esperava que o marido se aniquilasse na perdição dos seus costumes, para também legitimar o seu Barnabé (...).<sup>15</sup>

Ora, o *amor* entre Teodora e Lopo era o amor entre um anjo que também caiu – a esposa de Calisto – e que pretendia, em certo sentido, se vingar de seu marido, e um primo interesseiro que, sem dinheiro, seduziu-a para poder viver graças à fortuna dela.<sup>16</sup> Na equivalência final entre as situações de Calisto e Teodora, não é difícil perceber que as situações dos dois casais são simétricas: também entre Calisto e Ifigênia temos um amor entre primos, um rico e o outro pobre, e um desejo de vingança. Assim, sem nada ser explicitamente dito, ficamos a pensar se por trás da pele de uma cândida Ifigênia, não existiria também uma espécie de lobo que precisa, para sobreviver, do dinheiro de seu primo. Os dois *primos pobres* da trama terminam, curiosamente, como amantes dos *primos ricos*, constituindo com essas uniões que, se não são *sacramentadas*, são muito próximas de um casamento.

Podemos, agora, perceber em que medida esse livro de Camilo propõe uma curiosa imagem das relações entre Brasil e Portugal. Na união entre Calisto e Ifigênia – essa sedutora brasileira que desembarca em Portugal em busca de proteção – se, por tudo que dissemos, não existe amor, existe ao menos uma espécie de troca de favores, uma espécie de simbiose, benéfica para ambos. O Brasil surge aqui como o espaço de onde podem vir belas brasileiras, dependentes, interesseiras, mas capazes de adubar uma raça ainda rica, mas sem descendentes. Não teríamos aqui um Portugal que, sem o Brasil, não teria como engendrar a sua permanência? Mas não teríamos, também, um duplo discurso, que apontaria que a relação entre os dois países, se aparentemente poderia ser amorosa, como o narrador afirma ser a de Ifigênia e Calisto, de fato só poderia se pautar por interesses mais mesquinhos e concretos? Calisto, que graças a Ifigênia pôde completar a sua metamorfose de um anacrônico morgado em homem do século XIX, não indicaria um caminho possível, necessário, para que Portugal *pudesse fazer parte da Europa culta*? Tudo o que dissemos parece indicar que sim. E creio que com toda a ironia que perpassa esse livro estamos diante de uma resposta precisa para um país que, desesperadamente, precisa de uma outra pele que recubra a sua pele. Resposta que, com certeza, só mostra a genialidade desse escritor, muita vezes tão menosprezado. E que nos permitirá estabelecer um diálogo com esse outro gênio da narrativa oitocentista portuguesa que é Eça de Queirós.

## Tanto mar para tão pequena janela

Gilberto Freyre assim inicia o primeiro artigo do *Livro do Centenário de Eça de Queiroz*:

Parece-me significativo o facto de que o romance considerado por alguns críticos e por muitos leitores de Eça sua maior e melhor obra – *Os Maias* – seja como uma biografia da casa portuguesa – castiçamente portuguesa; mas ao mesmo tempo voltada ávida ou gulosamente para o mar, para a Europa, para o Universo. É certo que os edifícios levantados ao redor do Ramalhete foram roubando aos olhos dos moradores, a vista do mar, outrora esplêndida. Certo que o olhar da gente do Ramalhete acabou só podendo ver de horizonte a princípio tão cheio de sugestões ultramarinas aquela “estreita tira de água e monte que se avistava entre dois prédios de cinco andares separados por um corte de rua”<sup>17</sup>

A vista outrora esplêndida, agora reduzida a uma estreita tira de água. Mas, apesar da evidente *queda*, Afonso da Maia ainda terminou, após um inicial desconsolo, “por lhe descobrir um *encanto íntimo*. Era como uma tela marinha (...) mostrando, nas variedades infinitas de cor e luz, os episódios fugitivos d’uma *pacata vida de rio*”.<sup>18</sup>

Assim a casa portuguesa, mais de meio século depois de ter perdido o Brasil, – devemos notar que essas cenas ocorrem em 1875 – gulosamente observa o mar através de uma estreita nesga. A vista, que fora esplêndida, grandiosa, tem agora um *encanto íntimo*. O porto de onde partiam naus que epicamente descobriam mundos, apresenta agora uma *pacata vida de rio*.

Mas a relação entre a casa e o mar não é, nem o podia ser, encantada ou pacata. O aparente bucolismo da cena de fato encobre uma relação problemática com aquilo que vem do outro lado do mar. Se aqui não temos uma brasileira, temos, de início, a *negreira* Maria de Monforte, e seu pai que comandara o brigue *Nova Linda*, e levava “cargas de pretos para o Brasil, para a Havana e para Nova Orleans” e que “arrancara uma fortuna da pele do africano”.<sup>19</sup> E teremos, depois, Maria Eduarda, que surgirá em Portugal com o título de esposa do brasileiro Castro Gomes.

Será a primeira Maria que arrancará o beato Pedro de seu isolamento, e que dará uma descendência à casa dos Maias. Aqui, diferentemente do outro livro, existe amor. Um doido e abundante amor do jovem Pedro, que transforma uma criatura que *mesmo para amante seria má devido ao pai que tem*, como notará Afonso da Maia, em sua esposa.

O pai de Maria, que teve suas mãos sujas por um tipo de comércio que foi fundamental para o império português, e o pai de Pedro, fidalgo cujos ancestrais participaram de Aljubarrota, podem ser vistos como as duas faces de um país cindido.

Mas Maria, mais viril que seu marido, seguirá os ditames de sua paixão, e fugirá, como o sabemos, com um jovem italiano. E Pedro voltará ao pai, destruído, impotente, preparado para o suicídio que pouco depois se seguirá:

Afonso da Maia ficou diante do filho, quedo, mudo, como uma figura de pedra; e a sua grande face (...) enchia-se, pouco a pouco, de uma grande cólera. Viu, num relance, o escândalo, a cidade galhofando, as paixões, o seu nome na lama. E era aquele filho que, desprezando a sua autoridade, ligando-se a essa criatura, estragara o sangue da raça, cobria agora a sua casa de vexame.<sup>20</sup>

O sangue da raça pode ter se estragado, mas a raça continuou. E, anos depois, no que poderia ser considerado como uma aparente alegoria do beco sem saída em que se encontrava esse Portugal que se dobra sobre si em busca de uma impossível solução, teremos o encontro interdito entre Carlos Eduardo e sua irmã. Curiosa irmã, camaleão de múltiplas faces, que em trajes dignos de um bom folhetim romântico, inicialmente é tida como morta, depois surgirá em Portugal como a esposa do brasileiro Castro Gomes, também ela brasileira, e terminará a narrativa prestes a, em nova metamorfose, se transformar em "Madame de Trelain, uma senhora francesa". Se o sangue da raça havia degenerado com Maria de Monforte, será apenas o lado feminino, o que mais contatos manteve com esta Maria, que terá descendência: a jovem Rosa é o membro único da nova geração dos Maias. No fim do livro, ao lado do estéril e solteiro Carlos, a casa dos Maias poderá continuar graças a Maria Eduarda, mesmo que já com outro nome.

Curiosa construção, em que o lado feminino de uma família, abastardado, menos nobre, com relações evidentes com a ex-colônia, consegue se desenvolver e procriar. Enquanto o lado masculino, criado em quintas e em casas senhoriais, está fadado ao desaparecimento. Retomando Freyre, poderíamos dizer que se *Os Maias* é a biografia da casa portuguesa, acaba por se transformar na biografia de um desmoronamento. A casa, como o velho Afonso, desaba. A casa, com a sua estreita vista para o mar, não consegue sobreviver. Em seu lugar surge uma outra morada, menos castiça e nobre, com amplas e múltiplas relações com esse mar que já foi português, com as mãos sujas dos negreiros e a

fala carregada dos brasileiros. Essa outra casa impura, *d'esprito largo, desembaraçado de prejuízos, duma benevolência quase misericordiosa*,<sup>21</sup> poderá sobreviver. E essa casa poderá mesmo – como ocorreu com o transformado Calisto e ocorre neste livro com essa Maria Eduarda, que conseguiu ser muitas – *fazer parte da Europa culta*, ser efetivamente francesa, situada, ao mesmo tempo, na Europa e fora dela, no centro e em várias periferias.

## Narrativas exemplares

Narrativas portuguesas construídas em um momento em que as bases de uma existência secular haviam desaparecido. Propostas utópicas de novas uniões, talvez espúrias e práticas, mas eficazes. Para um país que aprendera que, para entrar “outra vez na comunhão da Europa culta” era necessário “quebrar resolutamente com o passado”,<sup>22</sup> propostas em que é um novo diálogo com aquilo que não é Europa, mas que já foi Portugal, que pode permitir umã re descoberta da Europa, a criação de um novo espaço português. Para um país habituado a cantar “as armas e os barões assinalados”,<sup>23</sup> mulheres que sobrevivem ou que possibilitam modificações, que atravessam oceanos, como Ifigênia, ou navegam por diferentes culturas, como as duas Marias. Narrativas de resistência, pois tentam construir saídas, mesmo que utópicas, para uma nova “apagada e vil tristeza”,<sup>24</sup> nas quais caberá a mulheres navegantes mostrar como funciona a máquina do mundo. Narrativas escritas quando “cumpriu-se o Mar, e o Império se desfez”. E ainda faltava “cumprir-se Portugal”.<sup>25</sup>

### NOTAS:

<sup>1</sup> O presente ensaio articula e coordena trechos e idéias originalmente apresentados em dois textos que estão atualmente no prelo: “Eça: Fradique, Ramires, e outros viajantes de papel” e “Narrativas exemplares: novos impérios que as vozes tecem em caravelas de papel”.

<sup>2</sup> HOBSBAWM, 2000, p. 61.

<sup>3</sup> Cf. MARQUES, 1986, p.90.

<sup>4</sup> QUEIRÓS, 1950, p. 6.

<sup>5</sup> QUEIRÓS, 1950, p. 9.

- <sup>6</sup> QUEIRÓS, 1950 , p. 556.
- <sup>7</sup> QUEIRÓS, 1950 , p. 309
- <sup>8</sup> QUEIRÓS, 1950 , p. 309-10.
- <sup>9</sup> QUEIRÓS, 1950 , p. 14.
- <sup>10</sup> Já Aníbal Pinto de Castro analisou essa característica de certos romances de Camilo. Em relação, especificamente, a *A Queda dum Anjo*, ver CASTRO, 1995, p.57-60.
- <sup>11</sup> O primeiro filho *natural* de Camilo e Ana Plácido, Jorge, nasceu em 28 de junho de 1863, e o segundo, Nuno, em quinze de setembro de 1864.
- <sup>12</sup> CASTELO BRANCO, s.d., p. 128.
- <sup>13</sup> CASTELO BRANCO, s.d., p. 177.
- <sup>14</sup> CASTELO BRANCO, s.d., p. 137.
- <sup>15</sup> CASTELO BRANCO, s.d., p. 195.
- <sup>16</sup> É paradigmática do caráter de Lopo a cena, no final do capítulo XXIX, em que ele convence Teodora de que sempre a amou, e que todos os desatinos que cometeu ocorreram por causa desse amor. Cf. CASTELO BRANCO, s.d., p. 160-165.
- <sup>17</sup> FREYRE, 1945, p. 23.
- <sup>18</sup> QUEIRÓS, 1945, vol. I, p. 12.
- <sup>19</sup> QUEIRÓS, 1945, vol. I, p. 30-31.
- <sup>20</sup> QUEIRÓS, 1945, vol. I, p. 58.
- <sup>21</sup> São essas as palavras com que Carlos se refere ao futuro marido de Maria Eduarda.
- <sup>22</sup> QUENTAL, 1982, p. 294.
- <sup>23</sup> CAMÕES, 1982, p. 23.
- <sup>24</sup> CAMÕES, 1982, p. 298.
- <sup>25</sup> PESSOA, 1986, p. 78.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- CAMÕES, Luís de. *Os Iustadas*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *A queda dum anjo*. Porto: Anagrama, s.d .
- CASTRO, Aníbal Pinto de. *Narrador, tempo e leitor na novela camiliana*. Vila Nova de Famalicão: Centro de Estudos Camilianos, 1995.
- FREYRE, Gilberto. Lusitanidade e Universalidade de Eça de Queiroz. In: PEREIRA, Lúcia Miguel, REYS, Câmara. *Livro do Centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa-Rio de Janeiro: Ed. Dois Mundos, 1945. p.23-30.
- HOBSBAWM, Eric J. *A Era das Revoluções (1789-1848)*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- MARQUES, Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Palas Ed., 1986. v.3.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1986.
- QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. Porto: Lello & Irmão, 1945.
- QUEIRÓS, Eça de. *O Primo Basílio*. Porto: Lello & Irmão, 1950.
- QUENTAL, Antero. *Prosas sócio-políticas*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1982.

VI  
TRANSGREDIR, RASURAR, MESCLAR

# Corpus rasurado

*Ivete Lara Camargos Waltry*  
PUC Minas

– Compreende o processo? O rastelo começa a escrever; quando o primeiro esboço de inscrição nas costas está pronto, a camada de algodão rola, fazendo o corpo virar de lado lentamente, a fim de dar mais espaço para o rastelo. Nesse ínterim as partes feridas pela escrita entram em contato com o algodão, o qual, por ser um produto de tipo especial, estanca instantaneamente o sangramento e prepara o corpo para novo aprofundamento da escrita. Então, à medida que o corpo continua a virar, os dentes na extremidade do rastelo removem o algodão das feridas, atiram-no ao fosso e o rastelo tem trabalho outra vez. Assim ele vai escrevendo cada vez mais fundo durante doze horas. (Kafka – A colônia penal)

Tomando-se o conceito de violência arquivadora, de Derrida,<sup>1</sup> em diálogo com as reflexões sobre a relação escrita e poder, de Pierre Clastres<sup>2</sup> e De Certeau,<sup>3</sup> analisam-se relatos do e sobre o excluído, sobretudo o habitante das ruas das grandes cidades,<sup>4</sup> buscando apontar inscrições da lei em seu corpo/texto.

A violência inscreve-se, nos relatos, que se querem factuais, colhidos nas ruas de Belo Horizonte, inserindo na trama do discurso índices e símbolos outros. Vale, pois, atentar para a incidência de verbos ligados a ações que resultam no padecimento do corpo, como “bater, machucar, brigar, revoltar, prejudicar, queimar, estuprar, matar e suicidar”. Basta mencionar que ocorrem mais de uma centena de vezes em entrevistas a 10 diferentes grupos.

A violência sofrida é expressa mais freqüentemente que a exercida mas, muitas vezes, o sujeito da violência se confunde com seu objeto:

E. Não quero falá. Tô com raiva.

(...)

E. Estou machucado.

(...)

E. Caf.

(...)

E. Fui suicidá.

Cenas de assassinato, fogo ateadado em coisas e pessoas, estupro e gravidez na adolescência, seguida de aborto ou de morte prematura do bebê são recorrentes:

A: Eu já fui estuprada 3 vezes na rua ... essa queimadura foi na rua...

P: Eu já fui estuprada só uma vez só... mesmo assim tinha 14 anos.

A repetição do advérbio “só” evidencia a, pelo menos aparente, vulgarização de ato de máxima violência. De uma forma geral, a possível revolta com a situação é escamoteada e aparece nas entrelinhas. Em várias entrevistas as jovens falam de gravidez, fruto do estupro ou da vida sexual na rua, evidenciando seu perfil violento, denotado nas referências às doenças venéreas, aos atos sexuais forçados etc.:

A: – Eu fui operada. Eu operei ontem... Cheguei ontem mesmo.

E: De que você foi operada?

– Erpólis.

(...)

– Erpólis, negócio que dá na vagina.

O desconhecimento do corpo é também índice de violência, como se pode ver na fala de F. sobre seu aborto (espontâneo?):

– Eu pensei que era lumbriga saindo pelos meu negócio. Nossa Senhora, eu comecei a chorar. A cabecinha do neném, assim num tinha nem formato direito.

Essa violência apenas conotada, algumas vezes, no entanto, é explicitada e dirigida, como é o caso do lavador de carro, D., que reclama da pouca freguesia, já que as pessoas perdem a confiança nele por causa dos malfeitos dos outros. Deficiente físico, D., sentindo-se duplamente excluído, usa a palavra “defeito” em seus sentidos físico e moral, pois percebe que vive num sistema social injusto, onde há regras diferentes para grupos diferentes. Assim culpa ainda aqueles a que chama “filhinhos de papai”, que consomem drogas ou assediam jovens na rua.

Eu, no meu modo de pensá, todo mundo tem um defeito hoje em dia. Eu ... eu fico naquela região ali, eu pelo menos na minha cabeça ... cada um tem que tê uma cabeça, eu num apronto. Então, eu fico invocado, porque, às vezes, a gente tá sentado, cum prato de cumida, eles (os militares) chega agredindo a gente, bate na gente. Às vezes a gente tá alimentano, cumeno, eles chega agredindo a gente.

(...) Num adianta. Num adianta ... a voz deles é mais .. é mais alta. A corda só arreventa pro lado mais fraco hoje em dia.

Os depoimentos de moradores de ruas de Belo Horizonte não diferem daqueles de outras cidades, como é o caso da biografia de Esme-

ralda Ortiz,<sup>5</sup> habitante de rua de São Paulo, que teria feito da escrita uma via de recuperação da sua vida. Também ela deixou em seu texto o registro dos verbos bater, espancar, porrar, molestar, estuprar, morder, atear fogo, matar e outros da mesma natureza. Todos estes verbos, como já se disse, têm o corpo como objeto de ação e deixam nele uma marca, um registro, uma rasura: uma cicatriz; dentes, dedos, braços ou pernas quebrados; uma gravidez ou um aborto.

Nesse sentido, o corpus que ora analiso, relatos de populações de rua de grandes cidades brasileiras, faz-se metonímia de corpos outros, na medida em que traz em si suas marcas, sob diversas formas. Não é, pois, sem razão, que De Certeau, evidenciando a relação imediata entre escrita e corpo, afirma: "Os livros são apenas as metáforas do corpo"<sup>6</sup> (p. 232).

A partir do estudo de *A colônia penal*, de Kafka, Pierre Clastres também explicita a relação entre escrita, lei e corpo, mostrando que aquilo que seria produto da imaginação do escritor, "anuncia a mais contemporânea das realidades".<sup>7</sup> O Estado imprimiria no corpo do prisioneiro a marca de seu poder, a escrita da lei, que determina sua diferença dos outros.

Por outro lado, nas sociedades dadas como primitivas, durante os rituais o corpo do jovem recebia as inscrições que selavam seu lugar social, expressando: "Tu não és menos importante nem mais importante do que ninguém". O autor diz, então, que, essa lei, gravada no corpo do iniciado, seria a lei contra o Estado. Dessa forma, a tortura ritual impediria uma crueldade maior, a crueldade do poder exterior ao grupo.

Sem discutir a propriedade das postulações de Clastres, vale nos interrogarmos sobre essas outras marcas gravadas nos corpos de habitantes de ruas em sua relação com o poder. Para isso, valho-me ainda de um outro conceito, o de arquivo, conforme discutido por Derrida, mesmo consciente de que o utilizo em algumas de suas vertentes.

Para Derrida, a palavra 'arkhê' significa começo e comando e se rege por dois princípios: um físico, histórico ou ontológico, e outro nomológico, o princípio da lei.

Nesse sentido, a escrita nos corpos e a escrita dos corpos seria vista como uma forma de arquivo, em sua relação com a violência primordial, mesmo que inicialmente as marcas nesses corpos não sejam fruto de uma intenção arquivadora. O corpo como lugar de arquivo dá-se a ler, pois, o arquivo tomado como lugar de começo e de comando, como

mostra Derrida, é o lugar de consignação, “o ato de consignar reunindo os signos”.<sup>8</sup>

Pode-se perguntar, pois, como se dá a ler esse arquivo, que, como a circuncisão, é feito na superfície do corpo, a despeito de sua não intencionalidade. Isso porque as marcas no corpo dos habitantes de rua são fruto de suas relações com o outro bem próximo, mas remetem a relações político-sociais mais amplas que incluem o próprio sistema, como o mostra também De Certeau: “Não há direito que não se escreva sobre corpos. Ele domina o corpo”.<sup>9</sup> Dessa forma, embora os corpos não estejam afeitos diretamente ao aparelho de sujeição<sup>10</sup> como no caso dos prisioneiros, eles são alvo de uma violência que supera a disputa individual, a briga de rua, na medida em que se situam em um sistema econômico e político-social que determina e controla seu espaço. Nesse sentido, o traço arquivado no corpo significaria o contrário daquele das sociedades indígenas, pois inscreve a diferença, explicitando a natureza do mal do arquivo. Diversamente também do caso da circuncisão, esse tipo de traço não traduz uma aliança, mas uma ruptura: o indivíduo exhibe sua não inserção no grupo. Em outras palavras, o corpo do morador de rua, queimado, cortado, desdentado, violado, registra a pulsão de destruição paradoxalmente inerente ao arquivo. O pai/sistema faz valer sua lei, não para inserir o sujeito em uma comunidade, mas para excluí-lo, alijá-lo daquilo que estabelece como sua ordem. Mas, em nenhum outro momento, esse corpo evidencia tão claramente sua inserção nessa mesma ordem e seu jugo.

No livro *Esmeralda, por que não dancei*, Esmeralda do Carmo - Ortiz,<sup>11</sup> sua autora, também usa reiteradamente, como já se afirmou, os verbos bater, queimar, estuprar, molestar, morder, espancar, para falar da própria comunidade: “Minha mãe descobriu, pegou pimenta malagueta, jogou no pinto dele e ainda deu um couro nele” (p. 45), ou, “Depois de um tempinho, minha mãe bateu nele de novo, acho até que jogou óleo quente” (p. 47). A violência se instala como reciprocidade: “Eu me defendia, mordida, uma vez quase arranquei um pedaço do peito de um menino de tanto morder, porque ele começou a me bater.” (p. 47)

O procedimento não difere para falar dos justiceiros nas ruas e seu desejo de livrar a sociedade do que consideram sujo e, por isso, descartável, o que pode se evidenciar na passagem abaixo, por exemplo: “Além de ratos-de-mocó, tinha estuprador, cagüeta, pilantra. Os caras iam e matavam mesmo, enfiavam a faca, davam tiro, espancavam até

morrer.” (p. 65). Vítima ainda dos traficantes e seu poder de controle, das próprias drogas de que não pode se libertar, Esmeralda, como qualquer habitante de rua, busca escapar, sobreviver, e, como ressalta Maria Filomena Gregori,<sup>12</sup> faz parte de um processo marcado pela circulação e pela viração:

... Com 14 anos comecei a vender crack. O traficante aparecia e me dava muitas pedras de crack. Andando com a Pizinha, comecei a ver como que era traficar. Eu era descabelada. Pegava seiscentas pedras e fumava tudo. Então vinham os traficantes na Sé. (p. 100)

Nas falas referentes à família, aos justiceiros ou aos traficantes, a violência não difere daquelas que se referem à polícia, a gangues, ou ainda às instituições encarregadas da recuperação de meninos e jovens de rua, como se pode verificar em algumas passagens referentes à Febem:

(...) uma monitora que me batia todo dia, a Cláudia.

(...)

Tinha umas (meninas) que tentavam matar as outras, enforcar (p. 61)

Quem aprontava ali apanhava, por qualquer coisa que fosse. Eles mandavam ficar em forma, todo mundo de mão na cabeça, sentadas, e a cabeça no joelho. Então eles passavam com um pedaço de pau, batendo em todo mundo, desde as pequenas até as maiores (...). eles só não matavam porque não podia matar mesmo (p. 70 – 71).

Aqui, a violência institucionalizada não difere daquelas das prisões propriamente ditas no processo de adestramento e jugo dos corpos, o que de resto já foi evidenciado por estudos teóricos os mais diversos.<sup>13</sup> Por várias vezes, pode-se ver no corpo de Esmeralda as marcas desses embates, seja como vítima da violência da mãe bêbada ou de seus companheiros, seja dos colegas de rua ou de invasores de seu espaço, seja da polícia ou dos agentes institucionais responsáveis por sua educação. Vítima de estupro por diversas vezes, de atropelamento, de surras, do abuso das drogas, traz no corpo as cicatrizes, como se pode observar por exemplo no depoimento de Maria Júlia Azevedo, Maju:

Quando Esmeralda chegou ao PCR, tinha sofrido um acidente, tinha sido atropelada e estava com a perna toda engessada, até o pé. Não podia andar, não podia por o pé no chão (p. 85)

O corpo é, pois, sempre vítima da exposição maior ao risco inerente à vida nas ruas:

Eu estava acabada pelo crack, estava careca, porque a minha nóia era puxar os fios dos meus cabelos. Eu só tinha um pouco dos lados e um pouquinho em cima. Eu ficava puxando os fios e matando muquirana. Como eu não tomava banho, ficava cheia de muquirana, aqueles piolhos brancos que grudam na roupa. E no mocó que eu dormia era a maior nojeira, o chão era cheio de bichinhos de carniça, aquelas larvas brancas” (p. 141).

As fronteiras corporais diluem-se à medida que o corpo marcado insere-se gradativamente na sujeira e não se distingue dela. Da sujeira dos lixões onde se cata material reciclável, à sujeira dos mocós infestados de insetos e à sujeira que se instala no corpo, que dela não se difere. A doença é outro agente de degradação do corpo, como bem mostra a narradora ao falar dos meninos com Aids: “(...) magros, com o corpo cheio de feridas, rodeados de mosquito. Tinha até aqueles ‘bichinhos de arroz’, nos machucados deles, (...)” (p. 171). O corpo é, pois, invadido de várias formas e, objeto da violência, institucionalizada ou não, confunde-se com outros corpos, insere-se na sujeira, perdendo suas marcas identitárias. O processo é, pois, de desidentificação, aquela mesma desidentificação prenunciada pelos justiceiros quando “punham um saco na cabeça e matavam” (p. 75), no momento do assassinato, de meninos e meninas por exemplo.

Outra forma de diluição de fronteiras é o travestimento: meninas vestem-se de homem para “os homens não abusarem”: “Eu comecei a ver que isso funcionava. A partir dos 14 anos, comecei a agir como homem: eu lutava, batia em todo mundo” (p. 171). E este travestimento não se limita a comportamentos sociais, impõe comportamentos sexuais: “Quando eu estava na Febem, fiquei com uma meñina, comecei a gostar dela, mas acabou nem dando certo.” (p. 172). Não se trata de opção, mas de imposição: “Eu não queria ficar com ninguém, mas, se eu não ficasse com elas, elas iam me chamar de sapatão frouxa, aquela que só fala que é e não é.” (p. 172).

Esmeralda busca, conforme expressão utilizada por Maria Rita Kehl,<sup>14</sup> “ancoragens do ser”, e o corpo é fator fundamental no processo. Diz a narradora: “Comecei a descobrir o meu corpo, a descobrir o que eu queria e quem eu sou.” (p. 179). Na descoberta do corpo tem que lidar com suas cicatrizes, arquivo da violência das ruas/sistema, e, muitas vezes, quer se livrar dessas marcas: “Eu achava que os meninos não ficavam comigo porque eu tinha cicatriz na perna (...) Comecei a me achar um lixo” (p. 183).

O livro/arquivo de Esmeralda exhibe as marcas do corpo machucado, ao mesmo tempo em que quer expurgá-las. Não é sem razão que a narrativa começa com a cena do banho de chuveiro, metáfora da limpeza almejada:

Como é gostoso um chuveiro. O chuveiro vai limpando a gente por dentro e por fora. Nunca tive um chuveiro. Nunca tive uma cama e uma casa de verdade. Agora, sim, tenho a minha cama, tenho a minha casa (p. 19).

Mais ao final do texto, diz Esmeralda: “Com o livro, eu me sinto mais limpa, agora” (p. 204). Prazer e dor se unem na escrita/porto de salvação.

Há que se refletir ainda sobre outros aspectos desse arquivo relativo a uma escrita sobre a vida nas ruas, examinando seu processo de enunciação. Uma moradora de rua quer escrever um livro para “se expor” (p. 13). Agora, além de seu corpo, exhibe uma escrita que teria sido elemento de resistência e salvação. Aí, mais do que investigar o corpo da narradora, vítima de maus tratos, importa investigar o corpus da escrita propriamente dita, ele próprio metonímia do “corpo escrito pela lei do outro”.<sup>15</sup>

No caso de Esmeralda, esse corpus apresenta um outro dado importante, o editor/mediador do texto que, já no Prefácio, como responsável pelo projeto, confere ao relato a característica de “aventura protagonizada por uma sobrevivente da ‘geração crack’ que se disseminou, em São Paulo, no início dos anos 90” (p.13). Mais à frente, explicita seu papel nesse processo que ele mesmo batizou de aventura:

Convidado por Esmeralda a ajudá-la na investigação, mergulhei nessa viagem, um misto de terapia e reportagem, na qual o encanto pelas ruas, traduzido com poesia no ensaio fotográfico de Alex Szabzon, se confunde com a tragédia da violência urbana. Convivem dor e esperança, ignorância e sabedoria (p. 14).

Explicando o projeto do livro, Dimenstein afirma: “É uma emocionante história de alguém que, com esse relato, cria um marco na investigação sobre como vivem brasileiros na ponta da marginalidade” (p. 15). Ora, a palavra marco é reveladora do caráter de arquivo do livro e sua intenção de exhibir o corpo social “degradado”. Por isso, para me-

lhor discutir o corpo físico e social que emerge desse tipo de violência, interessa-me investigar o acoplamento de sintaxes que ocorre na escrita do livro de Esmeralda. É que, ao valer-se da mediação de repórteres e professores de português para escrever seu relato, Esmeralda exhibe outras marcas do sistema em que se insere, evidenciando o processo descrito por De Certeau:

--Ela (a escrita) funciona como a lei de uma educação organizada pela classe dominante que pode fazer da linguagem (retórica ou matemática) o seu instrumento de produção.<sup>16</sup>

Nesse sentido, De Certeau segue afirmando que:

A imprensa representa essa articulação do texto no corpo mediante a escritura. A ordem pensada – o texto concebido – se produz em corpos – os livros – que a repetem, formando calçamentos e caminhos, redes de racionalidade, através da incoerência do universo. Ele é ainda apenas a metáfora da técnicas, melhor taylorizadas, que transformarão os próprios seres vivos em impressos da ordem.<sup>17</sup>

Da lei das ruas para a lei da escrita, que oscila entre o registro popular e/ou coloquial e o registro dado como culto, o que se pode notar no uso de regências e concordâncias pouco recorrentes no uso coloquial, como “Era um baldinho parecido com esse *em que vem silicone*” (p. 29, grifos acrescentados), ou “ela estava louca para *assistir a esse filme*” (p. 88); ou o uso correto do sujeito do infinitivo: “Dizia *pra eu falar* ‘Me dá uma esmola *pra eu comprar* pão e leite pra mim e pros meus irmãozinhos” (p. 31, grifos acrescentados). Além disso, observa-se, por exemplo, o uso do futuro do pretérito: “Eu venderia o barraco e ficaria rica.” Ou de expressões como “criar vínculo”, “passeios entre aspas” ou “mecanismo de fuga”, evidenciando inclusive aspectos metalingüísticos do texto. Ao lado disso, frases iniciadas por pronomes oblíquos: “*Me levava* pra passear (...)”, regências populares: “Eu não queria *ir no enterro* da minha mãe.” e outras estratégias que fogem do registro dado como culto: “eles deixaram nós na sala” (p. 121).

Não se trata de criticar essa mistura, ademais natural em nossos próprios relatos orais; o que merece reflexão é esse ajuste de sintaxes tradutor de ajustes sociais e econômicos.

A escrita de Esmeralda traz em si muitas contradições metaforizadas na mistura de sintaxes. Entre elas, o sonho capitalista de ter alguma coisa só sua: um chuveiro, uma casa, embora declare que para ela “a

felicidade está em pequenas coisas". Ao escrever sobre sua vida, Esmeralda busca expurgar a sujeira do sistema que a marcou, alijando-a e, dessa forma, reintegra-se na medida em que não se faz ameaça a esse mesmo sistema. Nesse sentido, o sistema estaria canalizando a experiência vivida, exercendo sobre ela o controle de escrita.

No entanto, seguindo o raciocínio de Maria Rita Kehl, a escrita seria porto de ancoragem., na medida em que confere reconhecimento social, oferecendo sustentação. Ora, por isso mesmo, no caso de Esmeralda, como em muitos outros, o processo é complexo: não lhe permitindo optar por outras vias, o sistema que a alijou só a aceita de volta segundo suas regras e leis. O corpo marcado é lavado e vestido para poder circular livremente pelas ruas sem confundir-se com elas, confirmando a crença de Certeau quando afirma que a experiência pode ser canalizada e instrumentada pelo sistema social, utilizada pelo discurso da lei. Mas De Certeau fala de uma experiência que não é "grito de prazer ou de dor", postulando que "seria necessário procurar, do lado dos gritos, aquilo que não é 'refeito' pela ordem da instrumentalidade escriturística"<sup>18</sup>. Resta saber se podemos ouvir esses gritos no livro de Esmeralda. Não apenas o seu grito, mas o grito de um segmento excluído e, por que não, o grito de um sistema agônico.

O livro, "grande marca na vida", forma de "falar sobre as coisas" conquistadas, é um tipo de roupagem: um "sonho de comunicação", uma forma de prazer, mas, como metonímia do próprio corpo, é também um grito de dor, um trabalho de luto, uma forma de chorar, mais do que a mãe morta, a perda de um segmento social, sempre expulso do que é dado como a ordem por excelência. Assim, a despeito da tentativa de assepsia, o escrito não sufoca o oral em sua mobilidade deslocadora: suas sintaxes, em tensão, não permitem a harmonia apaziguadora. Também o que é dado como sujo não se esvai das malhas textuais, possibilitando-nos ver que a sujeira, mais do que aquilo que se vê nos corpos degradados, está presente nas relações sociais, políticas e econômicas que determinam um modelo institucional incontestável. Modelo este que se arquiva no corpo social, a repetir a regra do indivíduo que emerge da coletividade, fazendo-se visível e legível.

## NOTAS:

- <sup>1</sup> DERRIDA, 2001.
- <sup>2</sup> CLASTRES, 1978.
- <sup>3</sup> DE CERTEAU, 1994.
- <sup>4</sup> Este texto é parte de uma pesquisa maior, intitulada “Lugares críticos: exclusão e resistência na narrativa latino-americana”, financiada pelo CNPq (bolsa de produtividade) e pela Fapemig (auxílio).
- <sup>5</sup> ORTIZ, 2001.
- <sup>6</sup> DE CERTEAU, 1994, p. 232
- <sup>7</sup> (CLASTRES, 1978, p. 124).
- <sup>8</sup> DERRIDA, 2001, p. 14
- <sup>9</sup> DE CERTEAU, 1994, p. 231
- <sup>10</sup> cf. FOUCAULT, 1977
- <sup>11</sup> ORTIZ, 2001. Todas as citações seguidas de número de página referem-se a esta edição.
- <sup>12</sup> GREGORI, 2000
- <sup>13</sup> Vale lembrar sobretudo Foucault (1977) , Goffman (1987) e De Certeau (1994)
- <sup>14</sup> Expressão utilizada na conferência “Fratria e sublimação”, no Colóquio Abralic 2001 – FALE/UFMG – 03.08.2001.
- <sup>15</sup> DE CERTEAU, 1994, p. 232
- <sup>16</sup> DE CERTEAU, 1994, p. 230
- <sup>17</sup> DE CERTEAU, 1994, p. 236
- <sup>18</sup> DE CERTEAU, 1994, p. 242

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. Trad. Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano* 1. Artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. A história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 1977.
- GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. Trad. Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GREGORI, Maria Filomena. *Viração: experiências de meninos de rua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- KAFKA, Franz. *Na colônia penal*. Trad. Modesto Carone. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996. (Coleção Leitura).
- KEHL, Maria Rita. Fratria e sublimação. Texto apresentado no Colóquio “Valores: arte, política, mercado”, da Abralic – ago. 2001
- ORTIZ, Esmeralda do Carmo. *Esmeralda, por que não dancei*. São Paulo: Ed. Senac, 2001.

## Trans Escritura, Trans Diário

Denilson Lopes  
UNB

*Nós, homens do conhecimento, não nos conhecemos; de nós mesmos somos desconhecidos — e não sem motivo. Nunca nos procuramos: como poderia acontecer que um dia nos encontrássemos? Com razão alguém disse: 'onde estiver teu tesouro, estará também teu coração'.*

Friederich Nietzsche

Houve um momento, na segunda metade dos anos 90, em que o travesti<sup>1</sup> atingiu um momento de visibilidade, privilegiado na cultura pop. Saído dos guetos e do *underground*, o travesti, através da sua versão *drag queen*,<sup>2</sup> é incorporado à cultura *clubber* em constante processo de expansão, chega às passarelas de moda do mundo inteiro, à MTV e a Hollywood, sem falar na sua presença em programas de auditório, *talk shows* e em especiais jornalísticos, mais ou menos sérios, criando personalidades midiáticas. No Brasil, não foi diferente. Somando-se à longa tradição do travestimento no carnaval, Roberta Close vira símbolo sexual, e a presença de travestis na televisão deixa de ser tema exclusivo de programa policial ou atração exótica. Também não se deve esquecer que, talvez por ser o lado mais visível de uma subcultura gay, embora a rigor a ela não se restrinja, foi através do travesti que muito da problemática da homossexualidade adentrou as ciências sociais, especialmente a antropologia, desde os estudos clássicos de Harold Garfinkel, Esther Newton, até recentes trabalhos feitos sobre o travesti brasileiro. Agora que a moda *drag* parece refluir e se estabilizar quase num lugar-comum, deixando o modismo de lado, é o momento de se repensar o travesti não como um grupo social a ser estudado e observado, nem como metáfora das possibilidades transitivas da sexualidade contemporânea, alçado a esta posição pelos estudos gays e lésbicos norte-americanos, muito em função da polémica que se estabeleceu a partir do lançamento do filme *Paris is Burning* de Jenny Livingston (1991), tocante documentário sobre festas de *vogue* no Harlem em Nova York onde gays latinos e negros dançavam imitando poses. O travesti não é uma simples construção intelectual, que coloca o artifício como uma categoria central dessa sociedade de imagens, em que identidades performativas são constituídas, bem antes das atuais discussões sobre corpo e tecnologia. Não se trata aqui de falar de um outro, estigmatiza-

do e/ou espetacularizado, mas do travestimento como algo que atravessa nossos desejos e emoções, nossas incertezas e nosso lugar no mundo. Sendo assim, é aqui um travesti que fala, neste misto de testemunho, crítica autobiográfica, exercício de desidentificação, que incorpora elementos perigosos ou contraditórios de uma identidade,<sup>3</sup> construído por fragmentos de textos e imagens.

## 1

Sempre fui fascinado e não atraído por travestis, na mesma proporção em que atraído por homens fortes, sem ser fascinado por eles, embora nunca tenha usado vestidos, salto alto, maquiagem, nem tenha trejeitos nos gestos, afetação na voz. Não importa. Sempre senti que, se eu tivesse uma alma, ela seria travesti. Não me pergunte por que, como. Eu só sinto que cada parte de mim transita por gêneros e desejos que cada vez menos consigo identificar. Agora, que a angustiante adolescência e a posterior necessidade de afirmação da homossexualidade vão ficando distantes, é o travesti em mim e seu jogo de máscaras que me constituí, me faz ser o que sou. É bom parar por aqui, ou não? Demasiado confessional? Estar um travesti me afasta da melancolia adolescente, me lança no teatro da alegria, numa alegria afirmadora da realidade, em todas suas nuances e fantasias, me faz presente. Agora, aos 30 anos, pareço reconquistar o desejo de descobertas. Por favor, Coco Peru, me guie por este caminho que começo a trilhar. Tantas histórias ainda por viver. Na vida e no texto, trans imagens, trans escritura, trans diário.<sup>4</sup>

## 2

As possibilidades do jogo que vivificam a subjetividade pelo uso de máscaras residem na compreensão da natureza imagética da sociedade atual. A máscara não é disfarce de um vazio existencial mas uma tática de coexistir numa sociedade onde o primado é o da velocidade. Há um confronto permanente, representado sobretudo pelo protagonista de *Stella Manhattan* de Silviano Santiago, entre memória e olhar, narcisismo e tribalismo. Seu centramento na vida pessoal, íntima, configura-se como uma estratégia complexa e difícil de ser mantida frente às mudanças do mundo exterior. *Stella Manhattan*, modesto funcionário do consulado brasileiro em Nova York, é uma Mme. Bovary atual,

cindida entre a realidade e a fantasia. Longe do Brasil, exilada pelos pais quando da descoberta de sua homossexualidade, deseja a praia, o sol do Rio de Janeiro e Ricky, em quem ela vê um James Dean reencarnado, a possibilidade de uma grande paixão e não um mero michê. *Stella Manhattan* é um romance de ilusões perdidas, de uma formação frustrada, ou talvez de uma impossibilidade contemporânea em articular satisfatoriamente o efêmero e o durável nas relações pessoais. Stella, no fim, pode dizer “agora sou uma estrela”. Ainda que ela tivesse morrido numa prisão americana, violentada pelos presos (uma das versões do fim), o que há de mais belo e terrível do que uma morte sobre a lama? Uma morte em pleno ar como estrela? Stella, de fato, não morre, ela desaparece nas palavras dos outros personagens. Seu corpo se dispersa. “Viado não morre, vira purpurina” (Laura de Vison).

### 3

Não mais o ressentimento acumulado, nem o silêncio, nem o desaparecimento. “No more crying games”. Novos jogos em que os papéis são trocados, em que sejamos abertos quando o inesperado entra na nossa vida, que o ridículo não nos impeça de subir “montados” nos desertos mais ásperos, como no filme “Priscila, a Rainha do Deserto”, só para realizar um sonho, só por um ato gratuito, de afirmação. Um simples trejeito revela um mundo.

### 4

O travesti é o aristocrata da imaginação, o aristocrata possível, elegante na sarjeta. Em *O Beijo da Mulher Aranha*, de Manuel Puig, seu sucesso mais retumbante, tendo adaptações para o teatro e cinema, os filmes melodramáticos, em geral com um personagem feminino de destaque, contados por Molina a Valentim, seu companheiro de prisão, são não só o anverso da cela nojenta ou o espaço mínimo do sonho em tempos de repressão, como também a forma de comunicação que se estabelece entre personagens tão diferentes. Molina acaba por se construir em enigma através dos filmes, a mulher-aranha que “agarra os homens em sua teia”. Sua busca pelo feminino não é outra coisa senão a busca da androginia, da ambigüidade. A identidade como devir.

## 5

Teatro do desejo eu sigo, rompendo expectativas, colocando cada vez mais a dimensão da experiência no ato crítico. É tempo de esquecer leituras e ver o que resta delas no corpo. Resgatar a afirmação do espetáculo presente no mundo barroco e deixar de lado Debord e Jameson, que não conseguem ir além da imagem como última etapa da mercadoria e do esteticismo vazio que povoaria narrativas sem história. É necessário resgatar o espetáculo como condição existencial e destino. Do simulacro retornar ao teatro do mundo para nos livrar do tédio e da indiferença diante do excesso de imagens, sem cair no fascínio nostálgico pela autenticidade. Nas ruínas, jogar não é apenas a atitude passiva, mas uma afirmação da vida.

## 6

Em *Cobra* de Severo Sarduy, como bom herdeiro do grande romance neo-barroco cubano, o temor não se trata tanto, como no Barroco, de uma tensão entre mundo e transcendência, mas entre cópia e original,<sup>5</sup> ou melhor da precariedade do simulacro. Cobra é uma espécie de herdeiro do príncipe melancólico, “o mártir do exílio num corpo simulante”.<sup>6</sup> Seu dilema, particularmente, num primeiro momento, é cristalizado no tamanho dos pés. “Meu Deus (...) por que me fizeste nascer se não era para ser absolutamente divina?”<sup>7</sup> Mas a sucessão de violências, remédios, culmina numa metamorfose poética: dos pés de Cobra nascem flores.<sup>8</sup> Vitória da poesia contra as limitações da natureza e do cotidiano.

## 7

Meu corpo se renova, tira as amarras dos temores e se expõe livre, forte. A cada olhar ele se faz diferente, atento ao olhar do outro. Me faço espetáculo, na rua, na sala de aula, quando agora escrevo. Pego gentilmente meu casaco. Me protejo. Caminho. É hora de tomar riscos, da metamorfose. Os movimentos do parto se acentuam. Nasço purpurina, com uma voz que não conhecia. A canção está presa na garganta. Ela vai começar. Ela está começando.

Revelar-se superficial, hoje, não é necessariamente sinônimo de banalidade, de vulgaridade, mas reintroduzir a ludicidade na relação social. Sempre na lembrança a voz da musa Grace Jones, em "Private Life", como lema e desafio: "Eu sou muito superficial/Odeio tudo que é oficial". A preocupação camaleônica não é apenas uma estratégia de manutenção da singularidade existencial e estética, frente ao desejo feroz dos *mass media* por novidade, mas de revalorização do prazer, dos dândis decadentistas aos *new-romantics*, do disco ao *tecnopop*, ou mesmo de aposta nas possibilidades políticas, éticas e epistemológicas da deriva e da superfície entre os pensadores da diferença.<sup>9</sup> Há uma constante luta contra a institucionalização do sentido das aparências, o que, contudo, não cessa de acontecer. A melancolia pela perda da unidade do eu convive com novos ritos tribais, como no estilo *vogue*, nome tirado da famosa revista de moda, em que as pessoas imitam pela dança poses de modelos, *stars*, ou querem se comportar como tais, como nos lembra um de seus divulgadores, Malcom McLaren: "Eu gostei da idéia dessas pessoas tentarem parecer importantes, tentarem ser notadas. Ser uma estrela por um momento, numa pista de dança... Quando saem do *nightclub*, talvez não sejam ninguém. Foi essa tragédia romântica que eu achei fabulosa." Estilo que estoura globalmente com Madonna na música "Vogue": "Se a música está tocando (pumpin'),/ela te dará nova vida/ Você é uma superstar/Você é e sabe disso". O fascínio pela noite: desejo de integração orgiástica e a solidão em meio à multidão. Mito romântico? É como se as estrelas que nos anos 30 e 40 imperavam nas telas tivessem descido à terra e aspergido seu brilho onde houvesse fantasia. Além das pistas de dança, nos descaminhos da metrópole, brilhando fugaz a elegância. Julgam-se belas quando são comoventes. A sentimentalidade não pode viver o tempo louco da moda? Penso em Liza Minelli cantando "New York, New York", seus braços querendo saltar do corpo, o corpo querendo sair de si mesmo, numa explosão, numa dispersão. Lembro Judy Garland, no fim de "O Pirata", na afirmação da alegria: "Seja um palhaço, seja um palhaço, seja um palhaço". Lembro Rita Lee cantando "I wanna be a star", mesmo dizendo que é a ovelha negra da família. Meu corpo explode em referências e imagens de brilho e do que há depois do brilho, da fugacidade.

## 9

Só queria escrever algo de tão simples e direto que fizesse você ficar feliz, mas só o que consigo pensar é em textos e imagens já feitas. Meus sentimentos são canções. Meus desejos, cenas de filme. Meus sonhos, literários. Quero me desnudar e sempre encontro a pose, a afetação, a escritura. A vida não me é suficiente a não ser como teatro.

## 10

Suspendo um pouco o vestido. Suave desço as escadas. Feliz, apenas feliz. No meio da escadaria. Continuo a descer as escadas. O pé direito está suspenso. O braço direito toma impulso. A cabeça se levanta orgulhosa. Agora é o momento.

## 11

A busca da fama, de ser *star* não representa apenas uma projeção do imaginário coletivo, em geral, frustrante, mas uma condição em que a aparência, o estar torna-se mais importante do que uma identidade fixa. Tal desejo atinge também o meio intelectual. As reações frente ao predomínio da imagem podem ser marcadas por uma resignação quase nostálgica: "Nada a fazer, tenho de passar pela imagem; a imagem é uma espécie de serviço militar social; não posso ficar isento, não posso ser reformado, desertar etc. Conhecer a própria imagem torna-se uma busca apaixonada, esfalfante (nunca se consegue), análoga à teimosia de alguém que quer saber se tem razão de ter ciúmes" (Roland Barthes). Há ainda os que buscam a qualquer custo o seu minuto de glória, não mais os quinze minutos de fama, aceitam o desafio de uma personalidade mutante, e nesse sentido, superficial.: "Eu preferia permanecer um mistério. Nunca alo de onde venho, quem sou. E de qualquer forma sempre que me perguntam digo coisas diferentes. Não é só que é parte da minha imagem não falar tudo, é que eu esqueço o que eu disse ontem e tenho que inventar tudo de novo. De qualquer forma, não acho que tenha uma imagem, favorável ou desfavorável" (Andy Warhol). Tentei o excesso. Sonhei com o sucesso. Minha vida, pequenos momentos. Quis que as palavras me dessem o que não tenho. Hoje, apenas busco as palavras da minha estatura. Depois da procura do brilho, quando chego em casa e caio em mim, que máscara é esta que me faz companhia? Rio disso tudo.

## 12

Antes escrevia para explicar, me justificar; maquiava sentimentos com idéias e teorias, me escondia por trás do professor. Pegava os restos de leitura e construía textos, me criava uma impostura, o intelectual iniciante. O que resta agora sou eu diante do texto. Não quero mais idéias como muletas ou escudos, que elas morram se não forem vivas, se não fizerem o mundo falar. Troco de roupas. Me sinto desafiado, inseguro. Mergulho na experiência.

## 13

O travesti velho não se lembra quando se embebeda. Em *La Duchesse de Langeais* de Michel Tremblay, dramaturgo que colocou os falares e comportamentos de pessoas marginais e comuns no teatro do Quebec, não há a redenção que nasce do impuro, do criminoso, da humilhação, como em Jean Genêt: só resta a solidão, estar com suas próprias imagens. Norma Desmond revê sempre seus próprios filmes em "O Crepúsculo dos Deuses" (*Sunset Boulevard*) de Billy Wilder, talvez para ter a ilusão de ainda ser uma grande estrela, talvez apenas para existir. Envelhecendo naquela cadeira, no quarto escondido, Saul do romance *Onde Andará Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu, só com suas, minhas lembranças, tão apaixonadamente obcecado por Dulce Veiga, síntese das divas da MPB, a ponto de querer ser ela. Quando isso vai chegar? Eu sei que vai chegar. Temo mas vai chegar. Os poucos amigos mortos. Os conhecidos distantes. Ninguém precisa mais de mim. Queria uma cena menos dramática. Como não seria dramática? Vem, morte, me arrebatá como um cavaleiro andante, Percival nas campinas da Índia. Faz da minha dor uma última máscara, um riso lancinante, que nunca se ouviu. Morrer mil vezes em Veneza? As sombras caem. As referências desaparecem. É só um velho com as mãos tremendo, tateando seu corpo. Uma fruta delicada. A polpa demora a se decompor, a revelar a ossatura dura. Os traços ganham novas ambigüidades, montanhas, vales, rios. O relevo do corpo ganha em diversidade, não mais a planície sem fim. Poderia me perder na minha própria pele. É isso que penso hoje, 1999, quase aos 33 anos, em mais uma manhã nascida com pressa, com tantas coisas por fazer.

## 14

Os olhares violentam. Cresço como se fosse sair de mim mesmo. A cabeça é um mundo de idéias. Os lábios estão secos. Os braços se levantam pára-raios. As palavras se multiplicam velozes. Minha voz apaga o tempo. Os alunos se foram. Perdido, caminho pela universidade. Não há mais palco. Exausto, pego o carro. Mal consigo dirigir. A cidade fere. A solidão devasta. Não há voz para este desamparo. No parque. A cada pessoa por que passo, desejo penetrar nos seus olhos, ser um outro, ser de qualquer um. Qualquer coisa que faça esquecer, pertencer. Chego em casa e escrevo.

## 15

Sempre gostei de divas e adolescentes, os dois me traziam imagens de felicidade, felicidade nascida da dor, da dúvida, da raiva, da recusa ou simplesmente da energia. Mistério encenado da diva. O mistério vazio do adolescente. A pose composta e o olhar selvagem que se oferece, provoca. A voz de um, o corpo de outro. A voz que devora o mundo, me devora. Corpo em que mergulho, sonho. *Got to be there. Chaka Khan, I feel love for you.* Como evocar esses desejos em que o corpo se faz música e a imagem, desejo? Mas quando olho no espelho não é uma diva, nem um adolescente que vejo, mas um homem adulto, ainda jovem, vá lá, mas que nem sempre se sente jovem e gosta disso, meio gordo, meio calvo, óculos pequenos, olhos menores ainda, dizem que quando estou com cabelo curto, lembro Mário de Andrade. Não sei, às vezes, me cansa escrever em primeira pessoa. Às vezes, acho é só o que sei, incapaz de criar personagens e de me distanciar do que sinto, vivo. A escrita acaba por ser meu espelho melhor, o que eu escolhi.

## 16

Também queria cantar. Também queria tocar. Cada homem bonito levar pra casa, levar todos, todos meus, mesmo que não fossem. Quando aquele menino veio falar comigo, só olhava sua boca, desejo de mordê-la. Mal me concentrava no que estava falando. Esqueci que uma aluna tinha marcado pra conversar comigo. Parece assim, sempre. As imagens fugazes e fragmentadas ocupam um lugar cada vez mais enorme. As pessoas não ficam. Meus olhos cansarão? Eu cansarei? A solidão bate em cada intervalo. Só a escrita me fará companhia, quando tudo

for mais lento? O que me espera quando o que me cerca não houver mais? Por que pensar isso? Tudo clichês e frases feitas. Tento recomeçar, procurar caminho entre essas ruínas, mas o que fazer se toda estória, idéia esconde uma banalidade presente ou futura?

## 17

Pego a bolsa. Saio de casa. Rápido, de carro. Nos corredores, não mais invadido, tomado por cada olhar. Não importa mais, olhado ou não, dou o meu espetáculo. Feliz de ser homem, mulher, o que eu quiser, o que você quiser. Quando o dia vai nascendo, vou me fazendo outro. Só aqui, na escrita, há uma pausa, um momento de suspensão. Escrita transformista, falar da máscara para falar de si. Cada verdade é uma impostura; cada afeto, uma afetação; cada gesto, uma pose; cada momento, uma encenação; cada voz, um canto.

## 18

1, 2, 3, filmando. Agora, as cortinas se abrem. A cena vai começar. Ela já começou. Não é um monólogo. Os personagens se multiplicam, não cessam de passar. Quem há de me amparar quando não houver mais o que falar, nem por que agir, nada por fazer? Só aquela luz branca diante do meu rosto.

## 19

Lembro das coletâneas compradas de Diana Ross e Dionne Warwick, quando tinha 10, 12 anos. Faz tanto tempo que só me lembro que na época queria começar a fazer uma discoteca, procurando conhecer mais a fundo cantores de que gostava. Era época dos discos e da dificuldade de se importar. Gostava das baladas elegantes de Warwick e das músicas disco de Ross. "I'm coming out". Com certeza, não sabia o que a letra podia significar, mas gostava da alegria. Sem poder ver *Os Embalos de Sábado à Noite*, imitava os trejeitos de John Travolta. Proibido para menores de 16, ou seria, menores de 14? Só anos depois, vi o filme numa sessão da tarde, sem mais a magia de antes. Continuei gostando de disco. "Dance bem, dance mal, dance sem parar, sem saber dançar" (Frenéticas). Era um hino de liberdade do menino tímido, estudioso. Outros tempos, tantas mudanças, mas esta música não

mudou. Me lembro ainda da voz de Gal cantando: "Já não vales nada, és página virada, descartada do meu folhetim". Eu, que criava amigos imaginários e me masturbava vendo o Robin no desenho animado do Batman, como poderia dar o fora em alguém? Depois, veio a era *dark*. Siouxsie e sua versão brasiliense, Marielle, do Arte no Escuro. Por que as divas parecem mais interessantes quando não as vemos ou quando estão no passado? Marielle, pequenininha no palco. Siouxsie parecia tão desengonçada na gravação do show *Nocturne*, revista anos depois. Gostava delas porque eu não era como elas; mas sua energia, sua excentricidade me faziam aceitar o que sou, ou melhor, me davam força de aceitar minha diferença. As divas são também homens frágeis, andróginos, gays. Morrissey afetado, coberto de flores no clipe de "The Boy with the Thorn in his Side", ainda pertencendo aos Smiths, ou dançando num deserto em "Tomorrow Spawned a Monster", já em carreira solo. A voz frágil, etérea de Robert Smith, vocalista do Cure, cantando "Charlotte Sometimes", a diva romântica, perdida em sonhos, fora de época. Então veio David Bowie,<sup>10</sup> com todas as suas transformações, *freak* estiloso. Redescobri outros anos 70. Depois, Bryan Ferry, já não mais no *Roxy Music*, a eterna elegância, como depois ia ver em Sade Adu e Duran Duran. A moda como forma de beleza etérea, música sinuosa, *soul* chic, dor suave. Houve também Madonna,<sup>11</sup> Marina, Bjork, certamente outras e outros. Houve filmes de estrelas arrogantes de bom coração, com frases de efeito. Houve os poemas de Florbela Espanca, lidos em tarde de cinema e primeiros cigarros fumados escondidos, nos jardins de um shopping, Conjunto Nacional. Ainda, os versos raivosos de Rosalía de Castro, ouvidos numa paisagem de *Morro dos Ventos Uivantes*, o filme, ou de *E o Vento Levou*: "Não cuidarei dos rosais que ele deixou, nem dos pombos: que eles sequem como eu seco, que eles morram, como eu morro". Como queria alguém assim para odiar, amar e morrer por! Mrs. Dalloway, perdida no meio do trânsito de Londres, sozinha em alto mar. Mas também que, no fim, está ao alcance do olhar de quem ama. "For there she was". Todos esses personagens me fazem lembrar artigo atento e emocionado de Richard Dyer sobre Judy Garland e os homens gays. A *drag queen* da epígrafe que coloca em Garland sua marca de exclusão e sua força: "eu tinha a recusa de todos eles, mas eu tinha Judy Garland" (1987, 141). E Vito Russo, o autor de *Celluloid Closet*, trabalho sobre a história da homossexualidade no cinema, dizendo que aprendeu a ser gay com ela. A alegria da música pode retirar a pecha de alienação de toda e qualquer diversão, de todo envolvimento, que deveria ser sufocado pelo

distanciamento intelectual, para não ser acusado de ingênuo, escapista, conformista ou fascista. Enfim, o prazer de chorar e rir no cinema, sem nenhuma explicação. O mote não só de Shakespeare (*A Tempestade*), mas de Vincent Minelli (*The Bandwagon*, 1955), "the world's a stage", se atualizaria no esfuziante "life is a cabaret" (*Cabaret*, de Bob Fosse, 1972). Você não quer se juntar a nós? Agora, parece que um outro tempo pouco a pouco emerge. Divas espero que sempre haja. Mas que eu não me apague diante desses espetáculos permanentes. Agora eu sou uma estrela.

## 20

A ela todos notam quando passa mesmo que não desejem. Eu sempre fico quieto no meu canto. A ela sucedem estórias fantasiosas e imaginadas. A mim cabem a beleza e o fardo do cotidiano. Ela fala, mesmo quando escreve. Eu escrevo, mesmo quando falo. Ela gosta de posições arrebatadas, verdades incontestáveis, ainda que as esqueça logo depois. Eu busco ouvir, conciliar, deixar que o outro se exponha. Ela busca a alegria, desesperadamente. Eu vivo com uma dor, constantemente. Depende de quando e onde nos vejamos, nem todos percebem o que tem um a ver com outra, quem é quem. Quando escrevo estas frases, cada vez tenho mais dúvidas sobre quem estou falando quando digo ela e eu.

### NOTAS:

<sup>1</sup> Uso o termo travesti, num sentido amplo, mas seria interessante lembrar uma distinção entre transexual, travesti e transformista. Todos envolvem cruzamento de fronteiras entre o masculino e o feminino. Os transexuais sentem-se mulher, desejam cruzar a fronteira radicalmente, se servindo até de operação de troca de sexo. Os travestis vivem 24 horas do dia como travestis, carregam em seu próprio corpo as ambigüidades do masculino e do feminino e, sobretudo, aqueles que trabalham na prostituição não fazem a operação de troca de sexo. Já os transformistas, de longa tradição no teatro e no mundo dos espetáculos, como as drag queens, apenas se servem da troca de papéis de gênero por motivo de trabalho, durante um período do dia, não implicando alteração do corpo com hormônios ou outros recursos cirúrgicos. É claro que esta separação não é estanque, podendo haver uma passagem de uma possibilidade para outra. Para mais detalhes, ver OLIVEIRA, 1994, p. 38-48.

<sup>2</sup> Ver WILKINS, 1996; NORBURY, 1994; CHERMAIEFF et al., 1995; FLEISCHER, 1996.

- <sup>3</sup> MUÑOZ, 1999, p. 11-12
- <sup>4</sup> Para estudos sobre travestimento e autobiografia, ver CALIFIA, 1997 e CAMPOS, 1999.
- <sup>5</sup> CHIAMPI, 1994, p. 19
- <sup>6</sup> CHIAMPI, 1994, p. 19
- <sup>7</sup> SARDUY, 1981, p. 11.
- <sup>8</sup> SARDUY, 1981, p. 37.
- <sup>9</sup> Ver especialmente em DELEUZE, 1996, p. 11-38.
- <sup>10</sup> GUTMAN e THOMSON, 1993.
- <sup>11</sup> Há uma intensa produção sobre Madonna, desde trabalhos de fãs e detratores, como *I love Madonna* e *I Hate Madonna* a comentários de Camille Paglia (1993) e diversas coletâneas de ensaios (SCHWICHTENBERG, 1993; FRANK e SMITH, 1993 e ROBERTSON, 1996).
- <sup>12</sup> Como este ensaio é muito marcado pelas minhas memórias, muitas referências vieram de cabeça, não sabendo mais onde se encontram.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:<sup>12</sup>

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CALIFIA, Pat. *Sex changes*. São Francisco: Cleis, 1997.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Roberta Close e M. Butterfly: transgênero, testemunho e ficção, *Estudos Feministas*, v. 7, ½, p. 37-52, 1999.
- CHERMAIEFF, Catherine et al. *Drag Diaries*. São Francisco: Chronicle, 1995.
- CHIAMPI, Irleamar. El Barroco en el Ocaso de la Modernidad, *Cadernos de Mestrado/Literatura-UERJ*, Rio de Janeiro, v. 8, 1994.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. Introdução: Rizoma. In: *Mil Platôs*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 34, p. 11-37, 1996.
- DYER, Richard. Judy Garland and gay men. In *Heavenly Bodies*. Londres: Macmillan/British Film Institute, 1987.
- FLEISCHER, Julian. *The Drag Queens of New York*. New York: Riverhead, 1996.
- FRANK, Lisa, SMITH, Paul (orgs.). *Madonnarama*. São Francisco: Cleis, 1993.
- GUTMAN, David, THOMSON, Elizabeth (org.). *The Bowie Companion*. Londres: Macmillan, 1993.
- JAMESON, Fredric. As transformações da imagem na Pós-Modernidade. In *Espaço e Imagem*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1994, p. 115-144.
- McLAREN, Malcolm. Boas maneiras e subversão (Entrevista a Anamaria G. de Lemos). In *Bizz*, São Paulo, v. 52, 1989.
- MUÑOZ, José. *Disidentifications*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

- NORBURY, Rosamond (fotos). *Guy to Goddess*. Vancouver: Whitecap, 1994.
- OLIVEIRA, Neuza Maria de. *Damas de Paus*. Salvador: UFBA, 1994.
- PAGLIA, Camille. *Sexo, arte e cultura americana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- PUIG, Manuel. *O beijo da mulher aranha*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- ROBERTSON, Pamela. *Guilty pleasures. Feminist camp from Mae West to Madonna*. Durham: Duke University Press, 1996.
- SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- SARDUY, Severo. *Cobra*. Barcelona: Edhasa, 1981.
- SCHWICHTENBERG, Cathy (org.). *The Madonna connection*. São Francisco: Westview, 1993.
- TREMBLAY, Michel. *Hosanna suivi de La Duchesse de Langeais*. Montreal: L'émeac, 1984.
- WARHOL, Andy. Warhol in his Own Words in *Andy Warhol. A Retrospective*. New York: Museum of Modern Art, 1989.
- WILKINS, Marc (fotos). *Wigstock*. New York: St. Martin's Griffin, 1996.

## Um conto brasileiro de feitiço

Dilma Castelo Branco Diniz  
UFMG

Embora seja mais conhecido por sua obra infanto-juvenil, o escritor José Bento Monteiro Lobato se destacou como contista, recriando com maestria a vida das pequenas cidades do interior brasileiro – as “cidades mortas”. Essa sua produção, que a crítica costuma rotular de regionalista, na verdade, se refere a todo o interior do país, e está diretamente ligada ao seu nacionalismo crítico.

Atualmente, os contos lobatianos estão reunidos em três volumes: *Urupês*, *Cidades Mortas* e *Negrinha*. Neste trabalho, analisarei o conto intitulado “A vingança da peroba”, de *Urupês*, um texto que se apresenta como trágico, embora o tom irônico e despreocupado do início provoque o riso do leitor.

Na primeira edição de *Urupês*, datada de 1918, esse conto trazia o título de “Chóóó! Pan!”. Foi com esse nome que Mário de Andrade o incluiu numa lista dos dez melhores contos brasileiros, em 1938.<sup>1</sup>

A primeira frase do conto assinala a divergência do modo de pensar entre a cidade e o campo, reveladora de uma dualidade cultural: “A cidade duvidará do caso”.<sup>2</sup> A cidade, isto é, as pessoas letradas duvidam, os camponeses não. É em decorrência dessa dualidade cultural existente entre o campo e a cidade que apresentarei duas interpretações desse conto, interpretações essas que se encontram intimamente ligadas entre si. O texto de “A vingança da peroba” pode ser considerado como um conto popular de feitiço e/ou como uma representação do mito do Totem e Tabu, tal como o definiu Freud e em quem Oswald de Andrade também se baseou para as considerações sobre o ritual antropofágico.<sup>3</sup>

Tratarei, primeiramente, do conto popular de feitiço. Torna-se conveniente fazer uma recapitulação sumária da história, já que as considerações de análise se prendem à rede episódica.

João Nunes e Pedro Porunga eram sitiantes vizinhos. A forte rivalidade existente entre eles provoca em Nunes uma mudança de vida: planta uma boa roça de milho e constrói um monjolo. Por despeito pelo vizinho, empreita o serviço com um maneta e cego de um olho. Mal construído, o monjolo provou mal e foi alvo de risos e troças. João

Nunes, que já bebia muito, passa a beber mais ainda. Certo dia, depois de uma bebedeira, seu filho Pernambi cai no pilão e morre. O final do conto, a um tempo surpreendente e patético, causa uma profunda impressão ao leitor. Essa forte sensação é preparada, gradualmente, pela narração incisiva e bem travada, em que tudo tende para a surpresa do desenlace.

A denúncia contra o vício da bebida fica clara. Se Nunes fosse comedido no álcool como Pedro Porunga, poderia também obter sucesso semelhante ao do vizinho e talvez evitar a tragédia. O alcoolismo de Nunes está estreitamente ligado à tradição do machismo, o que também vem provar o caráter desarrazoado dessa tradição rural. Para confirmar esse ponto de vista, a figura da mulher aparece sempre ligada à razão e ao bom senso: “Se a mulher emudecia, emudecia com ela a razão, porque o Teixeira Maneta era um carapina ruim inteirado, dos que vivem de biscates e remendos” (U, 104).

Quando Nunes diz à mulher que vai empreitar o serviço do monjolo com o Teixeira da Ponte Alta, ela leva as mãos à cabeça:

– Nossa virgem! É coisa de louco! Pois o compadre nem braço tem...  
– Béeé! urrou Nunes, estomagado. Cale essa boca! Mulher não entende das coisas... (U, 103)

Ao visitar o marido e o carapina bêbados, começando o trabalho do monjolo, sacode a cabeça a pensar... “– Que monjolo sairá disto, mãe do céu!...” (U, 106). Seria possível que o monjolo ficasse bem construído, se Nunes desse atenção às palavras da mulher.

Mas a passagem mais importante do texto reside no relato do Maneta. É esse trecho que dá significação ao conto. Durante a construção do monjolo, o Maneta conta um caso que ouvira de seu pai, um madeireiro de fama. Começava assim: “– Em cada eito de mato, dizia o meu velho, há um pau vingativo que pune a mafeitoria dos homens” (U, 107).

De tanto trabalhar com madeira, Teixeira acreditava que as árvores tinham alma como a gente. Elas sentiam dor e choravam: “Não vê como gemem certos paus ao caírem?” (U, 108). Por isso, há em cada mato um pau, que ninguém sabe qual é, destinado à desforra dos demais.

É o pau de feitiço. O desgraçado que acerta meter o machado no cerne desse pau pode encomendar a alma p’r’o diabo, que está perdido. Ou

estrepado, ou de cabeça rachada por um galho seco que despenca de cima, ou mais tarde por arte da obra feita com a madeira, de todo jeito não escapa. Não adianta se precatar: a desgraça peala mesmo, mais hoje, mais amanhã, a criatura marcada (*U*, 108).

Evidencia-se um certo “animismo”, isto é, a crença de que há um “culto das almas que estavam em todas as coisas, animais, vegetais, minerais, astros”,<sup>4</sup> tal como o conceitua Luís da Câmara Cascudo: “Animismo nunca foi religião. É doutrina justificadora de qualquer culto primitivo, tradicional, popular sem que possua características de unidade funcional.”<sup>5</sup>

Trata-se realmente de uma crença que se conserva, ainda hoje, muito arraigada na tradição da alma popular.

Esse relato do Maneta sobre o pau de feitiço constitui uma “mise en abyme” e não só aumenta a tensão do leitor, como o incita a prosseguir na leitura. O conto que começa num tom despreocupado, um pouco irônico, modifica-se, aos poucos, caminhando em direção à tragédia, já pressentida pelo alcoolismo do Nunes e prenunciada pela ameaça de Porunga e pela história do Maneta. No final do conto, a mulher de Nunes compreende que a causa de toda a desgraça vem do marido e de sua pinga.

Para o leitor, entretanto, permanece a dúvida. A bebida exagerada de Nunes é, em parte, a causadora da tragédia, mas ela não explica, de maneira convincente, porque Pernambi caiu no pilão: ele poderia ter caído em outro lugar. Para quem é supersticioso ou acredita em magia, a explicação fica com o “feitiço da peroba”. Outros diriam: foi a fatalidade... Mas existe uma outra interpretação desse conto que se mostra muito relevante, dentro do espírito nacionalista em que se insere *Urupês*: trata-se de uma interpretação psicanalítica baseada nos estudos de Freud e que liga o conto à questão do totem e tabu.

Vimos que a história do Maneta sobre “o pau de feitiço” remete ao animismo, ou seja, um culto das almas que estão em todas as coisas – animais, vegetais e minerais – um culto primitivo tradicional e popular. E Freud nos ensina que o animismo primitivo está ligado ao “Unheimlich”, ou seja, ao “estranho”, ao “bizarro”, ao “insólito”. Freud assim se expressou:

A nossa análise de exemplos do estranho reconduziu-nos à antiga concepção animista do universo. Caracterizava-se esta pela idéia de que o mundo era povoado por espíritos dos seres humanos: pela

supervalorização narcísica, do sujeito, de seus próprios processos mentais; pela crença na onipotência dos pensamentos e a técnica de magia baseada nessa crença; [...] bem como por todas as outras criações, com a ajuda das quais o homem, no irrestrito narcisismo desse estágio de desenvolvimento, empenhou-se em desviar as proibições manifestas da realidade.<sup>6</sup>

Essas palavras de Freud revelam ainda a relação existente entre o “animismo” e o “narcisismo”, assim como a utilização, pelo homem, do mecanismo do desvio relacionado às proibições.

Ora, as proibições estão intimamente ligadas aos tabus que se expressam principalmente em proibições e que nos revelam a presença subjacente de uma corrente positiva de desejo. Isso nos parece óbvio, até porque não há nenhum sentido em proibir o que ninguém deseja. Dessa forma, verificamos que os tabus se desenvolvem com base numa atitude emocional ambivalente.

A vinculação do “Unheimlich” ao animismo primitivo torna-se muito relevante para a análise desse conto, pois a história do pau de feitiço é um exemplo dessa “concepção animista do universo”, que perdura ainda hoje no imaginário popular.

A peroba do conto funciona como um tabu – não se podia cortá-la. O castigo por sua violação vinha através do próprio tabu violado: a madeira se vingava, ou no seu estado primitivo de tronco, ou “por artes da obra feita com a madeira” (*U*, 108). Nunes demonstra uma ambivalência emocional, quando, desejando cortar a peroba, planeja derrubá-la à noite, por temer a intervenção de Porunga. Um tabu que se transformou em totem.

Aqui aparece um detalhe interessante: a paca é o próprio animal totêmico, uma metáfora da peroba. Freud, citando Robertson Smith, diz que “o animal sacrificatório” se identifica “com o primitivo animal totêmico”.<sup>7</sup> E afirma ainda que “sua carne (do animal sacrificatório) era proibida e só podia ser consumida em ocasiões cerimoniais e com a participação de todo o clã.”<sup>8</sup>

No princípio do conto, Nunes fica aborrecido com os Porunga, porque estes não lhe enviam nem um pedaço da paca, que fora morta pelo Porunguinha. E, quando decide cortar a peroba, compara essa ação com a morte do animal. “Deitá-la-ia por terra sem dar contas ao outro lado – como lhe fizeram à paca” (*U*, 104).

Note-se que Freud nos ensina que o “totem nada mais é que um representante do pai”.<sup>9</sup> Na verdade, a peroba é a figura do pai terrível, do pai interditor e o monjolo fabricado com sua madeira constitui seu duplo. Trata-se do pai que no mito de Totem e Tabu corresponde ao pai onipotente da horda primitiva.

Por sua vez, na família, Nunes é um pai arbitrário e despótico. Seu grito era a última palavra em qualquer discussão familiar. Depois, vinha o porrete.

Esta troada (béé!) era o argumento decisivo de Nunes nas relações familiares. Quando ali roncava o “béé”, mulher, filhas, Pernambi, Brinquinho, todos se escoavam em silêncio. Sabiam por dolorosa experiência pessoal que o ponto acima era o porretinho de sapuva (*U*, 104).

Hugo Bleichmar afirma que

Se um pai é o poder onímoda, arbitrário, despótico em sua família, age como aquilo que chamamos de a função mãe da relação dual. Então não realiza a castração simbólica: tanto o filho como a mãe real colocam-se frente a ele como escravos de seus desejos: o pai, em vez de representar a lei, é ele mesmo a lei. Ou seja, mantém a essência da relação dual.<sup>10</sup>

Realmente, Pernambi constitui uma figura espelhada do pai: bebe, fuma, usa faca de ponta e bate nas irmãs. Com modos e costumes de adulto, inadequados à sua idade, parece mais velho, o que só faz aumentar a semelhança dos dois. “Sempre rentando o pai, sorníssimo, Pernambi parecia um velhinho idiota. Não tirava da boca o pito e cada vez batia mais no mulherio miúdo” (*U*, 144).

Ele e o pai formam assim uma relação dual, imaginária e nessas condições, são um ego ideal, sustentando um ao outro nessa posição narcisista. O amor de si próprio só conhece uma barreira: o amor dos outros. Daí, o machismo de ambos. Convém observar que, para Nunes, até as filhas o aborreciam e significavam para ele um grande problema: “Tanta mulher em casa amargava o ânimo do Nunes, que nos dias de cachaça ameaçava afogá-las na lagoa como se fossem uma ninhada de gatos” (*U*, 100).

O vizinho, ao contrário, como possuísse tantos filhos homens, “era natural que prosperasse” (*U*, 101), afirma o narrador, mostrando o ponto de vista de Nunes e confirmando o seu machismo.

A prosperidade de Porunga foi a causa da mudança de Nunes. O desejo de se assemelhar ao vizinho aparece nele como um modo de se sentir valorizado, de maneira narcisista. “– Que! Já roncam assim? brava-teou. Pois hei de mostrar à Porungada quem é o João Nunes Eusébio dos Santos da Ponte-Alta!” (U, 102).

Nunes vincula-se à mudança de vida (consertar a casa, plantar uma roça de três alqueires e armar monjolo) para receber, como compensação de seu cumprimento, a satisfação narcisista do reconhecimento de seu valor pelo outro.

Existe entre Nunes e Porunga uma rivalidade narcisista que faz com que Nunes se torne um denegridor crônico do vizinho. Enquanto Maneta construía o monjolo, Nunes ficava a seu lado, ouvindo suas histórias, bebendo e falando mal dos Porunga. “Nunes não sabia coisa alguma, tirante emborcar o gargalo e difamar os Porungas” (U, 107).

É que o sujeito narcisista não só não tolera as diferenças existentes entre ele mesmo e o rival, como também precisa criar outras. Quando Nunes corta a peroba, Porunga, atijado pelo barulho, vai ao seu encontro no campo e acontece a briga. Para não haver sangue, Porunga abandona o local e Nunes ridiculariza-o, em conversa com o Maneta.

Então, compadre, viu que cuiada choca? É só chá de língua pé, pé, pé; mas, chegar mesmo, quando! O guampudo conheceu a arruda pelo cheiro!

E assombrou o velho com muitos lances heróicos, quebramentos de cara, escoras de três e quatro, o diabo.

– O dia está ganho, compadre, largue disso e vamos molhar a garganta? (U, 106).

Podemos sentir o valor pejorativo do termo “cuiada”, um conjunto de cuias. Trata-se de um jogo de palavras, pois as cuias são feitas de cabaças, isto é, de porungas. É interessante observar que Monteiro Lobato, mesmo ao tratar de um tema universal nas relações humanas, como é o caso do totem e do tabu, faz dele uma versão brasileira. A árvore tabu que se transforma em totem é a peroba, árvore típica do Brasil, com um nome derivado do tupi, “îpérob”, que quer dizer “casca amargosa”,<sup>11</sup> significação muito sugestiva no contexto desse conto. O monjolo, que dizem ser de origem chinesa, foi introduzido no Brasil, no início da colonização por Brás Cubas.<sup>12</sup> A paca também é um animal típico de nosso país, bem como as cuias ou cabaças, que fazem parte da cultura indígena. Há ainda a pinga, bebida nacional por exce-

lência, muito difundida no meio popular e que tem um papel importantíssimo no desenvolvimento do conto.<sup>13</sup>

Consideremos agora a figura do monjolo. Já dissemos que a peroba e o monjolo são figuras do pai terrível, do pai interditor que, na situação original do mito de Totem e Tabu era a Lei, não a representava. Hugo Bleichmar sublinha que:

Esta representação do pai interditor, como pai terrível, não é o pai simbólico. Pelo contrário, tem os atributos da mãe do primeiro tempo – é ele quem dita a lei e não aquele que está em representação da mesma. (...) Além disso, aparece como sendo o falo – porque na subjetividade do menino é aquele quem o desloca no desejo da mãe.<sup>14</sup>

Sabe-se que o monjolo é uma peça da tradição no mundo rural brasileiro, um instrumento necessário a quem tenha uma boa roça de milho. Pode-se pois dizer que, no campo, o monjolo é uma lei. Tanto a peroba como o monjolo prendem todo o interesse de Nunes que, por isso, deixa o filho um pouco de lado. O monjolo se torna, para Nunes, “o primeiro sonho de suas futuras grandezas” (*U*, 109).

A lei vem até nós, a partir da morte desse pai terrível, como sugere Freud em Totem e Tabu.<sup>15</sup> Dessa época em diante, edifica-se uma série de regulamentos... Então esse pai, “enquanto morto”, origina uma lei que ultrapassa qualquer personagem em particular, passando assim a ter os atributos do pai simbólico.<sup>16</sup> Por isso, é que a castração simbólica só se completa, depois de Nunes espedaçar o monjolo – ação equivalente à morte do pai. Só então Nunes “cai em si”, e aceita o discurso do Outro, ingressando na Ordem Simbólica.

Importa destacar ainda um dado lingüístico revelador: o nome Nunes. O nome completo do personagem é João Nunes Eusébio, mas Nunes é a forma privilegiada no conto. No próprio significante “Nunes”, está clara uma aliteração que lhe dá grande força expressiva: Nunes tem a ver com o balucio, uma linguagem marcadamente pulsional. Ainda é curioso notar que o grito de Nunes, “bééé”, mostra a mesma marca pulsional revelada em seu nome. A linguagem, operando uma transferência de sentido, faz com que o interdito, o proibido, fique interdito, ou dito nas entrelinhas. Esse é um exemplo do que Lacan chama de “lalangue”.

Vimos que, num sistema animista, as observâncias e atividades possuem uma base que, atualmente, descrevemos como “supersticiosa”. Como muito bem disse Freud, essas construções, como a “superstição”, a “ansiedade”, os “sonhos” e os “demônios”, “se assemelham a

biombos erguidos como defesas contra a compreensão correta".<sup>17</sup> Mas, continua Freud, essas mesmas construções são "conceitos psicológicos provisórios que ruíram sob o impacto da pesquisa psicanalítica".<sup>18</sup> E voltamos ao início do conto: "A cidade duvidará do caso". Na verdade, o feitiço é uma maneira de pensar superada, para os que têm uma certa cultura. Mas superar não quer dizer expulsar: as convicções novas são, às vezes, ultrapassadas por um retorno das velhas crenças que um fato real, tal como uma coincidência extraordinária, parece confirmar.

Seria fatalidade? "A cidade duvidará do caso".

Surge aqui uma distinção importante: Freud afirma que normalmente, na vida, o superado volta sem provocar angústia, porém na ficção, pode tornar-se angustiante.<sup>19</sup> O "Unheimlich" é diferente na vida e na ficção, mas, à semelhança do silêncio, da solidão e do escuro que estão sempre dentro de nós desde a infância,<sup>20</sup> o "Unheimlich" e seu duplo, a ficção, não desaparecem inteiramente: eles se "re-presentam".

Acreditamos que essas duas interpretações de "A vingança da peroba", como um conto de feitiço e/ou como reprodução do mito do Totem e Tabu, estejam diretamente ligadas ao veio do nacionalismo, enquanto leituras que captam a representação do contraste cultural existente entre a cidade e o campo, contraste esse que foi particularmente significativo no tempo de Lobato, mas que permanece até hoje.

Se relacionarmos, porém, o tema do totem e tabu representado nesse conto com as palavras de Oswald de Andrade, no Manifesto Antropófago, quando afirma que existe na cultura "a transformação permanente do Tabu em totem",<sup>21</sup> o conto "A vingança da peroba" parece ter um papel simbólico, dentro de *Urupês*.

Para tornar mais claro esse raciocínio, lembremo-nos de um dos planos estabelecidos por Benedito Nunes para a análise do "Manifesto Antropófago": o da "simbólica da repressão" ou da "crítica da cultura", que apresenta seus emblemas e símbolos míticos. Assim se expressou Benedito Nunes:

Traduzindo as fixações psicológicas e históricas da nossa cultura intelectual, os emblemas são personalidades e situações consagradas, intocáveis como os tabus: Padre Vieira (a retórica e a eloquência), Anchieta (o fervor apostólico e a pureza), Goethe (o senso do equilíbrio, a plenitude da inteligência), a Mãe dos Gracos (a moral severa, o culto à virtude), a Corte de D. João VI (a dominação estrangeira), João Ramalho (o primeiro patriarca, etc.).<sup>22</sup>

A esses emblemas, que podem ser considerados mitos culturais, Oswald de Andrade opõe os símbolos míticos propriamente ditos e bem brasileiros: Guaraci, Jabuti, Jaci, Cobra Grande que, investindo contra os primeiros, devoram-nos antropofagicamente. É a transformação do tabu em totem, que liberta nossa sociedade dos recalques históricos impostos pela colonização.

Em “A vingança da peroba”, Lobato ilustra uma concepção animista da vida, concepção essa que subsiste como culto entre os camponeses. “Nunca fomos catequizados”, afirma o Manifesto Antropófago. Debai-xo de nossa cultura importada, a imaginação e a lógica do indígena permanecem.<sup>23</sup> Essa é uma contradição que figura no processo de colo-nização e/ou no processo de catequese, marcados assim, como fenôme-nos híbridos por excelência. E afirmaria também que é uma contradi-ção que figura o próprio processo utilizado por Monteiro Lobato em *Urupês*, uma obra que ele queria “nova” e que se constituiu como um elo entre o passado e o presente, o antigo e o moderno, o universal e o regional. Não foi sem razão que Oswald de Andrade declarou ser *Urupês*, o “marco zero do modernismo”.<sup>24</sup>

De fato, ao criar seus contos, Lobato une à cultura européia im-portada vários elementos nacionais, transformando-os de tabus que eram, em totens. Dessa maneira, “A vingança da peroba” é um conto que representa simbolicamente o processo de constituição do livro *Urupês* e por extensão, da própria literatura brasileira.

#### NOTAS:

- <sup>1</sup> ANDRADE, M. *Entrevistas e depoimentos*, p. 54.
- <sup>2</sup> LOBATO. *Urupês*, p. 99. Todas as citações seguidas do U e do número da(s) página(s) correspondente(s) são tiradas dessa edição.
- <sup>3</sup> NUNES. *Antropofagia ao alcance de todos*, p. XXX.
- <sup>4</sup> CASCUDO. *Civilização e cultura*, p. 527.
- <sup>5</sup> Idem.
- <sup>6</sup> FREUD. *O Estranho*, p. 299-300.
- <sup>7</sup> FREUD. *Totem e Tabu*, p. 164.
- <sup>8</sup> Idem, p. 164.

- <sup>9</sup> Idem, p. 176.
- <sup>10</sup> BLEICHMAR. *Introdução ao estudo das perversões*. Teoria do Édipo em Freud e Lacan, p. 52.
- <sup>11</sup> FERREIRA. *Novo Dicionário Aurélio*, p. 1.315.
- <sup>12</sup> ARAÚJO. *Folclore nacional*, v. III, p. 314.
- <sup>13</sup> Esse fato nos lembra “Meu tio Iauaretê”, de Guimarães Rosa.
- <sup>14</sup> BLEICHMAR. *Introdução ao estudo das perversões*, p. 47.
- <sup>15</sup> Idem.
- <sup>16</sup> Idem.
- <sup>17</sup> FREUD. *Totem e Tabu*, v. XIII, p. 121.
- <sup>18</sup> Idem.
- <sup>19</sup> FREUD. *O Estranho*, v. XVIII, p. 312.
- <sup>20</sup> Idem.
- <sup>21</sup> ANDRADE. *Manifesto Antropófago*, p. 355.
- <sup>22</sup> NUNES. *Antropofagia ao alcance de todos*, p. XXVIII.
- <sup>23</sup> À esse propósito, convém lembrar que a palavra francesa “fétiche” vem do português “feitoço”, que por sua vez deriva do latim “factitius”, isto é, “artificial”, guardando, sempre, esse seu caráter de representação. Cf. *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, p. 912.
- <sup>24</sup> DINIZ. Três cartas inéditas de Oswald de Andrade para Monteiro Lobato, p. 219-226.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz ed., 1983.
- ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 353-360.
- ARAÚJO, Alceu M. *Folclore nacional*. São Paulo: Melhoramentos, 1964. v. III.
- BLEICHMAR, Hugo. *Introdução ao estudo das perversões*. Teoria do Édipo em Freud e Lacan. Porto Alegre: Artes Médicas, 1984.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Civilização e cultura*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.
- DINIZ, Dilma Castelo Branco. Três cartas inéditas de Oswald de Andrade a Monteiro Lobato. In: GALVÃO, Walnice N. e GOTLIB, Nádia B. (Org.). *Prezado senhor, Prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 219-226.
- FREUD, Sigmund. *O Estranho*. In: *Obras completas de Sigmundo Freud*. V. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Totem e Tabu*. In: *Obras completas de Sigmundo Freud*. V. XIII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974.

- FERREIRA, Aurélio B. de. *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- LE NOUVEAU *Petit Robert*. Dictionnaire de la langue française. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1996.
- LOBATO, J. B. M. *Urupés*. In: *Obras completas*. v. I. São Paulo: Brasiliense, 1950.
- NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. In: *Obras completas*. v. VI. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

...

VII  
MAPAS DE POESIA E MEMÓRIA

# Kazuo Ishiguro e a cultura da memória

Eliana Lourenço  
UFMG

*Este museu de tudo é museu  
Como qualquer outro reunido;  
Como museu, tanto pode ser  
Caixão de lixo, ou arquivo.*

João Cabral de Melo Neto

“Um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais”, observa Andreas Huyssen em seu mais recente livro publicado no Brasil, *Seduzidos pela memória*.<sup>1</sup> Essa volta ao passado contrastaria com a importância atribuída aos “futuros presentes”, tão caros ao modernismo, que acabaram por ser substituídos pelos “passados presentes”, ou seja, a “recodificação do passado”.<sup>1</sup> Assim, ao contrário do que constataam alguns críticos, a cultura contemporânea não demonstraria sinais de “amnésia” ou de interesse exclusivo pelo novo,<sup>2</sup> mas sim uma verdadeira obsessão pelo passado, que se reflete em uma multiplicidade de fenômenos, que vão desde políticas culturais – a restauração de velhos centros históricos, a tendência crescente à criação de museus e memoriais, a musealização de cidades inteiras (os Patrimônios Históricos da Humanidade) – até a comercialização da nostalgia – o crescimento do turismo cultural e histórico, as modas retrô, a criação de simulacros do passado nos parques temáticos, configurando “uma comercialização crescentemente bem sucedida da memória pela indústria cultural do ocidente”.<sup>3</sup>

Essa “cultura da memória” habita, certamente, tipos diversos de “discursos da memória”, entre os quais situam-se a literatura memorialista e confessional, bem como<sup>7</sup> documentários que, na televisão e no cinema, se voltam não só para a tentativa de recuperação de histórias “esquecidas” ou<sup>4</sup> da tradição dos “outros”, mas também para as revisões de memórias traumáticas, sobretudo a do Holocausto. Este, na opinião de Huyssen, através de um processo de “globalização da memória”, acabou se transformando em “uma figura de linguagem universal” ou “uma

metáfora para outras histórias e memórias”,<sup>4</sup> assumindo sentidos políticos diferentes de acordo com as histórias locais – como exemplos, poderíamos citar as conseqüências da colonização européia sobre os indígenas brasileiros (questão tornada extremamente visível durante as conturbadas comemorações dos 500 anos do Brasil) e, no âmbito dos espaços pós-coloniais, a memória dolorosa do imperialismo. Assim, as memórias do século XX não glorificam um passado melhor, uma idade de ouro, mas tendem a narrar histórias de perda, genocídio e destruição em massa.

Para Huyssen, tudo isso constituiria um índice da experiência do tempo na atualidade, pois a receptividade do mercado à memória está associada a “uma lenta mas palpável transformação da temporalidade nas nossas vidas, provocada pela complexa interseção de mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global”.<sup>5</sup> Assim como acontece com a rápida obsolescência dos objetos de consumo, a extensão do presente encolheu, ao mesmo tempo em que a memória dos computadores e os discursos sobre a memória se expandiram. A época contemporânea estaria, então, vivendo um momento paradoxal, marcado, por um lado, pela sensação de amnésia e de ausência de consciência histórica, e, por outro, pela hipótese de que o acúmulo de informações, que a mente humana não consegue processar, possa levar ao esquecimento. Huyssen se pergunta:

É o medo do esquecimento que dispara o desejo de lembrar ou é, talvez, o contrário? É possível que o excesso de memória nessa cultura saturada de mídia crie uma tal sobrecarga que o próprio sistema de memórias fique em perigo constante de implosão, disparando, portanto, o medo do esquecimento?<sup>6</sup>

Em outras palavras, será que a mercadorização e o conseqüente consumo da memória tendem a tornar o passado ainda mais invisível e precário?

Tomando como base as formulações de Huyssen a respeito das transformações operadas no significado da memória na época do ciberespaço para analisar a obra de autores contemporâneos, um exemplo significativo é apresentado pela série de romances do escritor japonês-inglês Kazuo Ishiguro,<sup>7</sup> que refazem o percurso dos usos da memória através do modelo da escrita memorialista ou confessional, encenando, numa primeira fase, o papel possivelmente restaurador ou

confortador da rememoração, para, em sua fase atual, colocar em cheque não só a validade de tal modelo, mas também sua total impossibilidade: desde a dificuldade de relacionar de modo coerente os vestígios do passado até o risco iminente da amnésia. A rememoração compulsiva do passado marca os três primeiros romances de Ishiguro, *A Pale View of the Hills*, *An Artist of the Floating World* e *The Remains of the Day*. Nesses textos, os personagens, confrontados com situações limites, buscam reconstruir e recompor os fragmentos de seu passado ao narrá-lo, a fim de se reconciliar com a história pessoal e coletiva. Como o passado se apresenta para Ishiguro como um terreno traiçoeiro, rememorar se torna um desafio quase impossível para seus narradores devido à consciência da falibilidade da memória, feita de desvios, reticências, incertezas. Assim, ao recolher os vestígios do passado, este se mostra apenas em forma de ruínas: a destruição de Hiroshima e Nagasaki, a cumplicidade com ideais políticos equivocados durante a Segunda Guerra Mundial, a falência de sistemas de valores e comportamento antes vistos como permanentes, a derrocada dos antigos impérios, a nova ordem político-econômica mundial, marcada pela gradativa transferência da hegemonia política e econômica para os Estados Unidos. A narrativa, nos três romances, busca rever os eventos traumáticos do passado à medida que os personagens se dirigem a um futuro incerto; assim, a tradução das experiências vividas para a forma narrativa tem por objetivo conferir-lhes um sentido. Em outras palavras, essas narrativas que se formam aos pedaços, caminhando para frente e para trás ou por desvios, repetindo cenas através de novos ângulos, acrescentando ou suprimindo detalhes, vão tornando as experiências dos personagens mais claras para eles próprios e para o leitor. Essas narrativas duplas, assim como os personagens muitas vezes duplos, constituem mais do que um artifício: na verdade, o sentido das histórias pessoais e coletivas só pode mesmo ser construído a posteriori, quando essas são trazidas à lembrança.

O processo de rememoração através de fragmentos do vivido processa-se, então, de forma análoga à elaboração secundária, proposta por Freud, transformando em narrativa os elementos esparsos dos sonhos e permitindo que a realização de desejos díspares se conjuguem com o conteúdo latente dos sonhos por meio do processo de sobredeterminação. É desta forma que os narradores de Ishiguro buscam uma unificação

formal e estética do vivido, anos mais tarde: é preciso, então, juntar os fios soltos e estabelecer ligações possíveis, antes inexistentes, a fim de conseguir racionalizar a coexistência de materiais diferentes, unindo-os e resolvendo as contradições e descontinuidades através da linguagem do auto-engano e da auto-proteção. O resultado de tal processo é a consciência da culpa e do fracasso, daquilo que poderia ter sido. Porém, apesar disso, os narradores conseguem entrever uma saída, embora precária e provisória, e, ao recusar o confronto com a realidade apenas vislumbrada, conseguem sobreviver ao caos e às mudanças.

Ishiguro observou em uma entrevista que o que lhe interessa é mostrar “como as pessoas mentem para si mesmas apenas para tornar as coisas mais palatáveis, para tornar mais suportável a compreensão de si mesmas”.<sup>8</sup> Assim, seu foco estaria não nos fatos que realmente teriam ocorrido e que se tornaram a origem do arrependimento ou da culpa dos personagens, mas na maneira com que elas conseguem lidar com isso: “Acho mesmo um pouco patético esse ato de se tentar se animar. Mas, por outro lado, tenho uma certa admiração pela capacidade humana de fazer isso. Há algo admirável e corajoso nisso, mesmo se totalmente fútil”.<sup>9</sup> O ato de recordar, bem como o de criar ou narrar, se relacionaria então não com a raiva ou a violência vividas, sobretudo durante a guerra, mas com a melancolia e o sentimento de perda que, ao serem narrados, podem levar a uma sensação de consolo ou conforto, até mesmo de catarse.

As imagens relacionadas à água e aos reflexos em sua superfície, usadas por Ishiguro em *An Artist of the Floating World* e *A Pale View of the Hills*, podem ser lidas à luz do ensaio de Genette sobre o tema de Narciso na poética barroca, que estaria relacionado a um “complexo de cultura” baseado em dois motivos ambíguos: a fuga e o reflexo. Na água em movimento constante, Narciso não pode se reconhecer, pois o reflexo é um outro e um mesmo, apontando não só para a fuga do tempo, mas também para a instabilidade humana: “A existência (...) só se concebe na fuga, (...) na passagem.” Porém, o que permite a Narciso não se perder no fluxo, é que ele “não vive seu abismo; profere-o e triunfa em espírito de todos os seus belos naufrágios”, demonstrando “a *idéia barroca* da existência, que nada mais é que a Vertigem mas uma vertigem consciente”, e até certo ponto, “*organizada*”.<sup>10</sup> De modo análogo, o que salva os narradores de Ishiguro de se afogar nas águas turvas

de seu passado parece ser a rememoração e a escrita: eles *proferem* o seu abismo, organizando-o através da linguagem do desejo, impedindo assim que sucumbam.

Essa vai ser uma escrita melancólica como a de Walter Benjamin, em que o passado emerge em forma de ruínas, em que a memória se torna uma estratégia para se sobreviver ao momento dionisíaco de desintegração, de “des-membramento”, já que a rememoração possibilitaria um “re-membramento” (*re-membering*, em inglês).

É essa ferida tornada cicatriz, esse “re-membramento” ilusório, que permite que os narradores de Ishiguro não apenas recuperem uma memória – ainda que parcial e seletiva – das experiências da guerra e de suas conseqüências, bem como do declínio das grandes potências e dos ideais outrora vistos como corretos e seguros, mas também possam se reconciliar com o passado pessoal e nacional. Permanece, entretanto, uma nostalgia por esse passado em ruínas e por um tempo que ainda oferecia certezas e endossava noções como honra, nobreza, orgulho nacional. Isso acontece apesar de os romances criticarem tais valores através dos não-ditos do texto e, sobretudo, pelo uso magistral da ironia, em especial do *understatement*. Os romances retratam um “mundo flutuante” como sugere o título de uma das obras de Ishiguro (*An Artist a Floating World*); no entanto, nele ainda se pode encontrar uma certa ancoragem, ou mesmo um sentimento de reconciliação com as lembranças dolorosas – algo que se mostra impossível no romance que se segue: *The Unconsoled*.

Marcando uma reversão completa na escrita do autor, esse livro apresentará uma visão totalmente oposta da função da rememoração ao apontar para a própria incapacidade de lembrar. O narrador é um ser desenraizado, à deriva em uma cidade cuja paisagem não faz sentido, pois nela não se reconhecem as permanências e as mudanças. Ao contrário do que acontece nos romances anteriores, os fragmentos da memória já não podem mais ser reconstituídos em forma narrativa, de modo análogo à tradução do conteúdo latente dos sonhos. Na verdade, a narrativa se dá nos moldes da linguagem onírica, através da justaposição de cenas desconexas, que mostram o personagem principal, um pianista, que passa por lugares e situações que ele não compreende, enquanto tenta descobrir o papel importante que se espera que ele cumpra naquela cidade estranha. As referências à pós-modernidade

dizem respeito, por um lado, à fragmentação observável na impossibilidade de um “mapeamento cognitivo” (nos termos de Jameson), alegorizada no caráter labiríntico da arquitetura urbana, em que se perderam todos os pontos de referência. Por outro lado, essa fragmentação reflete-se também no próprio narrador protagonista, que vive como os nômades contemporâneos descritos por Bauman em *Liquid Modernity*, em sua constante perambulação por lugares desligados entre si, atravessando identidades sempre múltiplas. Em *The Unconsoleed*, o descentramento e a indeterminação da realidade, apontados pelos críticos do pós-modernismo, são levados a um extremo quase paródico pelo olhar irônico de Ishiguro, que apresenta um “mundo flutuante” que anula qualquer tentativa de se agarrar a certezas ou pontos de referências. Nele não há também lugar para a memória: o caráter fluido e líquido que Bauman aponta como característicos da época contemporânea, impedem qualquer fixação de sentido, pois os fluidos, por sua mobilidade e possibilidade de se misturar com outros materiais, apontam para a leveza e a inconstância, para a dissolução dos laços que ligam escolhas individuais a ações coletivas, para o desaparecimento gradual de padrões, códigos, regras e pontos de referência, para o poder fluido, sem fronteiras.<sup>11</sup> Segundo Bauman, “[h]oje, homens e mulheres diferem de seus pais e mães por viverem um presente ‘que quer esquecer o passado e não parece acreditar no futuro’”;<sup>12</sup> o resultado é não só o atual caráter precário das relações humanas, mas também a constatação de que todos habitamos um “território flutuante” em que “indivíduos frágeis” encontram uma “realidade porosa”. Tudo isso resulta, por um lado, em uma maior liberdade individual (“a sociedade dos indivíduos”, de Norbert Elias), mas, por outro, na criação de uma sociedade de nômades, marcados pela desorientação constante e pelo desconhecimento do terreno, cujas raízes precisam ser dinâmicas e reconstituídas diariamente através de um processo de “autodistanciamento”.<sup>13</sup>

Nos três primeiros livros de Ishiguro, é facultado aos sujeitos narradores chegar a um autoconhecimento – mesmo que encoberto parcialmente por mecanismos de evasão. Os narradores conseguem reconstruir o passado, reorganizando-o a partir do presente; como na alegoria do Anjo da História de Benjamin, eles olham o passado em ruínas, mas são impelidos para o futuro. A rememoração lhes permite perceber os

vestígios da tradição, que não consegue mais ser reconstruída pelo trabalho da memória coletiva em uma época em que se questionam o que Giddens denomina “verdades formulares”, a cargo de “guardiães”,<sup>14</sup> isto é, as figuras de autoridade responsáveis pela manutenção de um sistema de crenças e valores. Estes, ao mesmo tempo em que limitam as escolhas individuais, funcionam como “mecanismos de controle de ansiedade proporcionados pelos modos tradicionais de ação e crença”.<sup>15</sup> Porém, como observa Giddens, “à medida que a tradição se desvanece, a ‘memória dos vestígios’ fica mais cruamente exposta, assim como fica mais problemática no que se refere à construção da identidade e ao significado das normas sociais”.<sup>16</sup> Essa “ressaca emocional da cultura em desintegração”<sup>17</sup> levaria então a um processo de “escavação” que,

como no trabalho arqueológico, é uma investigação e é também um abandono. Os ossos antigos são desenterrados e as conexões entre eles são estabelecidas, mas eles são também exumados e é realizada uma limpeza no local (...) em uma tentativa de limpar os resíduos do passado.<sup>18</sup>

Nas sociedades “pós-tradicionais” em que estão situados, esse processo arqueológico ainda permite um patético consolo aos narradores de Ishiguro ao final de sua rememoração – algo que já não é mais possível no mundo líquido ou flutuante das sociedades contemporâneas, cujo mal-estar decorre em parte da sobrecarga de informações.

O romance mais recente de Ishiguro, *When We Were Orphans* (2000), pode ser lido como uma encenação de duas idéias opostas, porém interligadas: por um lado, o medo do esquecimento e, por outro, o questionamento da validade do próprio processo de rememoração. Como nos romances anteriores, o narrador em primeira pessoa procura organizar as lembranças do passado, conferindo-lhes um sentido, através do processo narrativo. Christopher Banks, um detetive inglês supostamente famoso em Londres na década de 30, volta à terra natal, Xangai, movido pela obsessão de resolver o mistério que cerca o seqüestro e o desaparecimento de seus pais quando ele ainda era criança. Para Banks, a perda do ambiente protegido da infância em circunstâncias traumáticas resulta no sentimento agudo de que o mundo todo se acha ameaçado – o que, em termos históricos, se traduz na época em que ocorre a ação, marcada pela invasão da China pelo Japão e pela tensão que antecede a Segunda Guerra Mundial. Também como em outros

romances de Ishiguro, a narrativa se faz através da perspectiva de um personagem que segue uma lógica alternativa, fundada nas emoções, mais do que na razão, o que faz com que ele julgue ser possível impedir a eclosão da guerra caso consiga solucionar o mistério que cerca sua infância. Daí o sentimento de missão a ser cumprida (por mais que se tente adiá-la), de responsabilidade para com a humanidade, já que, no raciocínio de Banks, seu destino individual parece indissociável do destino coletivo. No entanto, esse detetive que tenta, pateticamente, esclarecer mistérios munido de uma velha lente de aumento, sente que sua memória torna-se cada dia menos confiável, fazendo com que o passado se torne uma imagem quase indistinta.<sup>19</sup> A ameaça de uma eventual amnésia é levada ao extremo nas palavras que Banks coloca na boca do detetive chinês que, durante sua infância, ele via como um herói: “Às vezes eu não me lembro de nada, nem mesmo do dia anterior. Mas vou tentar me lembrar. Talvez amanhã; pode ser que em outro dia eu acorde e me lembre de algo. Sinto muito, Sr. Banks. Mas agora não; agora não me lembro de nada.”<sup>20</sup>

Esta fala, na verdade, se torna emblemática, captando as preocupações centrais do romance: o medo do esquecimento e, ao mesmo tempo, o sentimento de que o passado precisa ser “escavado” e exposto para então ser explicado, possibilitando uma mudança, e assim evitando que os acontecimentos negativos se repitam. Como Édipo, Banks acredita que compreender seu enigma de origem vai resultar na eliminação do perigo que ameaça o mundo – uma ameaça descrita em termos apocalípticos como “o Mal”, “a serpente de muitas cabeças” que precisa ser atingida “em seu coração”; como afirma um dos personagens, torna-se urgente “matar essa coisa de uma vez por todas antes que... antes que...”<sup>21</sup> No entanto, a realidade mostra-se bem mais complexa do que sugerem as histórias policiais clássicas, usadas por Ishiguro como modelo narrativo para este romance. Nesse tipo de ficção popular na Europa entre as duas guerras mundiais, o detetive descobre o culpado pelo crime e devolve a tranqüilidade à comunidade; Banks, ao contrário, falha duas vezes – como narrador de sua própria história e em sua pretensa missão de salvar o mundo do caos. Assim, a narrativa que começa como um registro bastante claro de suas lembranças de infância, tende a se mostrar cada vez mais nebulosa e desfocada devido às distorções da memória que acompanham a passagem do tempo, atin-

gindo um carácter onírico à medida que a experiência vivida progressivamente se mistura ao imaginado ou desejado, bem como aos ecos de livros e filmes. Esse detetive incapaz de decifrar as pistas termina a narrativa em 1958, sem ter conseguido, como acreditava ser sua missão, salvar o mundo de mais uma guerra; mais, ainda: Banks finalmente encontra a mãe desaparecida em um asilo para idosos, incapaz de reconhecer o filho ou de se recordar de qualquer acontecimento passado, apontando para o apagamento gradual dos vestígios individuais e coletivos.

*When We Were Orphans* encena, em primeiro lugar, a própria impossibilidade de se registrar o passado de modo confiável através de um instrumento tão frágil como a memória humana, representada metaforicamente no texto pela lente de aumento com que o detetive conta para solucionar os crimes. Em segundo lugar, questiona a crença atual no poder dos registros escritos, monumentos e museus para preservar histórias traumáticas, evitando que elas se repitam – talvez a última utopia dos tempos pós-modernos.

No filme *Hiroshima, mon amour*, com roteiro escrito por Marguerite Duras e dirigido por Alain Resnais, a moça francesa que está em Hiroshima para participar de um filme sobre a paz observa ao namorado japonês que já não havia mais nada de interessante para se ver na cidade. Diante da resposta do rapaz, de que, na verdade, ela não havia visto nada em Hiroshima, ela diz a frase central do filme: “J’ai désiré avoir une inconsolable mémoire”. Em outras palavras, é preciso, a todo custo, evitar o esquecimento do horror da guerra. Porém, algumas perguntas permanecem: será que a overdose de informação e de imagens na contemporaneidade pode trazer a banalização da memória, sua absorção no mundo do mercado, seu próprio consumo pela “cultura da memória”? Será que a sociedade atual corre o risco de ser infectada pela “doença” do personagem de Borges, Funes, “o memorioso”, de cuja “implacável memória” nenhum detalhe escapa? Em outras palavras, colocados diante da necessidade de ter “uma memória inconsolável” em tempos de fetichização ou até mesmo saturação da memória, como fugir do esquecimento ou da invisibilidade?

O percurso seguido pela obra de Kazuo Ishiguro parece indicar a exaustão do modelo memorialista de narrativa moderna e até mesmo de seu propósito de atuar como “uma memória inconsolável” do passa-

do que não deveria ser esquecido. Como o Narciso de Genette, os eus-narradores dos primeiros romances de Ishiguro sobrevivem ao abismo ao narrá-lo; o mesmo não poderia ser dito de sua fase atual. Diante da impossibilidade da rememoração ou da inutilidade desse ato, o que salvaria o sujeito de sucumbir ao abismo? No texto de Ishiguro, o distanciamento irônico e um leve toque de humor nonsense na encenação do mundo e da cultura pós-modernos parecem funcionar como uma possível proteção frente a uma realidade cujo sentido não se consegue apreender.

#### NOTAS:

- <sup>1</sup> HUYSSSEN, 2000, p. 9-10.
- <sup>2</sup> HUYSSSEN, 2000, p. 18.
- <sup>3</sup> HUYSSSEN, 2000, p. 15.
- <sup>4</sup> HUYSSSEN, 2000, p. 13.
- <sup>5</sup> HUYSSSEN, 2000, p. 25.
- <sup>6</sup> HUYSSSEN, 2000, p. 19.
- <sup>7</sup> Para uma análise minuciosa dos romances de Ishiguro, ver LAGUARDIA, 2000.
- <sup>8</sup> WONG, 2000, p. 25.
- <sup>9</sup> WONG, 2000, p.5.
- <sup>10</sup> GENETTE, 1972, p. 30.
- <sup>11</sup> BAUMAN, 2000, p. 99.
- <sup>12</sup> BAUMAN, 2000, p. 128-9.
- <sup>13</sup> BAUMAN, 2000, p. 209.
- <sup>14</sup> GIDDENS, 1997, p. 83.
- <sup>15</sup> GIDDENS, 1997, p. 84.
- <sup>16</sup> GIDDENS, 1997, p. 86.
- <sup>17</sup> GIDDENS, 1997, p. 86.
- <sup>18</sup> GIDDENS, 1997, p. 93.
- <sup>19</sup> ISHIGURO, 2000, p. 70-71, entre outras.

<sup>20</sup> ISHIGURO, 2000, p. 221.

<sup>21</sup> ISHIGURO, 2000, p. 144. Este romance de Ishiguro, quando lido a luz dos desenvolvimentos mais recentes da história mostra-se surpreendentemente premonitório, não só pela menção ao Mal e seus agentes, mas também em observações como esta, feita por um dos personagens: “ (...) é bastante natural para alguns desses senhores presentes aqui nesta noite de encarar a Europa como o centro da tempestade atual. (...) O senhor sabe que o coração verdadeiro de nossa crise presente está bem mais longe. (...) o olho do furacão pode ser encontrado certamente não na Europa, mas no Oriente.” (146) Com a diferença de que é Shangai o signo deste oriente, os outros comentários mostram-se absolutamente atuais.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BAUMAN, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity, 2000.
- GENETTE, Gerard. *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. O complexo de Narciso.
- GIDDENS, Anthony. A vida em uma sociedade pós-tradicional. In: GIDDENS, A.; BECK, U.; LASH, S. *Modernização Reflexiva*. São Paulo: UNESP, 1997. p. 73-133.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- ISHIGURO, Kazuo. *A Pale View of the Hills*. New York: Vintage, 1990.
- . *An Artist of the Floating World*. London/ Boston: Faber & Faber, 1987.
- . *The Remains of the Day*. New York: Knopf, 1995.
- . *The Unconsoled*. London/Boston: Faber & Faber, 1995.
- . *When We Were Orphans*. New York: Vintage, 2000.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Organização e tradução: Ana Lúcia A. Gazolla. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994. Os limites do pós-modernismo. p. 175-234.
- LAGUARDIA, Adelaine. *Fragmentos da memória e ruínas da história: uma leitura de Kazuo Ishiguro*. Tese de Doutorado em Literatura Comparada, Faculdade de Letras UFMG, 2000.
- WONG, Cynthia. *Kazuo Ishiguro*. Horndon: Northcoate/ British Council, 2000.

# O shtetl e seus sapateiros

Elcio Loureiro Cornelsen

## Introdução

Falar do *shtetl* hoje em dia implica um certo tom nostálgico. Apesar das dificuldades marcadas pelas péssimas condições materiais que essa típica aglomeração populacional de judeus do Leste europeu apresentava, o *shtetl*, como aponta Heszkel Klepfisz, constitui “um capítulo luminoso no âmbito social e espiritual”<sup>1</sup> da História do judaísmo.

Para as gerações posteriores ao seu desaparecimento, o *shtetl* representa um fenômeno histórico que pode ser vislumbrado pela memória registrada principalmente nos depoimentos de seus sobreviventes, nos estudos sócio-históricos e na rica Literatura Ídiche produzida por nomes como Scholem Aleichem, Itzhok Leibusch Peretz e Isaac Bashevis Singer.

Procuramos direcionar nosso interesse justamente para a literatura enquanto produtora de uma memória textual. Para isso, partimos do pressuposto de que possamos lidar com textos literários que nos apresentam o *shtetl* como documentos autênticos de um mundo que não existe mais. E são esses documentos que nos ajudam a tentar juntar os cacos da História.

A seguir, enfocaremos a dispersão do *shtetl*, reflexo da emigração – na maioria das vezes motivada por questões de sobrevivência – do habitante típico da “cidadezinha” rumo aos grandes centros europeus e, sobretudo, ao continente americano, dentro do processo que culminará com o seu desaparecimento em meio ao *Shoah*. A partir do conto *Os pequenos sapateiros*, de Isaac Bashevis Singer, e de trechos do romance *A Majestade do Xingu*, de Moacyr Scliar, refletiremos sobre as semelhanças e diferenças na representação da vida e da estrutura social do *shtetl* e das conseqüências provocadas pelas ondas migratórias de dispersão, considerando um ponto de intersecção entre ambas as obras: o personagem do sapateiro.

## O *shtetl* e sua estrutura sócio-política

O *shtetl* teve sua fase áurea entre os séculos XVII e XIX. A História de toda a região da Europa Central e Oriental se apresenta complexa e intrínseca, quando falamos do *shtetl* (em ídiche, “cidadezinha”, “aldeia”) como adensamento populacional que se impôs principalmente nos territórios da Polônia e da Rússia Czarista. A instabilidade política e a constante mudança de fronteiras e de domínios faziam com que, como aponta Izidoro Blikstein, o *shtetl* se tornasse parte de um “pesadelo volátil”, em que “as coisas que existiam poderiam desaparecer” “por força de alguma mudança político-ideológica nos países que ‘permitted’ a sua existência”.<sup>2</sup>

Em consequência da primeira divisão territorial da Polônia em 1772, a maioria dos judeus europeus ficou sob domínio russo, da mesma forma que o mundo do *shtetl*. No final do século XIX, a Rússia Czarista abrigava a maior comunidade judaica do mundo. De acordo com o censo geral de 1897, viviam ali cerca de cinco milhões e duzentos mil judeus, o que representava quase a metade de toda população judaica do mundo. Porém, os judeus não viviam espalhados por todo território russo. Noventa e quatro por cento viviam na chamada *Pale* (em ídiche, “cercado”; ou *Rayon*,<sup>3</sup> em russo, “distrito”, “região”), região de confinamento composta de dez províncias polonesas e quinze províncias do oeste e sudoeste da Rússia, onde lhes era permitido o assentamento em cidades e povoados. Porém, havia cidades em que era vetada aos judeus a residência sem uma autorização especial, como Kiev, Nikolaev e Sebastopol. Por sua vez, algumas cidades localizadas fora da *Pale* tinham habitantes judeus, como São Petersburgo, Novgorod e Smolensk.<sup>4</sup> A situação discriminatória na *Pale* pode ser constatada também pelo fato de que a população judia não tinha participação no processo da crescente industrialização que se estabeleceu na última década do século XIX. A grande massa vegetava na mais completa miséria, e muitos artífices, que representavam um terço da população ativa, foram arruinados economicamente diante da concorrência promovida pelas indústrias que podiam oferecer seus produtos por preços mais baixos.<sup>5</sup> Os direitos civis conferidos pelo regime czarista aos judeus também eram mínimos, e os *pogroms* se tornavam cada vez mais uma realidade.

A vida no *shtetl* se fundamentava na coesão de sua população, mantida praticamente intacta ao longo dos séculos. Os habitantes da “cidadezinha” não tinham necessidade de ocultar sua origem judaica e falavam a língua ídiche com naturalidade, sem a inibição provocada por um ambiente não-judeu. O adensamento populacional despertava a impressão de unidade de religião, costumes, língua, direito e família, garantida pela vida espacialmente isolada. Tal isolamento possibilitava a manutenção do *modus vivendi* em uma forma bastante original.

A sociedade do *shtetl* se constituía de uma minoria rica e de uma maioria pobre. Heszel Klepfisz, pertencente à última geração do *shtetl* na Polônia, afirma que, em sua maioria, os habitantes do *shtetl* eram operários, artesãos e pequenos comerciantes: “Lembramo-nos muito bem dos alfaiates, chapeleiros, sapateiros, ferreiros, carpinteiros, serralheiros, pintores, encanadores, seleiros, assim como lenhadores, carroceiros, aguadeiros, etc.”<sup>6</sup> Embora existissem privilégios e injustiças sociais, as desigualdades eram pouco acentuadas e seus antagonismos só vinham à tona nas querelas institucionais ou nos movimentos religiosos.<sup>7</sup> Os habitantes do *shtetl* eram detentores de uma consciência social espontânea: não por imposição institucional, mas por solidariedade, criavam instâncias de auxílio aos mais necessitados, minimizando as dificuldades que estes enfrentavam no dia-a-dia. A solidariedade comunitária se manifestava de diversas formas e sob os auspícios de diversas organizações de auxílio.<sup>8</sup>

No mais denso agrupamento judaico, as relações interculturais com o meio não-judeu eram reduzidas. O judeu religioso e supersticioso era o habitante típico do *shtetl*. Seus padrões religiosos e culturais diferiam dos padrões veiculados no meio circundante. O *modus vivendi* na “cidadezinha” fascinava a muitos que, com o olhar do outro, a vislumbravam pela espiritualidade e a devoção religiosa, sobretudo hassídica, idealizada em uma luta permanente entre o bem e o mal, em meio a um mundo povoado por demônios.

A partir da segunda metade do século XIX teve início uma crise provocada pelo confronto das pequenas cidades com a realidade da industrialização crescente e da forma de economia capitalista, que não só exigiu mudanças radicais, como também provocou uma intensa emigração para a América. No século XX, constata-se o agravamento da crise: com a Primeira Guerra Mundial, judeus perdem suas moradias,

lojas, oficinas e lavouras; e os que viviam em território russo são atingidos pela guerra civil, por epidemias e *pogroms*. A partir de então, teve início no *shtetl* a busca por novos horizontes nacionais e sociais. As opções eram o regresso a *Eretz Israel*, de acordo com a proposta do movimento sionista, ou a emigração para a América. Mas muitos optaram por permanecer no *shtetl* e promover um regime social cada vez mais justo. Porém, com o Holocausto esse mundo sofreu um golpe fatal. O extermínio de grande parte de seus habitantes que não conseguiram escapar à indústria da morte nazista significou também a redução drástica do número de falantes do ídiche e, com isso, praticamente a destruição de uma rica cultura. E é justamente no sentido de resgate cultural que apontamos a relevância da literatura que versa sobre esse universo e seus habitantes. Como bem aponta Izidoro Blikstein, o Holocausto “não impediu que [eles] retornassem pela mão de Isaac Bashevis Singer”.<sup>9</sup> E podemos afirmar que Moacyr Scliar também tem uma participação significativa no resgate literário do que restou desse universo, dentro da perspectiva do hibridismo cultural.

### Isaac Bashevis Singer e o conto *Os pequenos sapateiros*

Isaac Bashevis Singer (1904-1991) foi “o grande, embora, talvez, o último mestre-inventor do ídiche”.<sup>10</sup> Nascido na Polônia, esse ícone da Literatura Ídiche, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1978, foi educado na ortodoxia judaica e chegou a cursar um seminário rabínico em Varsóvia. Em 1935, Bashevis Singer emigrou para os Estados Unidos, fixando-se em Nova Iorque. A base para a sua criação literária é o mundo e a vida dos judeus do Leste europeu, a forma como viviam nas cidades e nos pequenos vilarejos da Polônia em meio à pobreza e à perseguição, imbuídos de sentimentos e ritos associados à fé e à superstição. Seu idioma literário é o ídiche, a língua das pessoas simples, na qual se preservou os contos, as anedotas, as lendas e as memórias de séculos passados. Profundo conhecedor do folclore e das tradições judaicas da Europa Oriental, Bashevis Singer enfoca em suas novelas e contos o embate entre tradição e renovação, sagrado e profano, fé e secularização.

O conto *Os pequenos sapateiros* (1953), originalmente em ídiche, retrata a transitoriedade do habitante do *shtetl* no limiar da modernidade.

Através da vida de uma família de sapateiros que, de geração em geração, vivia há séculos na pequena aldeia polonesa de Frampol, Bashevis Singer apresenta literariamente o processo gradativo de desintegração do *shtetl*, que culminará com o seu desaparecimento em meio à barbárie. Edward Alexander, que considera o conto *Os pequenos sapateiros* como a “narrativa mais linda” de Bashevis Singer, afirma com propriedade que o autor “celebra, simultaneamente, o luto pelo perdido e o regozijo pelo que restou”.<sup>11</sup> O “antes” fundado na tradição e em séculos de história local é confrontado com o “depois” em uma nova terra, e disto resulta exatamente o que foi transposto de um espaço ao outro e que ainda consegue ter sua continuidade, não obstante as influências exercidas pelo novo meio.

Personagem central do conto é Abba Shuster, homônimo do patriarca que fundara a “dinastia” dos sapateiros em Frampol no século XVII, algum tempo depois das perseguições contra judeus, promovidas em 1648 pelo ucraniano Bogdan Chmielński, líder dos cossacos. O marco fundador da família em um novo habitat é justamente o *pogrom*: a fuga do patriarca Abba Shuster e seu estabelecimento em Frampol como sapateiro significam um recomeço, que séculos mais tarde será interrompido pelo genocídio promovido pelos nazistas contra a população judia, momento em que seu descendente, Abba Shuster, se verá obrigado a deixar o *shtetl* e a fugir para a América, onde seus sete filhos viviam há mais de quarenta anos.

Bashevis Singer constrói seu personagem de acordo com certos traços que o caracterizam, de um lado, pelo senso de homem trabalhador e zeloso pela comunidade e, de outro, por sua devoção. A vida na “cidadezinha”, aos olhos de Abba Shuster, é como se fosse um eterno *shabat*. A aceitação incontestada da ordem tradicional o leva a viver de acordo com os preceitos ético-religiosos do judaísmo, estabelecendo uma harmonia entre sua existência individual e o cosmo. A consciência que o prende à linhagem dos sapateiros de Frampol é, pois, apenas parte da consciência judaica a sinalizar o seu pertencimento ao mundo dos Patriarcas e Profetas. Isto se materializa discursivamente através da permanente associação que o sapateiro estabelece entre si próprio ou sua família e personagens bíblicos, de modo que o texto religioso invade o seu cotidiano tanto nos mais singelos episódios quanto nos momentos de agrura. A consciência religiosa também é projetada sobre o

dia-a-dia do *shtetl* no modo como Abba Shuster apreendia o seu meio e lhe atribuía um significado especial dentro dos planos messiânicos. Abba admitia que Frampol “não era maior que um pontinho num pequeno livro de orações”.<sup>12</sup> Mas para ele a pequena cidade significava “o umbigo do universo”, e sua própria casa estava exatamente no centro. Conjeturava até mesmo permanecer na própria casa, caso o Messias aparecesse para conduzir os judeus de volta a *Eretz* Israel. No *shabat* e nos grandes feriados religiosos, montaria em uma nuvem e se deixaria transportar a Jerusalém.<sup>13</sup> Mais tarde, na iminência da invasão da Polônia por tropas nazistas, imaginava que o Messias não tardaria a chegar, quando seus ancestrais sapateiros se levantariam do túmulo para uma nova vida, e surgiria no horizonte uma nuvem que envolveria toda Frampol e carregaria o *shtetl* para *Eretz* Israel. E o próprio Messias permitiria que os pequenos sapateiros lhe tomassem medida para um par de chinelas de seda.<sup>14</sup>

O processo de desintegração do *shtetl* é apresentado literariamente por Bashevis Singer de modo gradativo. O primeiro estágio se estabelece com o rompimento de Gimpel, filho mais velho de Abba Shuster, com a tradição familiar no ofício de sapateiro. Por ser o primogênito, Gimpel deveria ocupar a função do pai na oficina, como ocorria há séculos. O motivo que o leva a se rebelar contra o seu meio e o *modus vivendi* no *shtetl* lembra muito idéias que eram difundidas no Leste europeu na virada do século: segundo Gimpel, os professores de hebraico batiam nas crianças, as mulheres esvaziavam suas tinas de lavar louça diretamente diante da porta, os proprietários de lojas gastavam o tempo perambulando pela rua, não havia vasos sanitários e as pessoas evacuavam ao ar livre, contribuindo, com isso, para o aumento de epidemias.<sup>15</sup> A miséria, a falta de saneamento e a resignação diante da vida precária, frutos do longo período de discriminação e descaso por parte do meio circundante, integravam os discursos “ilustrados”, que batiam às portas do *shtetl* e começavam a produzir seus efeitos nos mais jovens. Gimpel não vê na permanência, mas sim na emigração para a América a saída para alcançar o sucesso individual. Sua atitude marca o movimento de dispersão do homem do *shtetl*, diferente daquele fundado na coesão garantida pelo destino comum de séculos, e expressada no adensamento populacional da aldeia e em sua estrutura social peculiar.

O Novo Mundo vai se assomando de forma persuasiva sobre o mundo do *shtetl*: as cartas de Gimpel enviadas aos pais e irmãos trans-

portam a América para dentro do círculo familiar. As fotografias impressionam a todos, e o texto apresenta termos em inglês, um primeiro indício da influência do meio. Certa vez, Gimpel diz que tudo está *all right*, e seu casamento com Bessie, uma jovem judia romena que trabalhava *at dresses*, é realizado por um *reverend*.<sup>16</sup> A fotografia do casamento também registrava as mudanças processadas na aparência que, para os moradores do *shtetl*, eram comparadas automaticamente não com o seu meio, mas com a nobreza no meio não-judeu: Gimpel não trajava gabardo, mas “um casaco fidalgo e uma cartola”, e Bessie se parecia mais “com uma condessa, com um vestido branco, de cauda e véu”.<sup>17</sup>

O período que separa a emigração de Gimpel, que foi seguido gradativamente por seus irmãos Getzel, Treitel, Godel, Feivel, Lippe e Chananiah, e o momento em que Abba Shuster se vê obrigado a deixar Frampol é assinalado no conto com um salto cronológico de quarenta anos. Nesse ínterim, Pesha, a mulher de Abba, havia morrido, e o sapa-teiro levava uma vida solitária às portas da Segunda Guerra Mundial e do Holocausto. Quando a cidadezinha é arrasada por bombardeiros nazistas, Abba deixa sua casa pouco antes desta desabar e ser consumida pelas chamas. Os filhos conseguem que o pai embarque em um navio para os Estados Unidos.<sup>18</sup> A travessia do oceano surge como um “entrelugar” entre o *shtetl* e o Novo Mundo. O mundo que deixara para trás estava destruído. Para Abba, a travessia marcava não só a fase intermediária para um mundo estranho, como a natureza também parecia participar em um processo de recriação do mundo. As visões da tempestade e do mar revoltado tornavam presente o relato bíblico acerca do segundo dia da criação do mundo: o navio soerguia como se quisesse alcançar o céu, para em seguida desaparecer nas profundezas, de modo que não se diferenciava céu e mar, como no caos original. A seguir, o navio emergia, e o firmamento se diferenciava da água.<sup>19</sup> Abba Shuster se via como o profeta Jonas: assim como o personagem bíblico, ele também se encontrava no ventre de uma baleia e suplicava a Deus por salvação.<sup>20</sup>

O meio estranho é traduzido por Abba Shuster a partir de seus conhecimentos do mundo polonês não-judeu e da atualização de imagens dos textos sagrados: ao aportar em Nova Iorque, acredita que está diante das pirâmides do Egito a sinalizarem o cativo; seus filhos, noras e netos, que o esperavam no porto, são como latifundiários polo-

neses, condes, condessas e crianças cristãs. O modo como Abba aprende o meio lhe torna confuso: as construções parecem tocar o céu; não consegue reconhecer os limites das cidades, como fazia ao vislumbrar Frampol através da janela de sua oficina, do alto de uma pequena colina; ao ser conduzido pelos filhos ao automóvel, sente-se como Jacó ao chegar no Egito e ser apanhado por uma carruagem do faraó; o automóvel se desloca tão rapidamente que Abba tem a impressão de que as pessoas se movem para trás.<sup>21</sup> Os espaços e os sons também o tornavam confuso: quando ia ao banheiro, ficava trancado, sem saber como sair; a campainha e o telefone o assustavam; sentia medo dos carros que passavam em alta velocidade diante da casa de Gimpel. E a sinagoga do bairro não lembrava em nada a sinagoga de Frampol: o lustre tinha luzes elétricas; não havia pátio e nem torneira para lavar as mãos; os presentes usavam minúsculos xales de orações, que mais pareciam com cachecóis em tornio do pescoço. Abba estava convencido de que tinha sido arrastado a uma igreja cristã para ser convertido.<sup>22</sup>

A vida abastada que os sete filhos levavam em uma pequena cidade no Estado de Nova Jersey era estranha ao velho sapateiro. De certo modo, não haviam rompido totalmente com a profissão, pois trabalhavam na fábrica de calçados que pertencia a Gimpel. A religião e as cerimônias festivas permaneciam vivas. Porém, a posição social as influenciavam, revelando sinais de aculturação. A festa em comemoração à chegada de Abba, por exemplo, revela uma imagem híbrida: por um lado, Bessie cuidou para que os preceitos alimentares fossem observados à risca naquele dia especial, as noras cobriram as cabeças com lenços, os filhos usavam o solidéu, e entre os convidados estavam presentes um rabino e um *hasan* (em ídiche, cantor na sinagoga);<sup>23</sup> por outro lado, a comida foi servida em travessas de prata por empregadas negras, e tudo transcorria sem a mesma naturalidade com que as festas eram realizadas no *shtetl*.

Bashevis Singer marca um novo começo na vida de Abba Shuster quando este, por acaso, reencontra suas antigas ferramentas trazidas de Frampol e começa a consertar todos os sapatos da casa. Por notarem que aquela atividade seria a salvação do velho artífice, os filhos constroem uma pequena cabana no quintal, com todos os apetrechos e ferramentas necessárias a um sapateiro.<sup>24</sup> Do mesmo modo que em Frampol, Abba levantava cedo, proferia suas orações e logo começava a trabalhar.

Atendia a todos, noras, netos, e até mesmo os vizinhos cristãos que acorriam ao ouvir falar da qualidade de seus sapatos feitos sob medida. Participava também no processo de continuidade da tradição familiar ao ensinar aos netos e aos bisnetos os primeiros fundamentos da língua hebraica e da religião judaica.<sup>25</sup>

Bashevis Singer também marca a transição do *shtetl* ao novo meio através de uma canção que Abba Shuster cantava quando seus filhos, ainda aprendizes de sapateiro, sentavam-se lado a lado com o pai na oficina.<sup>26</sup> A canção aparece mais duas vezes ao longo do conto: a segunda é quando Abba trabalhava em sua oficina e cantarolava solitário, sem ter os filhos para entoarem juntos o refrão como faziam antigamente;<sup>27</sup> a terceira e última vez é justamente o desfecho do conto, quando temos uma espécie de restauração da família em torno do ofício de sapateiro:

Uma mulher era mãe

De dez garotinhos,  
Ah, Senhor, dez garotinhos!

O sexto chamava-se Velvele,  
O sétimo chamava-se Zeinvele,  
O oitavo chamava-se Chenele,  
O nono chamava-se Tevele,  
O décimo chamava-se Judele...

E os filhos de Abba juntaram-se no refrão:

Ah, Senhor, Judele!<sup>28</sup>

É no pensamento de Abba Shuster que Bashevis Singer expressa o regozijo do que restou: “Não, graças a Deus, não se haviam transformado em idólatras no Egito. Não haviam esquecido sua herança, nem se haviam perdido entre os ímpios.”<sup>29</sup> No entanto, trata-se apenas de um rememorar – o passado visto a partir do presente na América –, e não de um vivenciar a tradição – o presente do *shtetl*, em que tradição e cotidiano se confundiam.

## A imagem do sapateiro no romance *A Majestade do Xingu*, de Moacyr Scliar

A temática histórica tem sido privilegiada nos últimos tempos na Literatura Brasileira. Um escritor que está contribuindo decisivamente para o resgate da memória do imigrante dentro desse eixo temático é Moacyr Scliar. Gaúcho de ascendência judaica, e médico de saúde pública, Scliar reúne no romance *A Majestade do Xingu* (1997) aspectos que remontam à sua origem e profissão, temas recorrentes em sua obra. Filho de imigrantes judeus da Bessarábia, Scliar oferece ao leitor um quadro da dispersão do habitante do *shtetl* rumo ao Novo Mundo e das dificuldades de adaptação ao meio estranho.

A ancoragem textual da ficção no eixo da História é feita por meio de episódios, locais e personagens autênticos. Assim como os pais do autor, seus personagens deixam a Rússia no início dos anos vinte. O romance é narrado por um protagonista-narrador que permanece anônimo, uma espécie de “contador de histórias” ao melhor estilo da tradição oral, que se encontra em uma UTI, preso a uma cama de hospital, e “dialoga” – na verdade, em um permanente monólogo – com um suposto interlocutor: o médico. O motivo desencadeador da narrativa é a trajetória de seu amigo “Noel Nutels, o médico dos índios”.<sup>30</sup> Do mesmo modo que Scliar, Noel Nutels é médico e sanitarista de origem judaica. Ao construir esse personagem, Scliar se mantém fiel à imagem do verdadeiro Noel Nutels (1913-1973), uma personalidade no cenário nacional que imigrara da Rússia ainda garoto em 1921, e que se dedicou por três décadas à preservação física e cultural das populações indígenas, participando em importantes expedições ao Brasil central juntamente com os Irmãos Vilas Boas e com Darcy Ribeiro. Aliás, cabe salientar que Scliar opta por uma estratégia que diferencia a família do narrador da família de Noel Nutels: enquanto os Nutels são nomeados no romance de acordo com os dados históricos – Noel, Salomão (pai), e Berta (mãe) –, os pais do narrador e ele próprio permanecem anônimos. As únicas pessoas da família do narrador a serem nomeadas são Ana, a irmã que mais tarde se formou em psicologia, sua mulher Paulina e o filho Ezequiel, apelidado de “Zequi”. O lugar de origem do narrador e de sua família também não é nomeado, mas referenciado com os termos *shtetl* ou “aldeia”, localizada em alguma parte da região da Bessarábia. Já os Nutels vinham de Ananiev, uma “cidadezinha” ucraniana.

Devido à temática, nosso interesse recai sobre o *shtetl* e a figura do pai do narrador, um modesto sapateiro. O cenário do *shtetl* e do lar, ou seja, o “antes” no processo de emigração assoma no discurso do narrador como um lugar de pobreza e de privações. O filho descreve o pai como um homem simples que mal podia alimentar sua família com o ganho proporcionado pelo exercício da profissão. Diferente da mãe que tinha um senso prático para a vida, o pai vivia desligado dos problemas elementares do cotidiano, em meio a suas costumeiras caminhadas e aos pensamentos que, para o filho, demonstravam certa sabedoria, embora fossem frutos de um homem sem grande instrução:

[...] A seu modo, papai era um filósofo. Consertar sapatos, dizia, parece uma coisa sem importância, mas não é; pelo sapato se conhece uma pessoa, o modo como essa pessoa vive. Pelo sapato se pode dizer se o dono caminha arrogante como um ricoço ou humilde como um mendigo. Papai era o Spinoza dos sapatos. [...] <sup>31</sup>

Ao avaliarmos o “antes” do processo de emigração em relação à figura do humilde sapateiro, constatamos que a forma como este aprendia o seu meio era determinada por sua relação com um cliente em especial: o conde Alexei, o senhor da região, latifundiário que vivia em um castelo na colina que dominava a aldeia. Embora o conde lhe pagasse pouco pelo reparo de suas botas, o sapateiro sentia-se lisonjeado em atender a um nobre que, indiretamente, demonstrava reconhecimento por seus dotes profissionais. No entanto, o conde não o procurava pessoalmente, mas sim enviava um empregado que entregava os calçados ao artesão. <sup>32</sup> O sapateiro sentia-se fascinado pelo material com que eram confeccionadas as botas do conde:

[...] toca aqui, ele me dizia, sente a maciez deste couro, couro assim eu nunca vi, deve ser de algum animal raro, desses animais criados especialmente para que os nobres tenham calçados macios, esses animais que morrem felizes porque o couro arrancado a seu corpo protegerá do barro e da neve o pé de um conde russo. [...] <sup>33</sup>

Essa passagem ilustra a forma como o sapateiro se via diante do conde: a subserviência incontestada é a expressão mais adequada para definir a relação do artífice para com o nobre. É a veneração que o sapateiro sentia pelo conde materializou-se em forma de um minúsculo par de botas que o artesão confeccionara com restos de couro de um par de botas do conde que lhe foram enviadas para serem diminuídas

na altura do cano. Aliás, fora tarefa difícil para o artífice, não só por acreditar estar mutilando uma “obra de arte”, mas por não estar seguro da altura que estaria ao gosto do conde. Sabedor de que o nobre calçava o mesmo número que ele, pensou em experimentar as botas depois de prontas. Porém, “jamais se atreveria a tal, a colocar seus pés judaicos nas botas de um nobre”,<sup>34</sup> o que revela o posicionamento de subalternidade admitida pelo sapateiro no seu modo ingênuo de interpretar as relações entre o meio judeu e o não-judeu. Já o filho, embora criança, tinha uma visão mais próxima da realidade, pois não suportava ver as minúsculas botas “no lugar de honra da casa, em cima do armário da saleta” sem associa-las, em seus pesadelos de infância, ao meio circundante opressor, do qual o nobre fazia parte:

Eram para ser admiradas, aquelas botas? Não por mim, doutor, não por mim. Em meus pesadelos aquelas malditas botas, aquelas botinhas, aquelas botísculas, tinham dono, e esse dono não era o Pequeno Polegar, não era o Gato de Botas; era um cossaco, um pequenino e traiçoeiro cossaco que à noite saía de seu esconderijo, calçava as botas e galopava pela casa em torno montado num repelente ratão, rindo e debochando de nós. Dessas penosas fantasias eu não falava a ninguém. Guardava-as para mim. Sofria sozinho.<sup>35</sup>

O pesadelo do narrador expressa plasticamente aos olhos de uma criança a ameaça e o temor permanente em que viviam os habitantes do *shtetl*. Porém, como vivia desligado das mazelas do cotidiano, o pai, diferindo do resto da família, pouco se defrontava com as questões que afligiam a população do *shtetl*, sobretudo com a ameaça de *pogrom*. O fato de ter uma profissão e poder alimentar, mesmo que precariamente, a família, era argumento suficiente para relutar em deixar o *shtetl*: “verdade, os judeus eram maltratados e perseguidos na Rússia, mas a aldeia era o nosso lar, precário e perigoso lar, mas lar, de qualquer forma”.<sup>36</sup> Mas o narrador suspeitava que o motivo maior não era bem esse, mas a preocupação de que o conde Alexei não teria mais um sapateiro que cuidasse de suas botas com tanta dedicação e fidelidade.

A emigração só se torna uma possibilidade viável para o sapateiro, quando este é confrontado com a ameaça de futuros *pogroms*. Um esquadrão bolchevique, liderado por Semyon Budyonny – ou Semyon Mikhailovich Budennyi (1883-1973), personagem histórico que comandou a Primeira Cavalaria de Cossacos na ofensiva contra os poloneses em abril de 1920 –, ocupou a cidadezinha, para alívio da popula-

ção que acreditava estar vivendo o início de um novo *pogrom*. Budyonny declarou que a aldeia era território libertado pela Revolução, de modo que o conde Alexei não mandava mais na região, aliás, para decepção de seu fiel sapateiro: “visível, a consternação de meu pai ao ouvir essa notícia”.<sup>37</sup> Mas foi Isaac Babel – ou Isaak Emmanuilovich Babel (1894-1941), mais um personagem que ancora a ficção no eixo da História –, escritor judeu russo que participava no grupo de Budyonny como correspondente de guerra, que causou impressão no artífice ao alertar para “inocentes prestes a serem sacrificados”.<sup>38</sup> O despertar para o perigo iminente de novos *pogroms* fê-lo considerar a emigração para o Brasil como uma saída. No entanto, foi traído por sua ingenuidade: ao tomar emprestado um livro de História do Brasil, escrito em português, o sapateiro limitou-se a contemplar as figuras de imperadores e generais, vestidos elegantemente e exibindo belas botas que “nada ficavam a dever às botas do conde”.<sup>39</sup> A expectativa criada a partir das imagens do livro fez com que o sapateiro acreditasse que encontraria serviço em abundância no Brasil: “Num país em que os homens usavam botas assim, não lhe faltaria serviço: afinal, quem havia consertado as botas do conde Alexei tinha credenciais para atender qualquer cliente, por mais refinado que fosse”.<sup>40</sup>

O percurso desde a saída do *shtetl* até o porto de Hamburgo transcorreu de modo tranquilo. Em Hamburgo, os destinos dos Nutels e da família do narrador se cruzam: igualmente marcadas por uma vida de miséria, de discriminação, e de constante perigo de *pogrom*, as famílias compartilhariam o mesmo “entre-lugar” que separa o passado, deixado para trás apenas fisicamente, do futuro na nova terra, na qual o *shtetl* se fará presente em suas mentes, mesmo que em forma de pesadelo, como no caso do narrador. Materializado pelo navio alemão “Madeira”, que zarparia de Hamburgo rumo ao Recife, esse “entre-lugar”, “espaço em trânsito” que, como aponta Maria Zilda Cury, se torna “metáfora de identidades flutuantes”,<sup>41</sup> é o espaço em que se fundará a admiração nutrida pelo narrador em relação a Noel Nutels. Porém, os amigos seguiriam trajetórias diferentes na nova terra.

A decepção do narrador em relação a sua amizade interrompida é acompanhada pela decepção de seu pai ao reparar que os primeiros brasileiros avistados não correspondem em nada às figuras do livro: “então, eram aqueles os brasileiros? Onde estavam as roupas elegantes

que tinha visto no livro? Onde estavam as botas? Não sei se me acostumarei, suspirava, sem botas para consertar não sei se me acostumarei.”<sup>42</sup> A tentativa de se fixar em Laje do Canhoto, “um *shtetl* alagoano”,<sup>43</sup> onde o pai de Noel Nutels, Salomão, vivia desde 1917 como comerciante proprietário de uma loja, fracassa. Ao chegar no lugarejo, o sapateiro voltou a se decepcionar, pois “não via ninguém de botas, só gente descalça ou de chinelos”.<sup>44</sup> Convidado por Salomão Nutels para trabalhar na loja, o sapateiro pareceu se animar, até que, ao examinar a mercadoria, se deparou com penicos. Considerou que seria uma desonra para alguém que prestara serviço a um conde, trabalhar naquela loja: “Não era vendedor de penicos, era um sapateiro, tinha sua profissão, e queria exercer-la.”<sup>45</sup>

Portanto, desde o “entre-lugar” do navio, temos uma sucessão de decepções. E são elas que marcarão o “depois” no processo de emigração da família do sapateiro. A próxima tentativa seria a fixação em um centro urbano, um verdadeiro desafio que, se tivermos em mente que se trata de habitantes oriundos do *shtetl*, significaria uma mudança radical não só no modo de vida, mas também no modo de apreensão do meio. A família seguiu para São Paulo e se estabeleceu no bairro do Bom Retiro, onde muitos de seus habitantes falavam ídiche, e onde havia sinagogas, escolas e sociedades judaicas. A trajetória do sapateiro no novo habitat é marcada pela tentativa de se integrar à nova realidade diferente e desconhecida, calcada na possibilidade de manutenção da profissão. O artífice havia trazido do *shtetl* suas ferramentas de sapateiro e até acreditava poder ter uma clientela, pois, diferente de Laje do Canhoto, a maioria dos paulistanos que via nas ruas usava sapatos. Porém, uma tragédia pôs fim a esse intento: Ao atravessar distraidamente a rua José Paulino – a distração era um de seus traços característicos ainda no *shtetl*, quando caminhava despreocupado pelas ruas do lugarejo – foi atropelado por um bonde, cujas “rodas esmagaram-lhe o braço direito, que teve de ser amputado.”<sup>46</sup> Aliás, o braço amputado foi incorporado aos pesadelos do narrador, nos quais “o bracinho pouco musculoso de sapateiro judeu”<sup>47</sup> era devorado por índios que repetiam os rituais antropofágicos.

Finda a expectativa de atuar como sapateiro, o artesão se tornou vendedor de gravatas, um *gravatnik*,<sup>48</sup> pois acreditava que tal mercadoria, em uma próspera cidade como São Paulo, atrairia uma clientela em

potencial. Vale a pena lembrar que, com essa nova ocupação atribuída a seu personagem, Moacyr Scliar retrata algo que era comum naquela época, pois vendedor ambulante foi a primeira ocupação de grande parte dos imigrantes judeus oriundos do Leste europeu. O artífice via-se diminuído ao não poder exercer seu ofício trazido do *shtetl*, e a ter de vender mercadoria na rua ou de porta em porta.

Mais que o infortúnio e a impossibilidade de exercer a velha profissão, o que mais incomodava o sapateiro, agora um vendedor de gravatas, era a saudade que sentia do conde Alexei. Mesmo desempenhando bem a nova ocupação, não tinha nenhum cliente que pudesse lhe proporcionar o mesmo “enobrecimento” que o nobre russo. Sonhava em poder ver um dia o conde diante de si, de modo que o narrador não tardou a fantasiar a imagem do conde arruinado vindo morar em São Paulo e, certo dia, acorreria a um ambulante para comprar gravatas e reconheceria nele o sapateiro do *shtetl*.<sup>49</sup>

O vínculo do antigo sapateiro à imagem do conde permanece presente até às vésperas de sua morte, quando moribundo em uma cama de hospital clama para que tragam o médico do conde: “ele é o único que pode me salvar”.<sup>50</sup> Para o narrador, o médico do conde, um judeu bem-sucedido, causava fascinação em seu pai pelo poder que exercia diante do nobre; diferente do sapateiro que “apenas manipulava as botas do nobre, o doutor podia ordenar-lhe que se despisse, podia apalpa-lo à vontade; podia interroga-lo a respeito de fezes, de urina, de gases, dos hábitos sexuais”.<sup>51</sup> Quando o antigo sapateiro faleceu em virtude de um infarto do miocárdio, seu filho tinha completado treze anos de idade, época em que foi celebrado seu *bar-mitzva*, o reconhecimento religioso da maioridade judaica. Diferente do amigo Noel Nutels, o protagonista-narrador não realizaria o sonho de seu pai de vê-lo se tornar médico.

## O *shtetl* e seus sapateiros

Estabelecer uma comparação entre os textos, verdadeiros documentos do processo de desarraigamento gradativo do *shtetl* e da consequente emigração de sua população, sobretudo rumo ao continente americano, até o seu total desaparecimento em meio à barbárie nazista, requer a seleção de alguns tópicos, a partir dos quais podemos apontar

semelhanças e diferenças na representação literária do *shtetl* e seus sapateiros.

O primeiro tópico diz respeito ao contexto sócio-histórico. Em relação às categorias de espaço e tempo históricos, constatamos as primeiras diferenças. O conto *Os pequenos sapateiros* retrata Frampol, um *shtetl* polonês, em processo de desintegração que, em uma primeira fase, se inicia com a emigração de gerações mais jovens – no caso, os filhos do protagonista – no final do século XIX para a América e se consome com sua destruição física, em uma segunda fase, com o bombardeio da “cidadezinha” por aviões nazistas e a fuga de seus habitantes – com destaque para o velho sapateiro, Abba Shuster – e a conseqüente emigração. No romance *A Majestade do Xingu*, as aldeias judaicas mencionadas se situam em território sob domínio do regime czarista, mais precisamente Ananiev – cidade natal de Noel Nutels – na Ucrânia e o *shtetl* em que nasceu o narrador, localizado na Bessarábia. O tempo histórico é o da guerra civil que se instaurou com o fim do regime czarista e a Revolução Russa, e que provocou uma nova onda de emigração de habitantes judeus, entre eles os Nutels e a família do narrador.

Uma primeira possibilidade de reflexão sobre a diferença dos tempos e espaços históricos em ambos os textos seria reconhecer, dentro da diferença, o primeiro ponto de cruzamento entre os textos, ou seja, o próprio *shtetl*. Neste sentido, podemos associar os tempos e espaços históricos à configuração geopolítica das regiões retratadas nos textos. Bashevis Singer nos apresenta o mundo polonês do *shtetl* em transição de soberania política, pois o período de emigração dos filhos de Abba Shuster para a América seria ainda anterior à proclamação da Polônia como república independente em novembro de 1918 por Josef Pilsudski (1867-1935), enquanto que o velho sapateiro ainda vivenciaria o período de pouco menos de duas décadas da existência do jovem Estado polonês, até que este será invadido em 1º. de setembro de 1939 por tropas nazistas e terá seu território ocupado e devastado em quase seis anos de guerra. Já Moacyr Scliar apresenta o desmantelamento do regime czarista e a transição para o regime socialista. Para o sapateiro, a continuidade da família no *shtetl* perde sentido com a queda do Czar e a deflagração da guerra civil: findo o poder da nobreza – representado literariamente pelo conde Alexei –, o sapateiro não encontrava mais justificativa para adiar a emigração.

O segundo tópico extraído dos textos de Bashevis Singer e Moacyr Scliar diz respeito ao *pogrom*. Em ambos os textos, nós não temos só a menção de *pogroms*, mas sua presença ameaçadora em momentos cruciais na trajetória dos sapateiros e de suas famílias. No conto de Bashevis Singer, o marco fundador da “dinastia” dos sapateiros em Frampol é associado à fuga do patriarca, Abba Shuster, dos *pogroms* promovidos pelo líder dos cossacos, o ucraniano Bogdan Chmielnicki (também Chmielnitzky) (1595-1657). Trata-se de um fato que ancora o texto ficcional no eixo da História. Em 1648, partindo da Ucrânia, as hordas de Chmielnicki atravessaram a Polônia-Lituânia, atingindo cidades como Vilna, Vitebsk, Lublin e Berditshev. Além da menção deste episódio, o conto *Os pequenos sapateiros* também apresenta a fase inicial das ações nazistas contra a população judia na Polônia, que, ultrapassando a dimensão de qualquer *pogrom* ocorrido até então, tornarão parte de uma industrialização sistemática da morte que custará a vida de milhões. No romance *A Majestade do Xingu*, a presença ameaçadora do *pogrom*, motivo para a fuga do sapateiro e de sua família, é transferida do *shtetl* para o Brasil. O *pogrom* presente nos sonhos e fantasias do narrador<sup>52</sup> o perseguirá até às vésperas de sua morte, quando sofrerá um princípio de infarto e terá a visão de um cossaco que galopara desde a Rússia atrás dele para finalmente aplicar-lhe “um pogrom só para ti”.<sup>53</sup> Ancorada na História, a construção literária de tal tensão representa a atmosfera de temor que grassava naquelas paragens do Leste europeu, principalmente a partir das últimas décadas do século XIX. Os *pogroms* contra a população judia em território da Rússia Czarista foram, sem dúvida, os maiores responsáveis pela emigração em massa para as Américas e pelo crescimento do movimento sionista. Entre 1870 e 1914, calcula-se que cerca de um e meio milhão de judeus emigraram para os Estados Unidos.<sup>54</sup> Durante a guerra civil a partir de 1917, ocorreram diversos *pogroms* que provocaram novas ondas migratórias.

Outro tópico que resulta da comparação entre os textos de Bashevis Singer e Moacyr Scliar em torno do *shtetl* e seus sapateiros diz respeito à religiosidade. O conto *Os pequenos sapateiros* está repleto de imagens bíblicas, materializadas na forma como o protagonista não só percebe seu meio, mas, bem de acordo com os preceitos hassídicos, vê a presença de Deus em todas as coisas, até mesmo no infortúnio. O seu cotidiano está impregnado de religiosidade. E isto vale para todo o processo

de emigração, ou seja, para o “antes” no *shtetl*, o “entre-lugar” durante a travessia do Atlântico e o “depois” no Novo Mundo. Em *A Majestade do Xingu*, o leitor não depara com um quadro tão marcadamente religioso, sobretudo em relação ao personagem do sapateiro. Encontramos, sim, menções de cerimônias e preceitos religiosos ou de personagens bíblicos, mas na maioria das vezes em tom de humor. Se recorrermos a um elemento extra-textual e levarmos em conta a influência da própria personalidade de cada autor, podemos afirmar que o maior destaque dado por Bashevis Singer ao colorido religioso do *shtetl* e, de certa forma, de sua continuidade no novo mundo, resulta da própria presença religiosa no período de formação do autor que, além de ser proveniente de uma família de rabinos, marcada pela ortodoxia religiosa e a orientação hassídica dos pais, chegou a freqüentar um seminário rabínico. Em contrapartida, o próprio Moacyr Scliar admite que, na sua definição de judaísmo, o componente religioso conta menos que o histórico-cultural: “Judaísmo não é para mim uma religião – os rituais religiosos judaicos pouco diferem dos rituais de outras religiões. Judaísmo é para mim uma rica cultura, expressa na história, na literatura, na arte, no humor, até.”<sup>55</sup>

A forma de apreensão do meio também se constitui como tópico de avaliação das diferenças e semelhanças na representação do *shtetl* e seus sapateiros. A tênue presença do componente religioso no romance *A Majestade do Xingu* acarreta mais uma diferença em relação ao modo como o protagonista apreende o mundo ao seu redor no texto de Bashevis Singer. Enquanto Abba Shuster imprime sentido bíblico às imagens apreendidas – Nova Iorque é o Egito; os arranha-céus são as pirâmides; ao serem consumidos pelo fogo, seus livros sagrados exibem as páginas ao vento, e as letras ardem como nas Tábuas da Lei, escritas e dadas por Iahweh a Moisés para serem anunciadas ao povo de Israel; etc. –, o sapateiro de *A Majestade do Xingu* imprime às coisas a ausência ou a presença de nobreza que sente de si mesmo – os penicos não são dignos de serem comercializados por um sapateiro que servira ao conde Alexei; o médico do conde é, aos olhos do humilde sapateiro, o parâmetro máximo na relação entre o meio judeu e o não-judeu, profissão, aliás, que ele deseja para o filho-narrador; o sapateiro também atribui aos relatos do escritor judeu russo Isaac Babel sobre a ameaça de novos *pogroms* a autoridade de quem é nobre por sua erudição.

Uma diferença que também se cristaliza entre ambos os textos diz respeito à questão de gerações. No conto *Os pequenos sapateiros*, Abba Shuster passa boa parte de sua vida profissional como sapateiro no *shtetl*. Quando ele se vê obrigado a emigrar em 1939, conta com o auxílio de seus filhos que viviam na América há quarenta anos e que haviam se estabelecido financeira e profissionalmente no ramo da indústria de calçados. Por isso, o “depois” para Abba Shuster não significa ter de lutar pela sobrevivência em um meio estranho, mas ter de se integrar na nova vida que a família levava na América, encontrando um sentido para si e sua profissão, não obstante sua idade avançada, agora que ficara apartado do mundo e da estrutura social do *shtetl*, onde Abba gozava de reconhecimento entre os habitantes e, sobretudo, os clientes. Em contrapartida, o sapateiro de *A Majestade do Xingu*, que no *shtetl* mal ganhava para a subsistência, precisa garantir o sustento da família no novo meio. Quando emigrou, ainda era jovem e tinha filhos pequenos. A preocupação em poder exercer a profissão fez com que descartasse os auxílios que poderia ter recebido no Brasil, caso optasse por se tornar colono em determinadas áreas rurais do Rio Grande do Sul que eram administradas pela *Jewish Colonization Association*. E a ajuda que os Nutels queriam dar ao sapateiro é frustrada por seu orgulho em não querer se tornar um reles “vendedor de penicos”.

O processo de emigração, composto de um “antes”, um “entre-lugar” e um “depois”, também nos possibilita apontar certas semelhanças e diferenças entre ambos os textos. O “antes” se constitui espacialmente como o *shtetl* – polonês no conto de Bashevis Singer e russo no romance de Moacyr Scliar – e temporalmente como a primeira metade do século XX – o momento histórico da virada do século (emigração dos filhos) e do início da Segunda Guerra Mundial (emigração de Abba Shuster) – no conto *Os pequenos sapateiros*, e da Revolução Russa em 1917 e da guerra civil em *A Majestade do Xingu*. O “entre-lugar” também ganha um significado especial em ambos os textos. Espacialmente fixado como o navio, o “entre-lugar” assoma como o espaço da amizade, idealizada pelo personagem-narrador em relação a Noel Nutels, e como o espaço ao redor do qual as forças da natureza se embatem em um processo que, para Abba Shuster, rememora o ato da criação divina do Universo. Deste modo, em *Os pequenos sapateiros*, o “entre-lugar” é, ao mesmo tempo, passagem e momento criativo fundador para aquele

que representa, de fato, o último elo na cadeia sucessiva da “dinastia” dos sapateiros de Frampol e que irá comprovar no novo meio que ainda resta algo da tradição que seguirá pelas gerações seguintes. Por fim, o “depois” se mostra diverso em relação aos personagens sapateiros: enquanto Abba Shuster encontra um motivo para suportar a vida longe do *shtetl* no ato de exercer sua profissão e, através dele, reconhece que a tradição dos sapateiros de Frampol ainda continua viva na memória dos filhos, o sapateiro de *A Majestade do Xingu* não só fracassa no seu intento de manter-se na mesma profissão, como também se vê diminuído ao se tornar vendedor ambulante de gravatas após o acidente que lhe custou um dos braços.

O tópico anterior implica uma reflexão sobre a saída que ambos os autores encontram para o processo de desarraigamento e posterior desaparecimento do *shtetl* e as conseqüências da emigração. Podemos dizer que Bashevis Singer consegue “salvar” algo do *shtetl* no novo meio americano. É fato que a língua ídiche praticamente estava fadada a desaparecer, pois as novas gerações – os netos e bisnetos de Abba Shuster – já não falavam mais o *mameluschen* (em ídiche, “língua materna”). Também se constata que os filhos do velho sapateiro já haviam assimilado valores da sociedade americana, adequados à classe social a que agora pertenciam. No entanto, a confraternização entre pai e filhos na cena final, quando todos estão sentados lado a lado na oficina improvisada no jardim da casa de Gimpel, trabalhando e cantando a mesma canção entoada há séculos por seus ancestrais no *shtetl*, funciona como uma espécie de “balanço” do que restou e, ao mesmo tempo, de esperança em relação às futuras gerações – aos netos e bisnetos – que, atentas, observam da porta o avô e os pais naquele trabalho que mais parece um ritual: o ritual do artífice que, desarraigado de seu habitat, torna presente a tradição no novo meio ao repetir os procedimentos de sua profissão e ao rememorar a forma de vida de seus ancestrais. Em contrapartida, Moacyr Scliar opta por uma outra forma de apresentar literariamente o tema em torno da dispersão do habitante da “cidadezinha” rumo ao Novo Mundo. Seu personagem sapateiro descobre que a imagem que fazia do Brasil e de sua gente, traduzida em botas e calçados, não passa de uma miragem. Não encontra aqui o nobre que repita no meio urbano brasileiro a mesma estrutura de subserviência outrora estabelecida entre si próprio e o conde Alexei. Falta-lhe a ins-

tância que lhe outorgue a nobreza através do exercício da profissão. A falta do conde Alexei é para ele a maior perda imposta pela fuga do *shtetl*, maior até que a do próprio braço. E o golpe fatal vem com o acidente que não só põe fim às suas esperanças de continuar trabalhando como sapateiro – mesmo sem fregueses nobres! – mas também o rebaixa, na medida em que, para a sobrevivência da família, torna-se mais um *gravatnik*, ocupação que estava longe de repetir a “arte” que lhe permitia reconhecer as pessoas através do andar imprimido em seus calçados gastos. O fracasso que marca a sua trajetória no Novo Mundo é parte do fracasso que atinge também o filho: a dispersão se impõe em sua família, de modo que Paulina e Zequi procuram seus próprios caminhos, e o narrador agonizante, ao fazer um balanço de sua própria vida, só vê sentido no momento em que a atrela à vida do “amigo” Noel Nutels, o exemplo daquele que “venceu” no novo habitat. O que, por fim, resta como reminiscência do *shtetl* não é nada lisonjeiro: a ameaça permanente de *pogrom*, com seus cossacos a povoarem os pesadelos e fantasias do narrador.

## Conclusão

Pretendemos fazer ainda uma última reflexão: de que forma os textos aqui interpretados contribuem para a discussão acerca de conceitos que giram em torno das noções de identidade e alteridade? Um primeiro passo para respondermos a questão seria considerar a interpretação de Maria Zilda Cury acerca da imigração como um processo que pressupõe uma constante re-configuração, onde o imigrante elabora imagens que contribuem para a “construção de ‘identidades’, num entre-espço cultural extremamente rico”.<sup>56</sup> Seja o componente religioso no modo como Abba Shuster interpreta o mundo a sua volta, seja a necessidade do pai do protagonista-narrador em estabelecer uma relação de subserviência e, ao mesmo tempo, reconhecimento profissional ao prestar serviço a um nobre, as maneiras como ambos os sapateiros transportam para o novo meio suas visões revelam justamente esse espaço cultural de negociação, em que a nova identidade assume um caráter misto. No caso de Abba Shuster, a resistência à aculturação é patente, pois este é justamente o motivo de crítica em relação a seus filhos: não se trajam como no *shtetl*, privilegiam o inglês ao ídiche,

deixaram de lado o rigor religioso. Mas, ao final, parece reconhecer que, embora permeados pela diferença, os filhos guardam resquícios culturais que os unem à tradição dos sapateiros de Frampol, mesmo que agora, fabricantes de calçados plenamente adaptados à sociedade capitalista, apenas rememorem simbolicamente a profissão mantida por gerações e a estrutura ocupacional do *shtetl*.

A cultura que esses emigrantes judeus do Leste europeu transportam consigo para o novo meio é o que Homi Bhabha chama de “culturas de ‘contra-modernidade’”, “resistentes a suas opressivas tecnologias assimilacionistas”.<sup>57</sup> A “contra-modernidade” como traço característico do isolamento do *shtetl* perde suas rígidas fronteiras – impostas muitas vezes a contragosto – no novo meio. Assim vemos Abba Shuster desorientado com a vida de Nova Iorque, pois tem de se defrontar com imagens e sons que antes eram estranhas a ele. O mundo sagrado do *shtetl* estava longe das “pirâmides do Egito” – os arranha-céus – e das “carruagens do faraó” – os automóveis. É a desorientação do sapateiro de *A Majestade do Xingu* resulta do confronto com uma nova realidade e uma nova estrutura social, onde não repetirá o mesmo *modus vivendi* do *shtetl* e não encontrará um novo “conde Alexei” que lhe ateste nobreza no exercício da profissão. Como todo imigrante, ele trava um embaute interior para salvar o que deixou para trás – o *shtetl*, o conde Alexei, sua profissão – e para se encontrar no novo meio – a adaptação à situação após o acidente, optando por adotar a atividade de vendedor ambulante.

Os textos demonstram também que a alteridade se revela na projeção de si mesmo. A crença do sapateiro de que poderá transplantar a estrutura subserviente em relação ao nobre russo para o Novo Mundo, despertada pelas imagens de brasileiros usando imponentes botas, que vira em um livro de História do Brasil, advém justamente da não-identidade, ou seja, da visão identitária de si como sapateiro e do outro como “nobre de botas”. Para Abba Shuster, que luta para salvar algo do *shtetl*, a não-identidade se reflete na língua e no traje do outro, nos objetos da vida moderna, totalmente estranha no pequeno universo da “cidadezinha”, e no caráter aculturado que se materializa na sinagoga americana que, a seus olhos, mais parece uma igreja cristã.

Por fim, podemos afirmar que textos como os de Isaac Bashevis Singer e Moacyr Scliar se enquadram plenamente – de acordo com a

terminologia de Homi Bhabha – na categoria de “narrativas da diáspora cultural e política”<sup>58</sup>. Verdadeiros documentos do processo de dispersão dos habitantes do *shtetl* rumo às Américas, o conto *Os pequenos sapateiros* e o romance *A Majestade do Xingu* nos auxiliam na compreensão de um fenômeno comum: a emigração, dentro de espaços culturais e momentos históricos diversos. Enquanto Bashevis Singer retratou o processo transitório de Frampol e seus sapateiros em 1953, portanto oito anos após o *Shoah*, no intuito de erigir um “hino à sobrevivência judaica”<sup>59</sup> e de apresentar um quadro do que restou, Moacyr Scliar, pertencente à geração dos filhos de imigrantes judeus que chegaram ao Brasil nas primeiras décadas do século XX, oferece ao leitor um quadro da dispersão de um *shtetl* anônimo da Bessarábia e de seu sapateiro como parte de um processo que se configura justamente no “entre-espaço” cultural, marcado pelas dificuldades de adaptação a um mundo estranho, espaço, aliás, em que passam a conviver lado a lado no “discurso do narrador *shtetl* e Xingu, Revolução Russa e Golpe de 64, *shochet* e ancião indígena, rabino e pajé, *bar-mitzva* e sábado de Aleluia, cossacos e grileiros, antropofagia e *pogrom*.”

#### NOTAS:

- <sup>1</sup> KLEPFISZ, 1989, p.89.
- <sup>2</sup> BLIKSTEIN, 1992, p.32.
- <sup>3</sup> Cf. LÖWE, 1981, p.185.
- <sup>4</sup> Cf. GUINSBURG, 1996, p.57 e 282.
- <sup>5</sup> Cf. LÖWE, 1981, p.186.
- <sup>6</sup> KLEPFISZ, 1989, p.89-90.
- <sup>7</sup> Cf. GUINSBURG, 1996, p.59.
- <sup>8</sup> Cf. KLEPFISZ, 1989, p.90-91.
- <sup>9</sup> BLIKSTEIN, 1992, p.32.
- <sup>10</sup> GUINSBURG, 1996, p.468.
- <sup>11</sup> ALEXANDER, 1992, p.45.
- <sup>12</sup> SINGER, 1986, p.106.
- <sup>13</sup> Cf. SINGER, 1986, p.107.

- <sup>14</sup> Cf. SINGER, 1986, p.121.
- <sup>15</sup> Cf. SINGER, 1986, p.113.
- <sup>16</sup> Cf. SINGER, 1986, p.115-116; na tradução de Donaldson M. Garschagen, os termos não foram mantidos em inglês.
- <sup>17</sup> SINGER, 1986, p.116.
- <sup>18</sup> Cf. SINGER, 1986, p.124-125.
- <sup>19</sup> Cf. SINGER, 1986, p.125-126.
- <sup>20</sup> Cf. SINGER, 1986, p.126.
- <sup>21</sup> SINGER, 1986, p.127.
- <sup>22</sup> Cf. SINGER, 1986, p.130-131.
- <sup>23</sup> Cf. SINGER, 1986, p.128.
- <sup>24</sup> Cf. SINGER, 1986, p.131-132.
- <sup>25</sup> Cf. SINGER, 1986, p.132.
- <sup>26</sup> Cf. SINGER, 1986, p.109.
- <sup>27</sup> Cf. SINGER, 1986, p.119.
- <sup>28</sup> SINGER, 1986, p.133.
- <sup>29</sup> SINGER, 1986, p.133.
- <sup>30</sup> SCLiar, 1999, p.9.
- <sup>31</sup> SCLiar, 1999, p.12.
- <sup>32</sup> Cf. SCLiar, 1999, p.12.
- <sup>33</sup> SCLiar, 1999, p.12-13.
- <sup>34</sup> SCLiar, 1999, p.13.
- <sup>35</sup> SCLiar, 1999, p.13.
- <sup>36</sup> SCLiar, 1999, p.17.
- <sup>37</sup> SCLiar, 1999, p.29.
- <sup>38</sup> SCLiar, 1999, p.34.
- <sup>39</sup> SCLiar, 1999, p.34.
- <sup>40</sup> SCLiar, 1999, p.34-35.
- <sup>41</sup> CURY, 2001, p.509.
- <sup>42</sup> SCLiar, 1999, p.48.
- <sup>43</sup> SCLiar, 1999, p.21.
- <sup>44</sup> SCLiar, 1999, p.54.
- <sup>45</sup> SCLiar, 1999, p.55.
- <sup>46</sup> SCLiar, 1999, p.57.
- <sup>47</sup> SCLiar, 1999, p.68.
- <sup>48</sup> SCLiar, 2000, p.45.
- <sup>49</sup> Cf. SCLiar, 1999, p.60-61.
- <sup>50</sup> SCLiar, 1999, p.77.
- <sup>51</sup> SCLiar, 1999, p.63.

- <sup>52</sup> Cf. SCLiar 1999, p.15, 23, 28 e 200.  
<sup>53</sup> SCLiar, 1999, p.210.  
<sup>54</sup> Cf. LÖWE, 1981, p.190.  
<sup>55</sup> SCLiar, 2000, p.79.  
<sup>56</sup> CURY, 2001, p.507.  
<sup>57</sup> BHABHA, 1998, p.26.  
<sup>58</sup> BHABHA, 1998, p.23.  
<sup>59</sup> ALEXANDER, 1992, p.45.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura* [The location of culture]. Trad. Myrian Ávila. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BLIKSTEIN, Izidoro. O universo volátil e mágico das personagens de Isaac Bashevis Singer. *Herança Judaica*, São Paulo; n. 82, p. 26-32, abril 1992.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Imagens flutuantes: questões de identidade em Lasar Segall e Moacyr Scliar. In: MENDES, Eliana Amarante de Mendonça (et al). *O novo milênio: interfaces lingüísticas e literárias*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2001. P. 505 - 521.
- GUINSBURG, Jacó. *Aventuras de uma língua errante: ensaios de língua idiche*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- KLEPFISZ, Heszal. Estamos idealizando o Shtetl?. *Herança Judaica*, São Paulo, n. 75, p. 89-94, ago. 1989.
- LÖWE, Heinz - Dietrich. Antisemitismus in der ausgehenden Zarenzeit. In: MARTIN, B., SCHULIN, E. (orgs). *Die Juden als Minderheit in der Geschichte*, München, drv., p. 184-208, 1981.
- SCLiar, Moacyr. *A majestade do xingu*. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SCLiar, Moacyr. Memórias judaicas. In: SCLiar, Moacyr, Souza, Márcio. *Entre Moisés e Macunaíma: os judeus descobriram o Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2000. P. 23-79.
- SINGER, Isaac Bashevis. Os pequenos sapateiros. In: SINGER, Isaac Bashevis. *Do diário de alguém que não nasceu e outras histórias*. [trad. Donaldson M. Garschagen]. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986, p. 101-133.

## ORGANIZADORES

**Marli Fantini Scarpelli** é professora e Chefe do Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura, e integra o corpo docente do Programa de Pós-graduação em Letras, Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Diretora do Centro de Estudos Portugueses, dirige a *Revista do CESP*. Co-organizou os livros *Os centenários: Eça, Freyre, Nobre*, UFMG, 2000; *Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África*, UFMG, 2002; e a revista *Aletria*, do Centro de Estudos Literários, sobre "Literatura e Cinema", 2001. Sua dissertação de Mestrado, intitulada *Trilhas partidas: engenho novo*, versou sobre Machado de Assis; e sua Tese de Doutorado, *Fronteiras em falso*, sobre Guimarães Rosa. Publicou ensaios sobre estes e outros autores, em livros, revistas especializadas e jornais.

**Eduardo de Assis Duarte** é professor do Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura e do Programa de Pós-graduação em Letras, Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. No período 2000-2002, coordenou o NEIA – Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade. Pesquisador do CNPq, desenvolve estudos sobre gênero e representação, bem como acerca da literatura afro-brasileira. Além de artigos em periódicos especializados, publicou *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, 2ª ed, Record, 1996 e organizou os volumes *70 anos de modernismo*, EDUFRRN, 1994 e *Graciliano revisitado*, EDUFRRN, 1995. É também co-organizador de *Múltiplo Mário: ensaios*, EDUFRRN-UFPA, 1997; *Gênero e representação: teoria, história e crítica*, UFMG, 2002 e *Gênero e representação na literatura brasileira*, UFMG, 2002.



Poéticas da  
Diversidade

Participam deste  
volume:

*Benjamin Abdala Junior*  
*Constância Lima Duarte*  
*Dário Borim Jr.*  
*David William Foster*  
*Denilson Lopes*  
*Dilma Castelo Branco Diniz*  
*Eduardo de Assis Duarte*  
*Élcio Loureiro Cornelsen*  
*Eliana Lourenço*  
*Graciela Inés Ravetti de Gómez*  
*Haydée Ribeiro Coelho*  
*Ivete Lara Camargos Walty*  
*Luis Alberto Brandão Santos*  
*Maria Consuelo Cunha Campos*  
*Maria Esther Maciel Borges*  
*Maria Luíza Ramos*  
*Marli Fantini Scarpelli*  
*Maurício Salles Vasconcelos*  
*Nara Araújo*  
*Noé Jitrik*  
*Paulo Motta Oliveira*  
*Timma Mercado*  
*Vera Casa Nova*  
*Zilá Bernd*

ISBN 85-87470-45-0



9 788587 470454