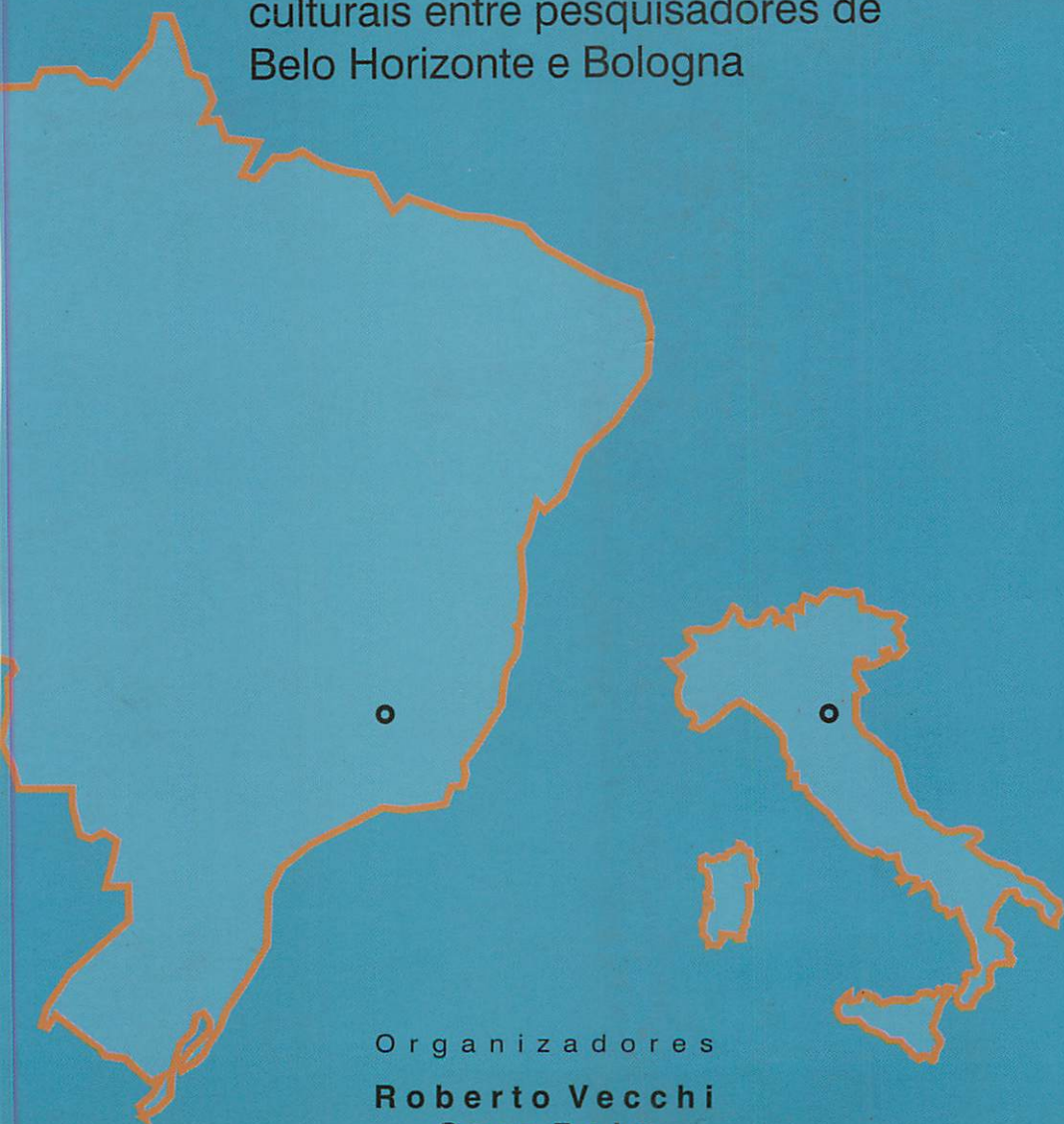


# TRANSLITERANDO O REAL

Diálogos sobre as representações  
culturais entre pesquisadores de  
Belo Horizonte e Bologna



Organizadores

**Roberto Vecchi**

**Sara Rojo**

Este livro é resultado de um projeto de pesquisa conjunta de um grupo de pesquisadores da Università degli Studi di Bologna (Itália) e da Universidade de Minas Gerais (Brasil). Fundamentados em certas linhas da reflexão contemporânea, os pontos de interseção dos trabalhos residem em leituras e reflexões teóricas comuns e em experiências de época veiculadas nos temas abordados e na linguagem conceitual utilizada. Na primeira parte, *Introdução*, os organizadores, Sara Rojo e Roberto Vecchi, destacam o caráter "ao mesmo tempo internacional e inter-nacional" do trabalho realizado, que pode ser avaliado nos textos específicos aqui publicados; explicam, ainda, que a metodologia da pesquisa consistiu na problematização combinada de tópicos e questões que pudessem conduzir a um debate inscrito no marco das diferenças. Na segunda seção, o percurso abre-se aos percalços da memória, entre as imagens do real vivido e o real vivenciado na imagem cinematográfica, passando pela discussão contemporânea sobre lembrança individual e formas coletivas da memória; prossegue com um mapeamento de montagens de parte da nova dramaturgia latino-americana, aquela que transita pela trilha da arte-vida, teatro-corpo, espaço privilegiado da arte contemporânea, território simbólico onde se conjugam as relações entre teatro, corpo, história e memória. Indaga-se, ainda, uma poética do fragmento-ruína, da língua-resto na

# **TRANSLITERANDO O REAL:**

**Diálogos sobre as representações culturais  
entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna**

Roberto Vecchi e Sara Rojo  
Organizadores

**TRANSLITERANDO O REAL:**  
Diálogos sobre as representações culturais  
entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna

Belo Horizonte/Bologna

Faculdade de Letras da UFMG/POSLIT/NELAM/NELAP  
UNIBO - Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne  
Centro di Studi sulle Letterature Omeoglotte dei Paesi Extra-europei

2004



Copyright © 2004 by Roberto Vecchi e Sara Rojo

Universidade Federal de Minas Gerais

Faculdade de Letras/POSLIT/NELAM/NELAP

Diretora: Profa. Eliana Amarante de Mendonça Mendes

Vice-Diretora: Profa. Veronika Benn-Ibler

Università degli Studi di Bologna

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne -

Centro di Studi sulle Letterature Omeoglotte dei Paesi Extra-europei

Projeto Gráfico, Editoração Eletrônica e Capa: Marco Antônio e Alda Durães

T772  
2004

Transliterando o real : diálogos sobre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna / Roberto Vecchi, Sara Rojo, organizadores. – Belo Horizonte: UFMG, Faculdade de Letras, POSLIT, 2004.  
157 p.

ISBN: 85-87470-66-3

1. Memória. 2. Transliteração. 3. Modernidade. 4. Pós-Modernidade.  
5. Ensaio. I. Vecchi, Roberto. II. Rojo, Sara.

CDD: 809

Faculdade de Letras da UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – Campus Pampulha

31270-901 – Belo Horizonte – MG

Tel/Fax: 3499-5120

<http://www.lettras.ufmg.br>

# SUMÁRIO

## INTRODUÇÃO

<i>Dialogando à margem da representação</i>	
Sara Rojo e Roberto Vecchi . . . . .	9

## O PALCO DO REAL: MEMÓRIA, CORPO, RASTROS

Barnaba Maj	
<i>Lendas, lembranças e memória</i> . . . . .	21
Comentário do texto: Ana Maria Chiarini e Sara Rojo . . . . .	34
Sara Rojo	
<i>Performance e teatro na América Latina</i> . . . . .	39
Comentário do texto: Barnaba Maj . . . . .	49
Roberto Vecchi	
<i>O real como projeto poético de Elefante de Francisco Alvim</i> . . . . .	55
Comentário do texto: Maria Zilda Curi . . . . .	71

## O REAL EM CENA: SIGNOS, SONHOS, MAPAS (IN)VISÍVEIS

Graciela Ravetti	
<i>A tradução na ficção da América Latina: vestígios pós-coloniais</i> . . . . .	79
Comentário do texto: Roberto Mulinacci . . . . .	93
Roberto Mulinacci	
<i>A história como retorno do reprimido. Para uma leitura freudiana de As naus de Lobo Antunes</i> . . . . .	97
Comentário do texto: Graciela Ravetti . . . . .	112
Myriam Ávila	
<i>A colônia italiana em Belo Horizonte: da cidade das letras à cidade das imagens</i> . . . . .	115
Comentário do texto: Sílvia Albertazzi . . . . .	128
Sílvia Albertazzi	
<i>F for fake: a representação do falso nas literaturas de língua inglesa</i> . . . . .	133
Comentário do texto: Myriam Ávila . . . . .	155

# INTRODUÇÃO

# Dialogando à margem da representação

Sara Rojo

Universidade Federal de Minas Gerais

Roberto Vecchi

Università degli Studi di Bologna

A diferença cultural é, como bem sabemos, uma faca de dois gumes com suas extremidades cortantes. Por um lado, privilegiando sua vertente sociológica ou política, tais diferenças engendram, no espaço público, conflitos e tensões que a própria sociologia da diferença cultural torna-se incapaz de interpretar, deixando-as irresolutas na questão da diversidade ou relegando-as a uma singularidade de experiência, portanto, isoladas do contexto de transformações sociais (WIEVIORKA, 2002: 38-41). Por outro lado, temos leituras-chave da nossa contemporaneidade que apontam para a especificidade das formas marginais de representação social que são marcadas internamente pela diferença cultural para articular contra-representações não dicotomizadoras (BHABHA, 1997: 481). No entanto, em um projeto de pesquisa, ao mesmo tempo internacional e *inter*-nacional como o que aqui se apresenta, deixamos claro, de imediato, que o problema não é tomar posição quanto às questões latentes das diferenças culturais, mas acreditar que só partindo de uma problematização combinada se podem proporcionar as melhores condições críticas para um debate realmente inscrito no marco das diferenças. Já partindo de um tema compósito: as representações culturais.

Mas qual seria esse marco de enunciação psicológico, ideológico, teórico etc. comum a quatro pesquisadores da Área de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e a quatro, da Università degli Studi di Bologna? Um termo chave que pode ser útil neste contexto é o arquivo teórico da área comum ao ocidente. Mas, a partir da análise da dispersão, devemos admitir que cada sujeito constrói níveis distintos



de aproximação ou distanciamento, no interior de seu próprio discurso, com esse arquivo comum e com o objeto da representação cultural desejado. Além de que, muitas vezes, os discursos particulares são atravessados explícita ou implicitamente por outros saberes advindos dos repertórios de cada cultura.

O projeto científico é o intercâmbio em curso entre Universidade Federal de Minas Gerais, de Belo Horizonte e a Università degli Studi Bologna que, concretamente, está criando oportunidades de diálogo crítico e de formação acadêmica para ambas as partes. Em particular, na área de humanas, a partir de 2002, articularam-se as condições de contato e conhecimento que tornaram viável o projeto que aqui se apresenta. De fato, um grupo de pesquisadores da Universidade Federal de Minas Gerais integrado à Pós-graduação de Letras-Estudos Literários, ao NELAP (Núcleo de Estudos Performáticos) e ao NELAM (Núcleo de Estudos Latino-Americanos) e um grupo de pesquisadores de Bologna, pertencentes ao Centro Studi sulle Letterature Omeoglotte dei paesi Extra Europei (o centro de estudos pós-coloniais do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras Modernas) resolveram traduzir em um projeto de pesquisa, o mais possível integrado, as experiências fragmentárias que normalmente pautam as relações acadêmicas bilaterais. Surgiu, assim, o projeto dedicado ao aprofundamento em conjunto das representações culturais que se resolveu orientar para uma metodologia definida de pesquisa.

Em primeiro lugar, as atividades de intercâmbio previstas pelas duas partes no âmbito do setor de Humanidades concentraram-se sobre o tema, tentando, assim, otimizar os recursos para a realização do projeto bilateral. Em segundo lugar, tendo como objetivo a edição de um volume em cooperação entre as duas instituições, a idéia foi pensar em uma metodologia que valorizasse ao máximo a correlação entre os pesquisadores dos dois lados. De algum modo, o intuito acabou influenciando a opção por um tema de porte evidentemente interdisciplinar nos seus desdobramentos teóricos em relação à Modernidade. Não apenas, mas a partir da exigência de estreitamento das discussões críticas, ainda que dentro de um regime de autonomia científica de cada pesquisador, foi esboçada uma estratégia de trabalho baseada em pares que pudessem manter um contato ao longo da preparação do ensaio, prevendo, como etapa final, a discussão mútua dos resultados alcançados. Fica assente que os objetivos iniciais foram realizados, em boa parte, como se depreenderá pelas leituras dos ensaios aqui apresentados, sobretudo, na definição de uma pauta de

discussão, por cada par, de acordo com seus critérios e sem esquemas previamente identificados.

O resultado é interessante, inclusive em seu aspecto parcialmente heterogêneo, uma meta que previsivelmente cabia a uma proposta científica dessa complexidade. É verdade que a categoria de partida, as representações culturais, podia tornar-se um balaio não colocando de fato, pelo menos em um nível superficial, restrições de campo dentro da pesquisa das ciências humanas. As representações até nominalmente remetem para uma dobra, um duplicado, seu ser "outro de um outro" estimulando um jogo engenhoso, mas conceitualmente problemático. O aprofundamento do contexto crítico em relação ao campo cultural, pelo exercício dialógico, precisou estabelecer, porém, que não era bem assim tão genérico o foco discursivo do projeto. Reportando-as à modernidade e às suas fases mais ou menos maduras, as representações tornam-se um campo problemático de questionamento tanto dos objetos como dos próprios modos com que elas se articulam, iluminando, assim, os lados mais sombrios das modernidades e pós-modernidades em jogo. A interseção de saberes de origem geográfica e epistemológica tão diferentes que se produziu confirma um problema no fundo trágico, isto é, a quebra de qualquer pacto mimético que possa garantir as relações entre objeto e representação daquele "ter lugar do outro" que deveria constituir a relação da representação.

Reparando nos ensaios aqui reunidos, o que emerge, mais do que as diferentes representações estudadas, é o reconhecimento de uma crise que talvez corresponda bem mais a uma fase do capitalismo e da industrialização que chega a impedir a socialização das representações, obstruindo os canais simbólicos entre indivíduo e sua comunidade (COSTA LIMA, 2003: 106). Lógico que esse pano de fundo, por sua natureza tanto escorregadia quanto problemática, acaba estreitando entre si as questões que surgiram das leituras setoriais ou específicas, criando uma densa trama de correlações e alimentando a discussão. De algum modo, o lugar desse debate acaba sendo, por sua vez, uma representação problemática, um contraponto de visões que decorrem de experiências e consciências históricas evidentemente particulares que, se por um lado acrescenta obstáculos críticos, pelo outro acaba valorizando um duplo campo de tensões locais e externas, ou seja, incrementando a congruência de uma visão enviesada se não dupla, pelo menos certamente plural.

É significativo que as leituras que decorreram da tematização conjunta sejam marcadas de algum modo por um paradoxo, na verdade,

um sintoma dos problemas que brevemente até agora foram esboçados. As leituras diversas de “representação cultural” acabam minando na base qualquer resquício de pretensão holística sobre culturas, deixando vir à tona a centralidade das diferenças culturais que tornam as desconexões e as fraturas marcas peculiares a serem contrastadas e discutidas. A sensação de paradoxo que às vezes surge é o efeito da conjugação entre representação e os conceitos de modernidade/pós-modernidade que exige tratamentos próprios, estratégias específicas dos jogos de contrários. Muitas vezes, é pelo viés do questionamento de fragmentos antimiméticos que se viabiliza a reflexão sobre a representação.

É um movimento que se articula a partir de percursos sinuosos, genealogias impensadas, métodos tortuosos ou até fragmentários que possibilita, então, a formulação do problema e a socialização das múltiplas abordagens possíveis e antimonológicas. Talvez seja por isso que as periferias marcadas por temporalidades próprias são um território privilegiado para um tipo de questionamento desse porte. Tudo surge a partir da idéia que representação é a ausência de uma presença, ou também, não só por um banal jogo retórico, imagem presente de um objeto ausente, sendo problematicamente dilacerada entre vazios e plenos, silêncios e palavras, mostrando sua intersticialidade fundamental, que a insinua dentro dos objetos inapreensíveis do presente, deixando, porém, rastros ou reflexos tênues do que está condenado irremediavelmente a se perder, a ir ao fundo.

Configurada nesses termos, a representação, posta em uma posição terceira, em um entre lugar figural nas re-apresentações dos objetos representados, não só pode ter lugar, mas mostra também sua indispensável função vicária, paradoxal ao longo do tempo, do que se esvai ou não se deixa representar. Cultural, nesse sentido, é tanto a representação que captura pelas suas virtualidades impensáveis os rastros e os rostos de um contexto e de um tempo outros, mas também, por uma anfibologia até óbvia. Cultural define uma função profunda do representar, de uma cultura das representações, a que esse volume quer contribuir com um conjunto de leituras combinadas, em que se inscrevem, reflexivamente, algumas das aporias dominantes da nossa contemporaneidade.

Por sua parte, Adorno e Benjamin afirmaram que o capitalismo foi o responsável pela fragmentação do sujeito na medida em que o transformou em um consumidor de produtos isolados, fazendo com que perdesse a experiência da memória. Se acreditarmos nisso, a Arte

tem um papel fundamental através de uma prática estética que estimule o resgate dessa experiência. Segundo nossa leitura, estimular a experiência da memória se conecta com a maneira como a Arte representa “o real”. Mas nesse ponto se produz o primeiro problema: o que é o real? E paralelamente o segundo: como se produz essa conexão? Evidentemente aqui não estamos falando “do real” como reprodução na Arte da experiência cotidiana, nem da representação como espelho dessa vivência. Por isso, entendemos que a conexão se estabelece em uma dimensão performática da Arte no sentido de Schechner, como resgate de um comportamento recuperado, que pode ser pura energia ou resto. Por sua vez, essa experiência é produto de um sujeito que está localizado tanto para ler quanto para representar o “objeto”. Quando pensamos nessa localização da leitura-representação-recepção, lembramos Foucault com o conceito de “formação discursiva”, porque, para ele, “não é preciso remeter o discurso à longínqua presença da origem: é preciso tratá-lo no jogo de sua instância.” (2004:28), e Walter Mignolo com o de “lugar de enunciação”, porque define os participantes no jogo dessa instância contextualizadora do enunciado. A aceitação da importância de um lugar da enunciação, “ponto de origem do discurso”, na leitura, produção e recepção do objeto, leva-nos à necessidade de assinalar esses conceitos. Por exemplo, de entender que o lugar de enunciação não é construído só a partir da geografia, do entorno físico do enunciador, mas também a partir de tudo o que faz com que ele seja o que é. Por sua vez, a formação discursiva remete-se ao que se pode ou não se pode dizer nesse entorno, ao reconhecimento de uma gramática conceitual e discursiva, de uma estética e de uma ideologia, mas também de um sistema de dispersão que permeia essa formação.

Nesta primeira experiência os “saberes trocados” atingem diversos espaços e tópicos:

Barnaba Maj nos traz, no seu texto “Lendas, lembranças e memória”, através da análise de *The man who shot Liberty Valence*, fatos que dizem respeito à sua própria vida, em Ferrara. O autor aponta nessas lembranças a vinculação com elementos que escapam da dimensão pessoal e nos remetem à esfera da memória coletiva. A partir desse jogo, Maj abrange analogicamente a temática até eventos de repercussões mundiais. Em consonância com Aleida Assmann, tenta recobrar o que denomina de “nexo metonímico” da lembrança individual-corpórea e ressalta o caráter metafórico da memória coletiva. Finaliza o texto afirmando “a inviolabilidade da lembrança pode ser abrir à memória como catarse trágica ou permanecer fechada em si pelo recalque. Mas



a descoberta do recalque não basta. É necessário entender a natureza do nexos que opera em sua base, aprofundando uma análise nada fácil e, no entanto, essencial para a compreensão dos mecanismos de representação cultural da memória social e histórica”.

Sara Rojo, em “*Performance e teatro na América Latina*”, inicia sua reflexão assinalando a significação do termo performance artística. Posteriormente, liga essa reflexão com os conceitos de reprodução-representação-presentação para, finalmente, analisar que “a performance está conectada com a memória”. A partir dessas teorizações, Rojo define seu objeto: o diálogo entre performance e espetáculos teatrais de pesquisa na América Latina. Segundo a autora, três são as bases desse intercâmbio: “o corpo do ator como sujeito e objeto do espetáculo, o espaço como construtor e *contentor* do evento e a conexão com a memória”. Sara Rojo estabelece um paralelo entre esses conceitos e os utilizados pelos teóricos da pós-modernidade: “a teorização sobre a duplicidade de funções do sujeito caminha em conjunto com a reflexão na pós-modernidade da ruptura do imaginário de um sujeito indiviso em um centro único; o espaço como construtor da montagem relaciona-se com a fragmentação e a descentralização do sujeito em um espaço múltiplo e instável; e a questão da memória com o processo de construção dos discursos, a partir tanto dos arquivos (documentos escritos, obras do cânone) quanto do repertório (memória corporal de um povo, rituais)”.

Roberto Vecchi, em “O real como projeto poético de *Elefante* de Francisco Alvim”, começa sua análise definindo as preocupações autorais e as orientações da leitura. A partir dessa localização, aprofunda no eixo de seu trabalho: “(...) é no verso de desfecho que emerge, digamos, a hipótese generativa do livro – uma hipótese crítica, metapoética – que ressoa como interrogativo paradoxal no fim da corrente das contradições exibidas entre coisa e imagem: qual o real da poesia?” Em um movimento reflexivo, no final do artigo, Vecchi assinala as particularidades representacionais do projeto de *Elefante*: “O ato de autor que dá a fala à testemunha integral, impossibilitada, no entanto, de expressar sua experiência, torna o testemunho um campo de forças onde o sujeito do testemunho atesta uma desobjetivização, onde é constante o fluxo entre objetivização e desobjetivização entre o titular da fala e o da experiência, possibilitando assim o processo trágico e residuário do testemunho (uma dualidade tematizada em poemas de clara índole metapoética (...)) Mais profundamente, o resto é ao mesmo tempo *material e modo* da fundação dessa poética que ilumina, pelo menos em parte, o funcionamento complexo dessa poética que se

constrói por uma antipoética, de uma representação que surge por formas antirepresentativas, apontando para uma possível saída da pergunta aporética originária sobre qual é o real da poesia”.

Graciela Ravetti, em “A tradução na ficção da América Latina: vestígios pós-coloniais”, conta três histórias de encontro e tradução da alteridade, escolhe-as pelo fato de serem “narrativas que tendem a avivar a diferença, a estimular sua radical incognoscibilidade, a aceitá-la como o que é, sem apaziguamentos desnecessários”. Para a autora, esse ato é “fazer um gesto de hospitalidade, como diria Derrida”. Trata-se de conjecturar sobre o outro, adjudicar-lhe palavras e pensamentos, mas ele foge: “continua sendo outro, ele tem e mostra um excesso, um a mais irreduzível à tradução, que não se pode subjugar”. Graciela Ravetti reflete, portanto, sobre o fato de traduzir a alteridade e fazer constar a impossibilidade desse exercício, pois o outro resiste ampliando. Nesse ponto, tece uma relação entre esse “ampliar” com a autoconsciência identitária e os processos de elaboração das identidades através de perguntas que lhe permitiram avançar em seu pensamento tanto sobre o desejo pelo outro que impulsiona a tradução quanto sobre o processo mesmo.

Roberto Mulinacci, em “A história como retorno do reprimido para uma leitura freudiana de *As naus* de Lobo Antunes”, debruça-se sobre o texto para afirmar que, em um nível profundo, esse texto não se deixa apreender pelos mecanismos de verbalização dos processos mentais”. O autor coloca que o “monólogo, a polifonia, o *stream of consciousness* são as formas através das quais Lobo Antunes pretende não só questionar a coerência semântica do discurso narrativo, mas também traduzir em linguagem comunicativa – na acepção ampla do termo – aquele “negrum do inconsciente” (ANTUNES, 2002: 109). Essa premissa permite-lhe a admissibilidade, para a interpretação da sua escrita, de modelos analíticos mutuados de outros âmbitos de pesquisa, como, por exemplo, o da psicanálise freudiana.

Myriam Ávila, em “A colônia italiana em Belo Horizonte: da cidade das letras à cidade das imagens”, inicia sua reflexão afirmando que a modernidade não altera o fato da retenção do privilégio da escrita pelas famílias tradicionais. Posteriormente, liga essa teorização à imigração italiana e observa que “Se a primeira leva de imigração se compunha principalmente de trabalhadores não qualificados, as décadas seguintes (de 10, 20 e 30) viram a chegada a Belo Horizonte de arquitetos e escultores” que criaram novas obras. Mas, segundo a autora, repete-se, nessas obras, “a divisão de linguagens dos demais

tecidos urbanos: as imagens são produzidas pelos recém-chegados, enquanto as letras, os nomes gravados nas lápides, são das famílias tradicionais, que vão morrendo lentamente". Segundo Ángel Rama, os intelectuais na "cidade das letras" passam, no início do século XX, a exercer função *ideologizante*, por oposição a sua antiga postura de legitimadores do poder. Myriam Ávila coloca que nem sempre essa mudança de papéis coincide com uma mudança dos atores sociais, mas sim das imagens: "Onde Rama vê mudanças ideológicas e políticas, novas formas de organização e *de escrita* da pólis, permanece o substrato letrado (...) porém, uma nova forma de afirmação e ocupação do espaço urbano avança com a modernidade: a produção de imagens. A democratização da informação passa por cima da atividade alfabetizadora da escola, por cima da mediação da escrita e da necessidade de sua decifração".

Silvia Albertazzi, em "F for Fake: A representação do falso nas literaturas de língua inglesa", começa sua análise a partir da hipótese de que o estatuto da representação é paradoxal porque a obra literária estaria destinada "por sua própria natureza a circunscrever a ilusão, a definir o imaginário". Por isso, segundo sua leitura, "a narrativa que se coloque como objetivo primário a representação do falso – do engodo literário ou artístico, da cópia, da ilusão consciente – torna-se, paradoxalmente, expressão de literatura elevada a uma potência". A partir dessas duas colocações, a autora define seu objetivo: "pretende-se colocar em evidência o componente metanarrativo, bem como a reflexão sobre a comunidade nacional, ambos implícitos na representação do falso, da forma como esta se apresenta em quatro romances de autores de língua inglesa, publicados em diversas latitudes e em contextos bastante diferenciados, entre o fim do segundo e o início do terceiro milênio".

Finalmente, entre as muitas pessoas por agradecer e que direta ou indiretamente tornaram possível a realização desse projeto bilateral, cabe lembrar todos os atores do acordo entre UFMG e Universidade de Bologna, dentre os quais: os Reitores das duas instituições, Ana Lúcia Almeida Gazzola e Pier Ugo Calzolari; os responsáveis das relações internacionais, Sandra Almeida e Roberto Grandi; os coordenadores do intercâmbio, Gilberto Costa e Roberto Bruno; além de Maria Aida Arancibia e Giovanna Filippini. Esperamos que todos eles se sintam um pouco representados nesse projeto.

## Bibliografia

ADORNO, Theodor W. Indústria Cultural. In: COHN, G. (Org.). *Theodor W. Adorno. Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.

BHABHA, Homi K. Disseminazione: tempo, narrativa e limiti della narrazione moderna. In: BHABHA, Homi K. (Ed.). *Nazione e narrazione*. Roma: Meltemi, 1997. p. 469-514 (ed.or. London/New York, 1990)

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da Cultura de Massa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade. Formas das sombras*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

MIGNOLO, Walter. Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima/Berkeley, n. 41, p. 9-31, 1995.

SCHECHNER, Richard. *Magnitudini della performance*. Roma: Bulzoni, 1999.

WIEVIORKA, Michel. *La differenza culturale: una prospettiva sociologica*. Roma: Laterza, 2002. (ed. or. Paris, 2001)



**O PALCO DO REAL:  
MEMÓRIA, CORPO, RASTROS**

# Lendas, lembranças e memória<sup>1</sup>

Barnaba Maj  
Università degli Studi di Bologna

## 1. O fim é notório, mas falso

Acompanhado pela mulher Hallie, tendo ao fundo uma paisagem desértica, o senador Ransom Stoddard desembarca do trem em Shinbone, um vilarejo perdido do Oeste. O casal é recebido pelo velho xerife Link Appleyard e é reconhecido por Pompey, um empregado negro de idade já avançada. De charrete chegam até uma região desolada, fora da cidade. Vêem-se as ruínas de uma casa, uma cerca e uma árvore florida. O dois descem. Percebe-se que aquele lugar e aquela casa fazem parte das lembranças de ambos, mas não sabemos de quais lembranças. Os dois parecem comovidos, em especial a mulher. Novamente não sabemos porque. O motivo de sua chegada, porém, já era claro. Vieram para o funeral de Tom Doniphon, de quem eram os amigos que restavam, juntamente com o velho empregado. Podemos, então, imaginar que o lugar abandonado, a casa em ruínas e a árvore florida tenham alguma relação com o morto e estejam ainda vivos na memória do casal e do empregado – este último quase figura de psicopompo<sup>2</sup> às avessas, que reconduz marido e mulher ao reino que pertenceu ao morto enquanto vivo. O estado de abandono do lugar corresponde àquele do morto. Doniphon era um homem esquecido, que havia se tornado “insignificante”, certamente *com* um nome e, no entanto, *namenlos*. Mas a carreira do ilustre senador teve início naquele exato lugar, naquele vilarejo perdido. Então, o que o tinha trazido de volta, junto com a mulher, para o funeral do esquecido, insignificante e *namenlos* Doniphon? O fato não escapa à atenção dos cronistas da gazeta local. Nem o senador consegue se esquivar do editor que o acampa à sede do jornal e o obriga a “confessar” as razões de seu retorno. O que o ligava a Doniphon? Alguns homens se sentam em

círculo para escutar. Alguém conta... O gênero *western* fez reviver o *epos*, escreveu Borges. A situação porém é típica da Odisséia, não da Ilíada. E o relato é destinado a terminar na primeira página do jornal.

Assim tem início um dos mais longos *flash-backs* (*Zuriückblenden*) da história do cinema. *Many years ago ...* o senador era apenas um jovem advogado vindo do Leste que, “armado” de seus livros, ia na diligência (*the coach*) assumir um cargo de funcionário da lei no vilarejo. Mas, um pouco antes da chegada, a diligência tinha sido tomada de assalto pelo bandido Liberty Valance, pronto a roubar os viajantes. Como homem da lei, não desprovido de coragem, Ransom tinha tentado defender uma passageira, mas Valance o atingira brutalmente com seu chicote. Por isso, o advogado não tinha chegado à cidadezinha sobre as próprias pernas. Tinha sido acolhido e salvo por Tom Doniphon – o oposto especular de Liberty Valance, uma vez que como este reconhece a lei da pistola, mas colocando-se do lado da justiça –, que o leva ao *saloon* onde vive com a sua família Hallie, a jovem que ele ama, de modo evidente, ainda que reservado e tímido. Aqui Ransom recebe guarida e cuidados. O *saloon* é diferente daqueles que conhecemos da tradição *western*. É algo a mais: trata-se do espaço de uma comunidade familiar que, como um microcosmo em escala menor, reflete a inteira comunidade do vilarejo. Ransom é instalado num quarto localizado no andar superior. Mas os espaços que contam são apenas dois: o restaurante – espaço que reflete a ação e pertence, portanto, a um mundo mais masculino – e a cozinha – espaço da reflexão e dos cuidados, pertencente a um mundo mais feminino. Chama a atenção que, como numa tragédia antiga, a ação fica efetivamente concentrada quase que por inteiro nesses dois espaços. Quem cuida do jovem advogado é exatamente Hallie e nota-se, já desde o primeiro instante, que simpatiza com o estrangeiro.

Liberty Valance – epítome simbólica do mundo dos *cattlemen* – é cruel, mas nem um pouco estúpido. Percebe logo que o jovem homem da lei, que sobrevive à sua agressão, é uma ameaça para o mundo em que a pistola domina acima de tudo e de todos. Em seu inconsciente, de fato, o reino do Terror tem medo da Lei. Não que Valance possa ter medo físico de Ransom como indivíduo, pois este além de não ter uma arma, nem saberia como usá-la. Quem sabe usá-la – melhor que ele – é, no entanto, Tom, que, é fácil perceber, morre de vontade de acabar com o bandido num duelo. Mas é exatamente a chegada do advogado que vem mudar as coisas. Também Tom compreende inconscientemente que com ele chegou o poder superior da Lei. Assim, tudo gira em

torno a um triângulo dúplice: de um lado, Ransom, Liberty e Tom; de outro, Ransom, Hallie e Tom. Como se vê, o par Ransom-Tom está sempre presente. A variante é Liberty-Hallie. É o destino de Liberty no primeiro triângulo, na verdade, que decidirá como se resolve no segundo triângulo a oposição latente entre Ransom e Tom por causa de Hallie. No primeiro relacionamento, Tom está, sem dúvida, do lado de Ransom. Devemos, portanto, esperar que aquele que eliminar Liberty terá inexoravelmente o amor de Hallie. Isso não quer dizer que Hallie seja uma “presa” simbólica. O épico aqui encontra o trágico e os homens que vemos agir são expressão de potências correspondentes (*Mächte*). Em palavras simples: quer o destino que “o matador de Liberty” terá o amor. Nesse cenário, a posição de Liberty é, por sua vez, unívoca. Ele pode fazer uma única coisa: eliminar Ransom. Por si só, seria a coisa mais fácil do mundo. No entanto, não é. Até o brutal reino da pistola, com efeito, tem suas regras. Liberty não pode simplesmente matar Ransom: seria apenas um homicídio e isso decretaria seu fim. Deve apresentar-se a um duelo comum, com uma justificativa qualquer e num nível aceitável de “paridade”.

É aqui que nasce a dupla tensão. Ransom sabe, Tom sabe, todo o vilarejo sabe que, cedo ou tarde, esse duelo acontecerá. Liberty provoca continuamente Ransom. Enquanto isso, entre Ransom e Hallie nasce algo mais. Tom sofre terrivelmente a ponto de tentar o suicídio. Ao voltar bêbado, põe fogo em sua casa solitária e é Pompey quem o salva. Isso explica porque vimos sua casa em ruínas na cena inicial. Entretanto, Tom *deve* proteger Ransom porque este, além de um homem da lei, é importante para Hallie. Pelo menos simbolicamente não poderia querer outra coisa senão o desaparecimento do advogado, já que este lhe tomou Hallie e destruiu seu amor. Ransom, além de tudo, não conquistou apenas o amor de Hallie. Também lhe ensinou a ler e a escrever. Ou melhor, ensinou a todo o vilarejo que lei, educação e voto caminham juntos. Ransom, portanto, trouxe a cidadania. Não é por acaso que exatamente a ocasião das primeiras eleições políticas em Shinbone conduz ao episódio culminante do filme. Com todas as suas forças, Liberty tentou impedir que a lista encabeçada por Ransom vencesse. O duelo torna-se inevitável. De resto, como sempre com a ajuda de Tom, também Ransom aprendeu, ainda que canhestamente, a manejar uma pistola. Mas é claro que Ransom não tem saída. No último instante, no entanto, como por milagre, seu tiro mata Liberty. No sucessivo e último encontro com Tom, este lhe revela a “verdade”. A sua posição era sem esperança e Liberty estava pronto a lhe dar o tiro



de misericórdia. Como Ransom pode se iludir de tê-lo matado? Contrariando todas as mínimas regras éticas do duelo, foi ele, Tom – escondido – quem atingiu Liberty. Ora, essa “verdade” é conhecida por apenas dois homens. Mas Tom a revela somente a ele e permite que *The Man who shot Liberty Valance*<sup>3</sup> triunfe nas eleições e possa unir-se em matrimônio a Hallie. Descobrimos, assim, que Tom encarna o poder superior do Amor absoluto – um poder que na tradição épica, lírica e dramática é reservada apenas às figuras femininas ou a formas de amor não-sensual.<sup>4</sup> Também Ransom – homem da lei, da educação, da transparência do voto, da *verdade*, portanto, – não a revela a ninguém. Se o fizesse, cometeria algo infame: profanaria a grandeza, de certa forma sagrada, de Tom.

O *flash-back* termina. Levantando-se, desgostoso pelo furo de reportagem perdido – uma clamorosa revelação sobre o passado! – o editor do jornal rasga a folha de suas anotações. Essa história não pode ser publicada: “Aqui estamos no Oeste, onde, se a lenda torna-se realidade, vence a lenda.” Na última cena, o senador e a mulher estão novamente no trem, de retorno. A viagem no passado já havia acabado.

## 2. Lembrar de um filme

Notoriamente Pirandello foi o primeiro a entender a mudança introduzida pelo cinema em relação ao teatro. Não por acaso, é a essa intuição que se associa também Walter Benjamin no famoso ensaio de 1936 *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, a propósito da relação entre câmera e corporalidade. O cinema coloca em primeiro plano o rosto e o corpo dos atores – e dos personagens interpretados – registrando seus mínimos movimentos. Isso tem uma importância determinante na imaginação e, portanto, na lembrança de um filme quanto na memória a ele relacionada. No *Corriere della Sera* – o mais ilustre e “histórico” entre os jornais diários italianos – recentemente foi dedicada uma página inteira aos oitenta anos de Marlon Brando. Um crítico (Ranieri Polese) evocou o impacto de seu rosto e até de suas roupas – a célebre camiseta branca – na imaginação do público italiano. O autor da evocação fundia claramente suas recordações pessoais com aquelas de sua geração, projetando-as no plano da memória coletiva (tanto masculina quanto feminina). Teceu também uma comparação com o impacto produzido, em outra época, por Massimo Girotti, o ator italiano, então, na moda, protagonista com Alida Valli de *Obsessão* (1943), o filme de Luchino Visconti que determinou uma reviravolta

na história do cinema italiano (ambientado na região de Ferrara, no delta do Po, esse filme era, na realidade, inspirado em *The postman always rings twice*, o romance de 1934 de James Mallahan Cain). O filme em questão é *Um bonde chamado desejo*. Rodado por Elia Kazan, em 1951, quando Brando tinha 27 anos, inspira-se no drama homônimo de Tennessee Williams (também co-roteirista), que é de 1947. O crítico italiano, em 2004, descreve o personagem de Brando como um jovem violento, lacerado por um drama interior. A duradoura fascinação produzida nele pela recordação do jovem Brando o induziu a cometer dois erros clamorosos: um de deformação interpretativa e outro de verdadeira omissão. O personagem de Stanley Kowalski, de fato, é tudo menos um violento de consciência lacerada. Brando é excepcional, mas aqui Vivien Leigh – intérprete da mesma personagem no teatro já em 1949 – é absolutamente inesquecível, em tudo à altura – ou, talvez, um pouco “mais acima” – do personagem de Blanche, a verdadeira protagonista do drama.<sup>5</sup> No filme de John Ford, como freqüentemente acontece em seus filmes, – lembre-se de Henry Fonda, John Carradine e Jane Darwell, em *As vinhas da ira* (1940) – os rostos inesquecíveis são tantos. Aqueles de John Wayne (Tom) e de James Stewart (Ransom) são autênticos ícones. Não menos importante é aquele de Lee Marvin (Liberty), tanto que entrou em um recente desenho animado como personagem de si mesmo. Mas como esquecer de Vera Miles (Hallie) e Woody Strode (Pompey)? A escolha mais acertada é indubiamente aquela de James Stewart em um contexto *western*. Comparando-a com as escolhas de Marvin e Wayne, de fato, é exatamente a sua face que sugere um dos temas condutores do filme, isto é, a passagem do reino da violência ao reino da civilização e da democratização.

Mas por que fazer referência em primeiro lugar aos rostos? A resposta é que na base da memória cinematográfica existe, de toda forma, a natureza fotográfica da lembrança, o seu caráter de instantâneo. A pergunta canônica, de fato, é: “Você se lembra de John Wayne em *The Man who shot Liberty Valance*?” Não genericamente: “Você lembra de John Wayne?” O Wayne do filme de Ford, na verdade, é diferente, por exemplo, do Wayne de *Rio Bravo*, de Howard Hawks, que é de 1959 e, e no entanto, antecede o outro filme em apenas três anos. Para não falar de seu companheiro de aventuras Dean Martin, que não se assemelha nem ao parente distante do *partner* de Jerry Lewis em filmes do mesmo período. Como sempre, o fenômeno não é novo. Se considerarmos dois textos muito distantes entre si como o conto *The Dead*, de Joyce, e o *Zibaldone*, de Giacomo Leopardi, concluímos que têm em comum

– a distância de quase um século – a citação de grandes nomes de cantores italianos. O melodrama era um fenômeno internacional e os cantores eram – são ainda hoje – os astros da época. Porém, o cinema muda profundamente o modo de recordar e a transmissão da recordação na memória. Se hoje releio *The Dead*, não “imagino” Greta Conroy, mas “vejo” a Anjelica Huston protagonista de *The Dead* (1987),<sup>6</sup> o último filme do pai John inteiramente dedicado à memória de sua terra (a Irlanda sob a neve, como na memorável conclusão do conto).

Ora, ao narrar o filme de Ford de 1962 não coloquei em movimento propriamente a *minha* lembrança, utilizando a faculdade da memória. Na minha lembrança, há um menino que, em 1955-56, junto com uma tia, depois morta na solidão, no estranho arsenal militar da estranha cidade de La Spezia – um centro da marinha militar italiana –, ia ao cinema para assistir dois filmes a 50 liras (3 cents, 5 pfennig). Depois, de 1956 a 1958, na cidade de Ferrara – pequena, antiga e silenciosa, segundo uma definição de Michelangelo Antonioni, um dos maiores “olhos” da história do cinema, que ali nasceu e ali se lançou com um documentário fluvial – aquele menino continuou a ir ao cinema sozinho. Lembra apenas de uma enxurrada de filmes americanos de guerra – americanos contra japoneses cruéis – mas também (milagre!) de dois títulos: *Somebody up there likes me*<sup>7</sup> (1956), inesquecível história de um pugilista ítalo-americano, e *The bridge on the river Kwai*<sup>8</sup> (1957), história de prisioneiros na guerra no Pacífico. O motivo musical desse filme era uma marcha militar assoviada, bastante alegre. Pouco depois, toda a cidade de Ferrara a assoviava e ao motivo musical foram acrescentadas frases banais, mas eficazes, dos torcedores de futebol de encorajamento ao time local – então, uma glória da cidade, pois colocado na série A: “For/za e for/za Spal...” Tenho certeza de que todos os ferrareses vivos tanto da minha quanto de gerações precedentes, em especial os torcedores de futebol, lembram-se disso. A minha lembrança faz parte de uma memória coletiva. Mas ninguém pode saber que, na origem, não havia uma paixão precoce pelo cinema, mas o desejo de me livrar de estranhas fúrias imprevistas de minha mãe. A última a saber é naturalmente minha mãe. E responder porque um menino tenta evitar ao máximo contatos próximos com sua mãe exigiria um processo de explicação que talvez o adulto não esteja nem mais interessado em iniciar.

Na minha lembrança, é certo que, em 1962, a cidade em que vivia tinha mudado novamente, que o menino, agora adolescente, continuava a ir ao cinema, mas, com certeza, *não* viu o filme de Ford no momento de seu lançamento. Isso é determinante para definir a

base da lembrança sobre a qual, hoje, em abril de 2004, fez a reconstrução, sabendo que muitas das pessoas que lêem este texto têm uma memória comum dos mesmos fatos. Voltando a 1962, lembro-me perfeitamente de ter lido *La sonata a Kreuzer*, de Tolstói, e *Passeggiate di un pensatore solitario*, de Schopenhauer. Minha primeira cunhada – recém-casada com meu irmão mais velho – sentiu-se escandalizada ao ouvir um adolescente – além do mais, um parente recém-adquirido – dizer-lhe que o matrimônio era uma instituição repugnante. Meu professor de literatura italiana do primeiro ano do *liceo*<sup>9</sup> – outubro de 1963 – reconheceu em mim o estudantezinho que o havia deixado entristecido, escrevendo na composição do ano anterior que somos condenados a conhecer apenas os fenômenos, enquanto o *noumeno* nos escapa. Há muitos episódios de meus anos de *liceo* que, apesar de me dizerem respeito diretamente, tinham desaparecido por completo da minha memória. Foram lembrados por meus antigos companheiros de escola. Na memória coletiva daquele pequeno grupo eram mais persistentes do que em mim. Por isso, não há nada naquele contexto temporal do ano de 1962 ao qual eu possa associar o filme de Ford. Em novembro de 1963, estava subindo as escadas de um edifício e alguém gritou que Kennedy tinha sido assassinado: permaneci paralisado, como se tivesse sido atingido por um soco. Às 14 horas do 11 de setembro de 2001, estava na estrada, na altura da cidade de Chiusi, no sentido Roma-Bolonha, dirigindo uma Regata Fiat branca. O detalhe teria sido sepultado há muito tempo no esquecimento. Lembro-me da interrupção no rádio: “Um avião chocou-se contra uma das Torres Gêmeas de Manhattan”. Lembro-me apenas por isso? Não, lembro-me por causa da divisão temporal. No mesmo instante, teci um grosseiro, mas preciso silogismo: um avião não pode viajar no espaço aéreo sobre Wall Street; mas um avião viajava em baixa altitude sobre Wall Street, portanto, não estava ali por acaso: não é um acidente, é um atentado! Meia hora depois, a confirmação do silogismo: a chegada do segundo avião. Lembro-me também da óbvia cautela jornalística do radialista: apesar das evidências, não falou logo em atentado.

### 3. Lembranças e memória: metonímico e metafórico

As argumentações de Aleida Assmann são uma tentativa de superar as objeções que, de perspectivas diversas, tanto Susan Sontag quanto Reinhart Koselleck moveram contra a existência da memória coletiva. Tais objeções podem ser resumidas em um único ponto: a

lembrança é um acontecimento interior de um sujeito individual concreto. Não existe um sujeito portador de uma memória coletiva. Esta, portanto, seria apenas uma ficção. Partindo do clássico paradigma dos “quadros sociais da memória” de Halbwachs e articulando-o em vários níveis funcionais tanto da sociedade e de sua comunicação, quanto da memória histórico-social e de sua representação, Assmann propõe algo que se pode resumir como passagem do “eu” (*ich*) ao “nós” (*wir*).<sup>10</sup> Aqui tento, portanto, elaborar uma distinção que pode ser útil para precisar uma passagem na argumentação desenvolvida por Assmann para demonstrar as relações entre lembrança individual e formas coletivas – em vários níveis – da memória e, além disso, para explicar, a propósito de sua análise de *Fall Deutschland*, um ponto conhecido por mim há muito tempo e sobre o qual já refleti no passado.

Voltemos ao filme de Ford. Em uma primeira leitura, a frase final do diretor do jornal nos parece divertida, mas superficial. No fundo, o senador já tem uma certa idade. Talvez, o relato da “verdade” seria só uma mancha em sua carreira, que de tão límpida permaneceria intocada. Ele não é um “usurpador”. Talvez muitos entenderiam as razões de seu longo silêncio, agora interrompido. Em uma segunda leitura, tal frase nos parece bem mais profunda. A lenda deve permanecer e vencer a realidade porque, ainda que de forma inversa, Tom Doniphon morre como um herói trágico de Ésquilo: no silêncio.<sup>11</sup> Sabemos que sua ferida foi profunda: alguns de seus gestos o revelaram, em especial, um ato trágico por excelência que recorda a Bérénice de Racine: a renúncia ao amor *por* amor. Com a diferença que a protagonista de Racine não entrega seu amado imperador a nenhuma rival, mas apenas ao poder, a coisa que este mais ama. Todavia, não conhecemos realmente sua dor, produzida pela ferida da perda de Hallie, a quem havia consagrado sua vida, sua casa e todo seu espaço existencial. Como em *Bartleby, the Scrivener*,<sup>12</sup> não temos nenhuma palavra, nem é ele o narrador.

Na metafísica do trágico antigo, mas também na metafísica platônica (*Filebo*), a idéia da “felicidade” é associada àquela da ausência da dor. Isso quer dizer que, de certa forma, o ser humano encontra-se num equilíbrio metafísico, ético e psicológico precário, que pende “ligeiramente” em direção à dor. Somos mais expostos à dor, à ferida e à perda do que à felicidade. Quanto mais profundo é o nosso estado de felicidade, de fato, mais forte é o temor da perda. O ponto de convergência dessas forças é o nosso corpo. Também quando uma dor a nós infligida é de natureza moral ou psicológica – é esse o caso de Tom, que Hallie abandona por Ransom –, sua raiz é física e corpórea e não

tem nenhuma relação com a posse física. Falando de categorias retóricas em sentido antropológico (Blumenberg) – não da disciplina técnica enquanto tal, cuja história e declínio Assmann reconstruiu magistralmente em *Erinnerungsräume* – trata-se, então, de entender que o primado do metafórico fagocitou o papel do metonímico. Mesmo os preciosos trabalhos de Bruno Snell sobre *Entdeckung des Geistes* e sobre a evolução paralela da língua grega arcaica e do pensamento, em certa medida, contribuíram para produzir esse efeito de ofuscamento. Seguindo o eixo do metafórico, acabamos por interpretar a evolução espiritual como passagem do físico ao metafísico, isto é, exatamente do corpóreo ao espiritual. Com isso, esqueceu-se que a raiz do fenômeno permanece corpórea. Identificando as paixões com os “correspondentes” órgãos corpóreos, a língua arcaica coloca as bases para sua metaforização, assim como para um tratamento dessas paixões enquanto fenômeno espiritual. Com a condição de não a levar além do limite, rompendo o laço com a conexão original. Em outras palavras, se o laço é rompido, a metaforização pode obscurecer – e realmente obscureceu – o nexo metonímico que existe na relação entre fenômeno psíquico e corpo. Essa relação, ao contrário, não pode, de forma alguma, ser eliminada. “Logo os argivos nos navios recordarão (*mnésthai*) o rei Filotetes”, dizem os versos 723-724 do canto II da *Ilíada* (Catálogo das naus). Na tragédia homônima de Sófocles – a única que nos restou das três dedicadas a esse personagem –, a ferida sempre aberta de Filotetes coincide com a dor inextinguível da lembrança do abandono e do exílio aos quais os gregos o condenaram. Há, portanto, a “ferida da alma” – metáfora – de Filotetes. Mas o movimento de translação ao campo psíquico ou espiritual que a metáfora permite não elimina o fato de que esta é ligada à lacerante ferida física – metonímia ou *transnominatio* – cujas marcas profundas estão em sua alma e lhe pertencem a tal ponto que não podemos conhecê-las por completo. A grande poética da memória elaborada por Proust no último livro da *Recherche* baseia-se exatamente nessa distinção, nas lembranças que jazem como sepultadas na “mina abandonada” de nossa alma. Lembranças cuja espiritualidade depende *in toto* de sua fisicidade.

Isso tem um valor paradigmático. As recordações pessoais nos pertencem em toda nossa individualidade enquanto se ligam ao nosso “evento corpóreo”.<sup>13</sup> É fundamental que elas possam partilhar de um vínculo intersubjetivo em vários níveis. Por isso citei até o caso-limite dos fatos que nos dizem respeito, que são por nós esquecidos e trazidos por outros à nossa lembrança. É, no entanto, fundamental na mesma

medida compreender que esses fatos podem entrar nessa passagem e são, portanto, metaforizáveis – *metaphorá* como *epiphorá*, *translatio*, *Übertragung*, *transfer* – somente em um *certo sentido* e em uma *certa medida*. O que obviamente significa que há neles um resíduo não transferível e, no limite, existem mesmo lembranças não transferíveis. O fato que hoje traz à luz na memória coletiva viva alemã os estupros em massa cometidos pelo Exército Vermelho já era de meu conhecimento em virtude do romance *Mãe, deixe-me ir embora*, de Helga Schneider. Nesse mesmo período (abril de 2004), a peça *Lasciami andare, madre*, escrita por Schneider com a diretora cinematográfica italiana Lina Wertmuller, está em cartaz no Piccolo Eliseo de Roma, com Roberto Herlitzka e Milena Vukotic. O texto reevoca a relação da autora com a mãe, que, pouco tempo antes do início da Segunda Guerra Mundial, abandonou repentinamente seus filhos pequenos, sem deixar rastros. Muito tempo depois, movida por uma curiosidade bastante compreensível, a autora conseguiu reencontrá-la. Descobriu que, na época, sua dura escolha deveu-se à decisão de tornar-se uma *kapó*. O tempo transcorrido, no entanto, não a havia mudado. Ao contrário, a dura nazista do passado tornara-se ainda mais dura e ressentida em suas obstinadas e firmes convicções. O que fazer com essa mãe? A catarse, não se pode esquecer, já é um conceito em si metafórico.

Muitíssimos viram *La Ciociara*<sup>14</sup> (1960), de Vittorio De Sica, baseado no romance de Alberto Moravia (1957). Sophia Loren foi celebrada e premiada várias vezes por sua interpretação. O episódio central é um estupro. É um episódio de ficção literária e depois cinematográfica? Absolutamente não. Mas quantos sabem que durante a longa batalha de Cassino, fazendo parte dos destacamentos franceses e sob ordens precisas e criminosas do general francês Juin, as terríveis tropas marroquinas dos comandantes *Goumier* tiveram licença não só para matar seguindo um estilo próprio – ao final do ataque, voltavam trazendo as cabeças cortadas dos inimigos –, mas também de estuprar indiscriminadamente? Qualquer um que conheça o centro-sul italiano e o seu contexto antropológico-cultural dos anos quarenta não tem dificuldade em imaginar a indizível violência sofrida pelas mulheres camponesas. Aos estupros seguiram-se a vergonha privada e, em certa medida, pública, os repúdios, os rompimentos de noivados, a impossibilidade de namoros, as fugas, a emigração. Imaginar? Uma evidência existe já na célebre *History of the Second World War* (1970), de Basil H. Liddell Hart. Hoje, a documentação existe e baseia-se até mesmo em fontes de história oral. Mas isso não foi suficiente. O fato

*não* entrou para a memória coletiva das comunidades que sofreram as violências e, assim, muito menos poderá atingir níveis sociais ou histórico-políticos mais amplos. Entretanto, depois de tantos anos, muitas das sobreviventes falaram. Berlim não é a região da Ciciaria, mas também em relação aos acontecimentos alemães houve mais de meio século de silêncio. Assim como outros historiadores, também aqueles não-alemães (Ian Kershaw, para citar uma autoridade no assunto), Assmann identifica nas transformações do contexto histórico-político da atual Alemanha reunificada as razões que hoje tornaram possível tal ruptura. O tempo transcorrido, a catarse produzida pelo trabalho historiográfico e pela própria representação/comunicação da memória coletiva alemã, tornaram plausível falar da *dor* sofrida também pelos alemães, isto é, falar do lado em que eles também foram *vítimas*.

Nesse caso específico, acredito, no entanto, que a ferida produzida nos corpos seja tal que nada teria podido permitir uma “metaforização” simbólica em tempos mais próximos aos acontecimentos. A razão disso encontra-se no fato – como melhor se pode exprimir na própria língua alemã – de que o corpo é vulnerável (*verletzlich*), mas continua *unverletzlich*, no segundo sentido do termo alemão: *in-violável*. Tirar o véu é um rito catártico doloroso. Ao contrário da Alemanha, pressionada pela enormidade da sua própria “culpa”, a Itália não cumpriu esse rito: uma omissão que não diz respeito certamente apenas ao fato histórico específico aqui lembrado. Isso não depende só de razões histórico-políticas, como a mancha que cairia sobre as tropas aliadas na Itália, mas por algo de muito mais profundo, similar ao fenômeno do recalque. É o corpo da nação italiana que não está pronto, pois teve, e continua a ter, graves dificuldades em olhar como Édipo em seu abismo. A distinção entre o metonímico da lembrança e a metaforização da memória, de fato, tem a ver com a articulação do nível duplo da experiência histórica e de sua memória: o agir (*handeln*) e o sofrer a ação (*leiden*). Exatamente aquilo que queríamos mostrar: entre lenda, lembranças e memória, a inviolabilidade da lembrança pode se abrir à memória como catarse trágica ou permanecer fechada em si pelo recalque. Mas a descoberta do recalque não basta. É necessário entender a natureza do vínculo que opera em sua base, aprofundando uma análise nada fácil e, no entanto, essencial para a compreensão dos mecanismos de representação cultural da memória social e histórica.

Tradução: Ana Maria Chiarini



## Notas

<sup>1</sup> Este ensaio, através do qual dialogo no âmbito do projeto sobre representações culturais, com a pesquisa da colega Sara Rojo, é a reelaboração de um texto apresentado na Fondazione Collegio San Carlo de Modena, por ocasião do fórum *Memória Cultural Européia – Uma mudança de perspectiva nos estudos literários*, que se baseia em *Four formats of memory: from individual to collective forms of constructing the past*, em que Aleida Assmann discute os possíveis modelos de construção da “memória coletiva”. Na vasta literatura dessa estudiosa, esse texto refere-se em particular a *Erimmerungsräume – Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck, 1999, que, na edição italiana, recebeu o título *Ricordare – Forme e mutamenti della memoria culturale*, tr. it. de Simona Paparelli. Bolonha: Il Mulino, 2002. Na parte final, o texto de Assmann dá conta das novidades recentes da construção da memória coletiva no “caso Alemanha”, em que – juntamente aos temas ligados aos bombardeios aliados das cidades alemãs e à ocupação militar da Prússia oriental –, por motivos óbvios, salta aos olhos a queda do tabú relacionado aos estupros sofridos pela população feminina alemã por parte dos soldados soviéticos, cuja revelação tornou-se de domínio público. Isso explica porque, neste ensaio, faço alusão a um acontecimento análogo da Campanha da Itália (1943-1945) e às razões pelas quais, diferentemente da Alemanha atual, a própria Itália é hoje o país em que *die Vergangenheit nicht vergehen will* (o passado não quer passar).

<sup>2</sup> Nota da tradutora: “Psicopompo” faz referência às divindades gregas que, assim como Hermes, conduzem as almas aos reinos dos mortos.

<sup>3</sup> Nota da tradutora : Nos cinemas brasileiros, *O homem que matou o facínora*.

<sup>4</sup> Isso também inclui-se entre os tantos motivos de interesse do filme, onde o Amor se coloca como terceiro poder entre o Terror e a Lei. Descoberto em época moderna por Balzac, o tema do “amor absoluto” tinha encontrado o seu ápice em *Bérénice* (1670), a tragédia *noir* de Racine à qual se acena mais adiante no texto. Amor absoluto quer dizer amor disposto ao próprio sacrifício, ou seja, como observará Balzac, disposto a colocar a si mesmo numa zona de sombra para acompanhar o amado e contribuir para o seu bem. É significativo que na tradição literária esse tipo de amor seja fundamentalmente feminino. Com efeito, também em Balzac a figura masculina do amor absoluto verdadeiramente bem sucedida é *Père Goriot*, que é a encarnação do amor paterno não sensual. Diante desse perfil, Tom Doniphon è, assim, uma figura inovadora, através da qual o Amor absoluto adquire um valor ético-político.

<sup>5</sup> Vivien Mary Hartley (1913-1967), conhecida como Vivien Leigh, é a célebre Scarlett O’Hara de *E o vento levou* (1939), interpretação que lhe valeu um Oscar, juntamente com o diretor Victor Fleming e com o próprio filme, vencedor absoluto. Em 1951, Vivien Leigh venceu novamente o Oscar como melhor atriz pela interpretação de *Um bonde chamado desejo*. Deve-se notar que, naquele ano, o melhor diretor foi George Stevens, autor de *Um lugar ao sol*, inspirado em *Uma tragédia americana*, de Theodor Dreiser, com Elisabeth Taylor, o grandíssimo Montgomery Clift e Shelley Winters; o melhor filme foi *Um Americano em Paris*, com Gene Kelly, e o melhor ator foi Humphrey Bogart, com *A rainha africana*, de John Huston. Não há a menor dúvida de que Vivien Leigh pertence à galeria composta por estrelas como Asta Nielsen, Greta Garbo, Louise Brooks e Marlene Dietrich. Seria, portanto, interessante analisar as razões “profundas” que tornam possíveis omissões do gênero, em termos tanto de lembrança

quanto de memória. A suspeita é de que a independência da personalidade de Leigh seja tão poderosa a ponto de deixar marcas indeléveis também em seus personagens. A erupção de uma sensualidade masculina tão evidente no personagem e na figura de Brando, com certeza, provocou um choque, mas, na realidade, muito mais assimilável – como aconteceu também no caso paralelo de Elvis Presley – do que a mensagem inquietante de *independência feminina* de Vivien Leigh. Ainda hoje isso “assusta”.

<sup>6</sup> Nota da tradutora: Nos cinemas brasileiros, *Os mortos e os vivos*.

<sup>7</sup> Nota da tradutora: Nos cinemas brasileiros, *Marcado pela sarjeta*.

<sup>8</sup> Nota da tradutora: Nos cinemas brasileiros, *A ponte do rio Kwai*.

<sup>9</sup> Nota da tradutora: O *liceo* italiano corresponderia aproximadamente ao atual ensino médio brasileiro.

<sup>10</sup> Para precisar a importância que atribuo a esse tema é suficiente lembrar que, analisando simplesmente a função e a relevância do pronome pessoal *wir*, Roman Jakobson forneceu um elemento de interpretação iluminadora de toda a poesia de Bertolt Brecht (uma parte de sua produção injustamente subvalorizada). Essa análise corresponde a um modelo que pode ser aplicado ao campo retórico-poético de todas as formas de comunicação. Em termos de representação social, isso significa que é aplicável em uma escala que vai da “conversa” – vetor fundamental da formação dos quadros cognitivos da opinião pública – ao discurso mais refinado, como aquele político, até o mais “obscuro” texto poético, como a língua de Rilke ou de Celan, para dar dois exemplos ilustres. A propósito, deve-se precisar que é heurísticamente fecundo aplicar o esquema triádico do alemão – masculino (*er*), feminino (*sie*) e o fundamental neutro (*es*), sem esquecer que os plurais por si só gramaticalmente não conotáveis por gênero *devem* ser sintaticamente conotados por gênero (em particular, na terceira pessoa) – também às línguas, como o italiano, que, *aparentemente*, não o possuem. A demonstração de que o neutro existe é fácil. Nos versos *Ah quanto a dir qual era è cosa dura* (Dante, *Inferno* I,4) e *Sempre caro mi fu quest’ermo colle* (Leopardi, *Infinito*, 1) – dois entre os mais célebres versos da poesia italiana –, os dois sintagmas iniciais pressupõem um sujeito lógico-lingüístico equivalente ao *es*, do alemão. Kraus foi mais além ao defender que *es* não é um sujeito gramatical, mas um predicado.

<sup>11</sup> O motivo do silêncio do herói trágico em Ésquilo foi claramente inspirado por Aristófanes em *As rãs* (405 a.C.) que, sem aprová-lo, faz dele o motivo polêmico de Eurípedes contra a maior expressão da arte trágica. É impressionante que, via Goethe, ele retorne em dois dos mais importantes textos da teoria do trágico do século vinte: *Stern der Erlösung* (1919-1921), de Franz Rosenzweig e, baseado nesse trabalho, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925), de Benjamin, ainda que uma importante marca do tema já estivesse presente nos escritos e nas idéias sobre o trágico de Hölderlin, poeta, sem dúvida, *in toto*, sofocleano.

<sup>12</sup> Nota da tradutora: Obra de Herman Melville, publicada em 1853.

<sup>13</sup> A idéia de que o corpo humano seja um “evento corpóreo” é antiquíssima e remonta, pelo menos, ao Górgia.

<sup>14</sup> Nota da tradutora: Nos cinemas brasileiros, *Dois mulheres*.

## Comentário do texto de Barnaba Maj

Ana Maria Chiarini e Sara Rojo  
Universidade Federal de Minas Gerais

Barnaba Maj nos traz, em seu texto *Lendas, lembranças e memória*, reflexões sobre a memória individual e coletiva, mostrando o desvio provocado a partir do momento que entendemos a produção ficcional como representação de qualquer memória, não nos pautando pela diferenciação empírica ou historicamente dada da memória e de seus processos de construção ou negação. O autor entende a memória individual ligada ao corpóreo e a coletiva como uma metáfora simbólica, passando, assim, qualquer representação a adquirir um caráter determinado por essas nuances.

Ao longo de todo o texto, o autor joga com os vínculos existentes entre a lembrança individual e a memória coletiva, entre o metafórico e o metonímico, entre o corpóreo e o simbólico. Ao iluminar fatos que dizem respeito à sua própria infância ou a histórias prosaicas da vida de um adolescente ou de um adulto, em Ferrara, dentro de um cinema ou num Fiat numa estrada italiana, Maj aponta nessas lembranças a vinculação com elementos que escapam da dimensão individual e nos remetem à esfera da memória dos habitantes daquela cidade ou dos espectadores de filmes americanos das décadas de 50/60, bem como a um acontecimento de repercussões mundiais, o atentado de 11 de setembro. Em consonância com Aleida Assmann, tenta recobrar o que denomina de “nexo metonímico” da lembrança e ressalta o ofuscamento da dimensão física dos fenômenos pela dimensão metafórica. Ao mesmo tempo, evidencia que as “recordações pessoais nos pertencem em toda nossa individualidade enquanto se ligam ao nosso ‘evento corpóreo’”, demonstrando que tais recordações, porém, nem sempre conseguem superar a barreira dos corpos individuais e atingir a condição de metáfora simbólica compartilhada coletivamente. Segundo Maj, na história, a violência sofrida pelos corpos e a ferida física a eles infligida muitas vezes impediram o processo de metaforização – e a

conseqüente passagem para o plano das representações pertencentes à memória de uma comunidade – ou, quando o permitiram, isso se deu sob as tonalidades de uma catarse trágica. Nesse sentido, os estupros em massa ocorridos na região da Ciociaria italiana e na Berlim invadida são exemplares.

Sem dúvida, trata-se de uma argumentação de profundo interesse, na medida em que nos possibilita observar as especificidades, durante muito tempo negadas, do processo construtivo da história: o arquivo (documentos escritos, resguardados nas bibliotecas ou em outros lugares afins, e tidos como verdade) é, também, produto de representações discursivas, enquanto os repertórios (memórias corpóreas que constituem legados imateriais de uma cultura – congados, ritos, etc.) são, por sua vez, parte da memória simbólica de uma comunidade. Se trabalhamos a partir dessa constatação, a memória corpórea adquire uma dimensão negada sistematicamente pelos macro-relatos da história e as histórias subalternas emergem testemunhando o absurdo de sua condição.

Mas voltando ao filme comentado por Maj, *The man who shot Liberty Valence*, observamos outros elementos que instigam nosso percurso reflexivo: trata-se da dificuldade que tem uma linguagem semiótica para refletir sobre outra. Observamos, por exemplo, que o filme em questão não se deixa, enquanto objeto de uma linguagem semiótica imagética, prender facilmente por outra, a linguagem das palavras, construtoras do discurso escrito. Dessa maneira, passa a ser, por sua vez, representação meta-teórica do que o autor está falando por dois vieses: referimo-nos por um lado à palavra tentando ler a imagem e, por outra, à priorização temática e à forma que assume nessa enunciação o relato do filme, pautado pelas próprias lembranças do autor (objeto teórico reflexivo do texto).

É interessante notar que o filme ao qual se refere o autor está longe de ser o mesmo filme visto, pela primeira vez em 2004, por uma das autoras deste comentário. À parte as divergências na ordem temporal de alguns fatos narrados e as diferenças quanto à participação de alguns personagens nas cenas, a intensidade percebida por Maj nas relações entre Ransom/Tom/Hallie parece que não diz respeito ao mesmo *western*. As próprias palavras pronunciadas pelo editor do jornal local, utilizadas por Maj para desenvolver sua argumentação, apresentam-se como uma terceira possibilidade de leitura. Ou seja, lembrar de um filme, como sugere o autor, coloca em movimento não apenas a nossa memória mas nos remete a instâncias várias de nossa própria bagagem cultural, psicológica e social, que acionam mecanismos

de produção de representações culturais diversas, esbarrando, sem dúvida, na construção do que entendemos como “o real”. Sob a luz do ensaio de Maj, de alguma forma virando o feitiço contra o feiticeiro, é instigante pensar que Pompey, o velho empregado negro, teria conseguido se esgueirar no relato do autor e participar da cena inicial de visita às ruínas da casa de Tom por uma relação emblemática com Virgílio, guia na descida ao Inferno, figura de forte ressonância no imaginário italiano. Quanto à descrição de Tom e à priorização do tema da passagem do reino da violência ao reino da democratização, por parte do autor, talvez nelas ressoe o Príncipe de Salina, de *Il Gattopardo*, num outro momento de transição importante, desta vez, da história italiana. O próprio John Ford parece se deixar levar pelo jogo das lembranças e do *flash-back* ao apresentar seus atores jovens demais ao rememorar o passado e velhos demais para viver o presente.

Maj discorre de forma abrangente sobre os diversos aspectos da memória em diálogo com o cinema e a história incentivando-nos a trazer à tona algumas questões. Podemos pensar, partindo de seu texto, que a representação de nossas evocações, lembranças é sempre ficcional? A memória coletiva e simbólica pode fechar-se eternamente ou existe uma pulsação que obriga uma comunidade X a enfrentar seu passado? Em um mundo caracterizado pela exaltação dos simulacros, pela satisfação de necessidades inexistentes e pelo desejo existencial de felicidade insatisfeito, é possível que uma comunidade viva com um trauma não resolvido? A memória corpórea está assumindo, através da presença performática na valorização das expressões culturais presentes nos repertórios, um peso simbólico anteriormente negado?

Acreditamos, talvez utopicamente, que uma comunidade em algum momento de sua história enfrenta o seu passado e tenta ler o acontecido assumindo o trauma.<sup>1</sup> Em alguma medida, nossos países latino-americanos, anos após o término das ditaduras, começam a rever o acontecido, contudo entendemos que não existe a possibilidade de recriação *strictu sensu* dos fatos. A memória simbólica é feita de traços e fragmentos que substituem o real, dão corpo ao passado sem contê-lo na sua totalidade: eis o paradoxo com o qual os seres humanos temos que lidar. É uma experiência de perda que leva o sujeito e o objeto para aquele entre-lugar situado na interface entre o acontecido e sua representação que nunca será a mesma. Num mundo obcecado pela procura de certezas, temos que conviver com a incerteza da impossibilidade da “representação fiel” dos lugares, dos fatos e o pior de nossas emoções. No entanto, cabe recordar o passado para tentar

assumir as vozes dos sobreviventes dos traumas das ditaduras, guerras, torturas e extermínios que hoje surgem em todos os cantos gritando: “para nunca mais”.

Assim, o autor instiga com seu texto a um exercício interior de exploração da dimensão de nossas lembranças como instrumentos que podem atualizar potencialidades ocultas, mas que nunca trarão à superfície nem o simbólico coletivo nem a totalidade do acontecido. O percurso da leitura do filme realizada por Maj ancora-se no metonímico da lembrança e no metafórico da memória coletiva para constatar que essa dicotomia perturba e coloca em questão paralelamente dois problemas: a memória e a representação.

### **Nota**

<sup>1</sup> A partir do 2000 na Argentina realiza-se um encontro teatral organizado pelas *Madres de la Plaza de Mayo* sobre a problemática da identidade dos filhos dos presos políticos da ditadura.

# Performance e teatro na América Latina<sup>1</sup>

Sara Rojo

Universidade Federal de Minas Gerais

Os discursos sobre a razão, a verdade, a liberdade e a subjetividade, como os herdamos, exigem, é claro, profundas transformações; mas é improvável que uma política que não leve seriamente em consideração esses tópicos tradicionais chegue a ter recursos e flexibilidade suficientes para se opor à arrogância do poder (Eagleton, 1993: 300)

## 1. Marco teórico

A performance artística é um fazer estético de fronteira, que se define a partir de seu caráter visual e artístico-sensitivo para um espectador. Possui um caráter coletivo e único em um presente determinado, portanto, varia de acordo com a relação que estabelece entre esses termos. A isso, acrescenta-se sua conexão com a memória, com o que se perdeu no tempo. A esse respeito, Diana Taylor afirma: “Por performance se entende o restaurado, o (re)iterado, o que Richard Schechner chama *twice behaved behavior* – repertório reiterado de condutas repetidas”<sup>2</sup> (*Hemisfério*. <http://hemi.ps.tsoa.nyu.edu>). Por outro lado, as palavras de Féral definem a performance como um objeto artístico contraditório: “Em se fazer-ver em fazer ver, a *performance* se situa na permanência: a do modelo e a da cópia, a do referente e a do signo, a do antes e a do depois” (FÉRAL in PICAZO, 1993: 218) e, finalmente, a podemos conectar, antropológicamente, com os eventos que possuem um caráter mobilizador em termos sociais.

Assim, por um lado, nos remete às teorizações de Artaud referente ao teatro=vida (ARTAUD, 1971) das quais podemos inferir a diferenciação entre *apresentação* e *representação*. No primeiro caso, criamos um objeto único e verdadeiro em si que se conecta com o sentido existencial de nossa vida e, no segundo, corresponde a uma reprodução-representação, com menor ou maior verossimilhança, de um referente externo da



cotidianidade íntima ou do espaço público. Por outro lado, a performance está conectada com a memória e dialoga, em termos gerais, de maneira direta com o que Victor Turner chama de drama social (1993).

O rompimento das fronteiras entre as artes nos espetáculos de pesquisa das últimas gerações e a nova relação ator/espectador que existe nessas montagens já foram teorizados por Antonin Artaud, que preconizava uma encenação que não estivesse apenas construída por palavras. Esse caráter móvel, destruidor de margens dos espetáculos de pesquisa pós-modernos, é o que provoca o diálogo com a performance. Considero três elementos as bases desse intercâmbio: o corpo do ator como sujeito e objeto do espetáculo, o espaço como construtor e *contenedor* do evento e a conexão com a memória. Dessa forma, entramos nos conceitos de: duplicidade de funções do sujeito, que já não pode ser visto apenas em termos naturais, mas também como um produtor de pulsões; dramaturgia do espaço (DE MARINIS, 2000), que formula o habitat do espetáculo como seu gestor fundamental; e comportamento recuperado, de Schechner.

Esses conceitos que utilizei no parágrafo anterior, por sua vez, dialogam com colocações dos teóricos da pós-modernidade. Assim, a teorização sobre a duplicidade de funções do sujeito caminha em conjunto com a reflexão na pós-modernidade da ruptura do imaginário de um sujeito indiviso em um centro único; o espaço como construtor da montagem relaciona-se com a fragmentação e a descentralização do ser humano em um espaço múltiplo e instável; e a questão da memória com o processo de construção dos discursos, a partir tanto dos arquivos (documentos escritos, obras do cânone) quanto do repertório (memória corporal de um povo, rituais). Bernardo Subercaseux assinala:

(...) para que a noção de sujeito seja produtiva e permita uma análise fina, é preciso levar em conta os dois eixos assinalados inicialmente: por uma parte, a articulação ou tensão que se dá entre o lugar egocêntrico e o espaço coletivo que configura um "nós". E por outra, a que dá entre a dimensão pré-constituída do sujeito e o espaço em que este emerge e atua sobre um espectro de possibilidades (ou horizontes discursivos). (2002: 145).

Esta citação acrescenta novos elementos como a relação que estabelece o eu individual com o coletivo e o eu (com suas cargas) com o espaço discursivo. Esses deslocamentos aparecem nos espetáculos das últimas gerações por diversos vieses que tentarei aproximar por meio de uma análise específica.

## 2. Experiências performático-teatrais

Na mostra de Arte do SESC São Paulo, *Latinidades*, realizada entre os dias 19 e 31 de agosto de 2003 apresentou-se um evento baseado na obra do autor brasileiro Qorpo Santo, composto de três performances, uma montagem, uma oficina cenográfica e um debate realizado no SESC Consolação. Esse encontro gratuito iniciou-se no dia 20 e finalizou-se no dia 22. Nesse último dia, especificamente, Evil Rebouças dirigiu três performances: *A separação de dois esposos*, *Mateus e Mateusa* e *Eu sou vida; eu não sou morte*, que construíram um caminho espetacular e lúdico desde a cantina do SESC até a sala Omega onde foi realizada a montagem *Eu sou vida; eu não sou morte*, dirigida por Andréia Queiroz (Programa Qorpo Santo Mostra SESC de Artes Latinidades, 2003). As performances introduzem os espectadores na atmosfera de uma escrita alucinante que submerge nos desejos inibidos por uma sociedade hipócrita. José Joaquim de Campos Leão (Qorpo Santo) ultrapassa os limites estabelecidos pela Arte de seu tempo e é por isso que sua escrita adquire uma dimensão que coloca em xeque discussões sobre se sua obra faz parte do teatro do absurdo ou do surrealismo, até mesmo porque Qorpo Santo é anterior a esses movimentos europeus (1829-1883). A reflexão sobre sua escrita, seguindo a argumentação anterior, deveria ir pela relação que se estabelece, nas suas peças, entre *apresentação*-representação, e a partir daí, qual seria o sentido de concretizar (contextualizar) sua obra no Brasil atual? Em definitivo, tentar responder qual é a vinculação do mundo interior traumático presente nas obras de Qorpo Santo com a fragmentada sociedade brasileira atual. A peça apresentada no SESC Consolação reforça as imagens anteriormente vivenciadas nas performances, utilizando o grotesco como recurso imagético. Segundo minha leitura, esses espetáculos não trazem um referente externo a ser debatido, senão um presente visceral de amor e morte do qual participamos todos, querendo ou não. E é esse o maior valor e a validade de operação de re-escritas espetaculares dos textos dramáticos de Qorpo Santo.

Hoje, na América Latina existe um conjunto de escritores que provocam reações semelhantes às de Qorpo Santo. Reconhecidos pela crítica e pelo público *cult* latino-americano, caracterizam-se por apresentar em seus textos problemáticas de gênero, priorização dos sentidos, uma realidade fendida, mitologia e questionamento das verdades, e por utilizar metateatro, interculturalidade, citações, psicanálise, espetacularidade, fragmentação e olhar oblíquo, e valorização da

palavra como desestruturadora de verdades. Em termos espaciais, a dramaturgia desses autores se estabelece como uma proposta cênica do submundo, entendido como submerso, fechado psicológica e fisicamente – um elevador em *El Coordinador* de Bejamín Galemiri (chileno), uma casa isolada em *África/abunda/lejos/de aquí* de Walter Rosenzvit (argentino) e um espaço desértico em *Cariño malo* da chilena Inés Margarita Stranger. A escrita desses autores se insere nas teorizações de criadores como o chileno Ramón Griffero, que construiu um discurso, nos anos oitenta, em que postulava o teatro pós-moderno como uma resposta contra o autoritarismo ditatorial do Estado e também contra os modelos tradicionais de fazer teatro.

No intuito de analisar uma concretização (PAVIS, 1994) desse tipo de dramaturgia, deterei meu olhar na montagem argentina de *Monogamia* do dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra. O espetáculo parte de um texto cuja palavra e suas derivações psicológicas e fluxos de consciência – não podemos deixar de dizer que o autor é psiquiatra – são o fator estruturante. A montagem transforma essa palavra em carne, mediante os recursos interpretativos de Guido D’Albo e Roberto Municoy, e da direção de Carlos Ianni (Programa *Monogamia*. Mostra SESC de Artes latinidades, 2003), que não deixa brechas entre uma fala e outra. As outras linguagens como a luz e o cenário, dentro dessa proposta, perdem força. A peça foi apresentada em um espaço pequeno (O Hall do Teatro Consolação em São Paulo) e a comunicação estabeleceu-se fundamentalmente por meio dos corpos atuantes. O fluir da interioridade, do relacionamento e das frustrações de dois irmãos é o eixo motivador de uma torrente de palavras e gestos no momento adequado. Os espectadores masculinos se reconhecem, riem de si mesmos e os femininos percebem como entram ou saem da vida dos homens no interior de uma sociedade patriarcal.

Nas peças dessa nova dramaturgia,<sup>3</sup> diversas leituras ou decodificações são possíveis, porque as obras são construídas deixando espaços vazios, o que enfatiza um processo comunicativo que não procura ser transparente, mas que facilita uma recepção mediada, entre outras coisas, pelos contextos sociais, culturais, ideológicos, etc. dos diferentes receptores. Dessa forma, o papel do leitor é mais ativo na medida em que deve preencher, partindo do que Subercaseux chama de “la dimensión preconstituída del sujeto”, os vazios intencionais do texto dramático pós-moderno. O que não significa que não exista um corte na semiose determinado pelas ideologias em jogo em cada leitura (HALL, 2003).

No âmbito estritamente espetacular também surgem vertentes interessantes que são suscetíveis de serem analisadas dentro da relação performance/teatro. Apresentarei alguns exemplos partindo dos pressupostos estabelecidos no início deste artigo:

### • Corpo e espaço

O diretor Antônio Araújo e o Teatro da Vertigem no Brasil. Nos últimos dez anos, este grupo paulista dedicou seus esforços a uma trilogia: *O paraíso perdido*, apresentado em uma igreja (com os conseguintes protestos); *O livro de Jó*, em um hospital abandonado; e *Apocalypse I, II*, em uma prisão também abandonada. Sua estética está determinada por *colagem* e predomínio de imagens corporais dentro de uma dramaturgia do espaço.<sup>4</sup> Nesses locais, os corpos dos atores trabalham com situações-limite em termos morais e físicos: agressões, dor, castigo e sexo, conjugados com o objetivo de bombardear o espectador e direcionar seu olhar para o que está ocorrendo dentro de uma cidade, cujas margens pressionam o centro, desprendendo, diariamente, níveis de violência que vão desde o assassinato à morte por fome. Para Silvana García, em *Apocalypse I, II*, há “referências concretas, evocadas pela peça, em especial a repressão durante a ditadura militar e o massacre dos presos do Carandiru (1992)” (2002: 33).

A montagem do clássico de García Lorca, *A casa de Bernarda Alba*, dirigido, em Belo Horizonte, por Ione Medeiros (2003), apresenta elementos de dramaturgia do espaço na medida em que, ainda que seja encenada em palco italiano, o cenário é que constrói o sentido diferenciador da montagem em relação ao texto dramático. Raymond Williams (2002) afirma que a tragédia, qualquer que seja, implica a restauração de uma ordem, portanto, a entrada a um certo imobilismo. É isso o que ocorre na obra dramática com a morte de Adela (a filha que não respeitou o esquema patriarcal de comportamento), mas, semioticamente, o texto espetacular subverte esse sentido por meio do cenário que é modificado constantemente (as ações dramáticas dos dois primeiros atos são realizadas na horizontalidade e o terceiro na verticalidade e no alto) pelos próprios atores. Dessa forma, o corpo e o espaço criam duplos sentidos, possibilitando decodificações contraditórias que põem em xeque o conceito de tragédia.

## • Memória e teatro

O resgate da memória histórica a partir da mitologia e o eixo estruturador de trabalhos como os dos grupos Yuyachkani (Peru), Pontífex e Mayombe<sup>5</sup> em Belo Horizonte (Brasil). Essas produções se constroem a partir da relação entre culturas diferentes. No caso do Pontífex, na peça *Caim e Abel* (2001) a ponte se estabelece entre os ritos de iniciação do candomblé e as técnicas Grotowskianas. Essa especificidade nos permite uma leitura desses espetáculos dentro do cruzado jogo de tensão no qual foram criados e possibilita entender, nos termos de Jacques Chonchol, que as culturas não são a causa de uma identidade, mas sim, “sua conseqüência e seu produto” (2000:13). Em outras palavras, a conseqüência ou o produto das várias identidades que entram em jogo nos processos artísticos em um determinado momento da história e sobre as quais o sujeito-artista não tem, em termos absolutos, o controle. A peça *Caim e Abel* é o retorno, que parte da cultura ocidental (a Bíblia) e dos ritos africanos (movimentos, ritmos e candomblé).

Em *Los músicos ambulantes* de Yuyachkani, com um tom de comédia, resgata-se a história cultural do povo peruano e propõe-se uma utopia em um período definido pela crítica como de pós-utopias. A peça musical, baseada nos *Saltimbancos*, de Luis Enrique e Sérgio Bardotti e em *Os músicos de Bremen*, dos irmãos Grimm (Guia de Programação Mostra SESC de Artes Latinidades, *Los músicos ambulantes*, 2003), percorre as diversas regiões do Peru e as dificuldades culturais para estabelecer um trabalho conjunto. As músicas, as danças e as comidas convertem-se em ícones que separam seres que, para sobreviver, precisam estabelecer um diálogo produtivo. Dessa maneira, um burro, um cachorro, uma galinha e uma gata, incapazes de respeitar as especificidades do outro, ficam sozinhos e são agredidos pela metrópole. A dor, a solidão e a fome são os fatores que os induzem a tentar novamente o trabalho em conjunto. A peça apresenta a utopia do respeito às diferenças e a luta pela unidade de todos os seres para poder sobreviver. O espetáculo no qual os atores cantam, dançam e tocam instrumentos, é uma forma de dialogar com as comunidades peruanas que são, sem dúvida, seus “espectadores modelos” (DE MARINIS, 1997). Diana Taylor, referindo-se a esse grupo peruano diz: “Yuyachkani compreende a importância da performance como um meio de lembrar e de transmitir a memória social (...) pensar a performance como retenção da memória remete-nos à história”. (2002:41)

A última produção do Grupo de teatro Hispânico Mayombe, *Nossosnuestrosmitos. Segundo estudo* (2002) estabeleceu um diálogo

entre a cultura pré-colombiana e a africana e com esse embasamento visou a mitologia clássica e o presente. Com esse espetáculo, o grupo Mayombe buscou criar uma forma de produção teatral que visasse à reflexão sobre nossas identidades, procurou atingir esse objetivo com um tipo de humor que chamou de subalterno e que mais que funcionar com recursos diferentes tentou utilizar os mecanismos clássicos do humor em uma outra direção. O narrador, nessa peça, funcionou como fio entre o espectador e as três seqüências da montagem, que por sua vez, foram subdivididas por meio de intervenções performáticas que consistiam em uma partitura fixa vocal e/ou de movimentos.

Essa forma tencionada e criativa de dialogar com os modelos provenientes da Europa e dos Estados Unidos tem história. De fato houve, nos anos vinte, no Brasil, um movimento fundamental: a *antropofagia*. Isso não significa que esses grupos estejam reproduzindo práticas já realizadas, pelo contrário, estão criando um produto novo, mas que tem uma genealogia evolutiva. A diferença se estabelece em que, nessas produções, o ponto de partida nem sempre é o centro. Podemos localizar esses trabalhos dentro da tendência dos artistas latino-americanos que estão buscando produzir um diálogo entre as memórias sociais, representadas pelo repertório, e a história oficial recolhida pelo arquivo<sup>6</sup>. Dessa forma, o campo de trabalho é um espaço móvel, permeável e mutante. Esse tipo de pesquisa é o que possibilita, no campo da arte, estabelecer uma prática artística com caráter de negociação (BHABHA, 2000) das produções latino-americanas com os centros artísticos. Podemos inclusive afirmar que é também uma das formas que possibilita criar uma alternativa para os valores impostos pelo mercado. Trata-se de criar espetáculos que recuperem um comportamento comunitário perdido na individualização da sociedade na qual existimos, mas que dificilmente habitamos (HEIDEGGER, 1958).

As crises existenciais que surgem a partir dos processos da memória é o que traz ao palco Cacá Carvalho. O monólogo desse brasileiro radicado na Itália tem um caráter dialógico de mão dupla, na medida em que apresenta diversas personagens extraídas do universo pirandelliano, concretamente de três “novelle”, têm, poucas páginas: *I piedi sull'erba*, *Il soffio* e *La carriola* (Programa Mostra SESC de Artes Latinidades, 2003). Ele coloca, por sua vez, em diálogo, três espetáculos em função de um elo temático: a procura por um comportamento recuperado, de uma existência perdida. Cada uma das situações dramáticas apresentadas nos fez mergulhar no universo simbólico do escritor italiano: crises existenciais, ceticismo vital, solidão e luta entre

o mundo “real” e o mundo “ficcional”, mas nenhuma delas nos remeteu diretamente a um referente externo específico. Essa problemática existencial foi apresentada através de uma atuação marcada por um trabalho interior do tipo grotowskiano. Dessa forma, um conteúdo complexo, em termos filosóficos, foi apresentado de maneira visceral ao espectador. A primeira situação dramática obrigou-nos a olhar para os idosos e para a forma cruel em que nossa sociedade nega-lhes os prazeres mais simples da existência. Mas sai desse referente quando a problemática transforma-se na crise do ser humano, independentemente de sua idade, condição, etc. A segunda, quase como em um conto de ficção científica, descreve um ser que é capaz de produzir a morte até de si próprio através de um sopro. O questionamento nessa situação remete às fronteiras entre “o real” e “o ficcional”, mas por um outro lado, leva-nos ao prazer que outorga o poder, mesmo que seja exercido fora dos parâmetros de qualquer moral. A terceira situação, partindo do grotesco, faz reviver uma série de personagens patéticas e usa como signo comunicativo uma poltrona. A rotina da existência vai transformando os seres humanos em simulacros do que algum dia esperaram ser. A vida, como diria Artaud, não está em nossas rotinas diárias, senão em um outro lugar que, para ele, era o teatro como necessidade irremediável e como revelação do verdadeiro ser.

Podemos afirmar que grande parte dos discursos do teatro das últimas gerações retoma esses tópicos tradicionais que preocupam Terry Eagleton e que coloquei na epígrafe: razão, verdade, liberdade e subjetividade e, por isso, acredito que em grande medida esses textos performáticos, sejam escritos ou espetaculares, têm os recursos e a flexibilidade suficientes para se “opor à arrogância do poder” (EAGLETON, 1993: 300).

Tradução: Lorenza Guimarães e Ludmila Coimbra

## Notas

<sup>1</sup> Este trabalho faz parte do meu projeto de pesquisa sobre o teatro latino-americano. É, portanto, um desenvolvimento e uma ampliação de estudos prévios.

<sup>2</sup> Todas as citações foram traduzidas sob a responsabilidade dos tradutores.

<sup>3</sup> Nova, mas que tem raízes em autores como Qorpo Santo.

<sup>4</sup> Dentro dessa estética, o espaço é um produtor de sentido e não um marco para o espetáculo.

<sup>5</sup> Dirijo este grupo desde 1995.

<sup>6</sup> Uso os termos arquivo e repertório na linha de Taylor (2002).



## Referências bibliográficas teóricas citadas

ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte, UFMG, 1998.

CHONCHOL, Jacques. Crítica y globalización. *Revista chilena de humanidades*, n. 20. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades, 2000.

DE MARINIS, Marco. *In cerca dell'attore*. Roma: Bulzoni, 2000.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

FÉRAL, Jossette. *La performance y los "media": La utilización de la imagen en PICAZO, Gloria (Coord). Estudios sobre performance*. Andalucía-Sevilla: Centro Andaluz. Teatro-Gráficas del Sur, 1993.

GALEMIRI, Silvia. Do sagrado ao profano: o percurso do teatro da vertigem. *Teatro da vertigem. Trilogia bíblica*. S.P.: Publifolia, 2002.

GRIFFERO, Ramón. [www.griffero.cl/ensayo/htm](http://www.griffero.cl/ensayo/htm)

HEIDEGGER, M. *Arte y poesía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. B.H.:UFMG, 2003.

MASSUH, Gabriela. El teatro de la pobreza en *Radar libros*. Pag12.com.ar

PAVIS, P. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y Postmodernismo*. La Habana: Casa de las Américas-Embajada de Francia, 1994.

PICAZO, Gloria (Coord) *Estudios sobre performance*. Andalucía-Sevilla: Centro Andaluz. Teatro-Gráficas del Sur, 1993.

RAYMOND, Williams. *Tragedia moderna*. S.P.: Cosac, 2002.

ROSENZWIT, W. CELCIT. [www.org.ar](http://www.org.ar)

SCHECHNER, Richard. *Magnitudini della performance*. Roma: Bulzoni, 1999.

SUBERCASEUX, Bernardo. La constitución del sujeto: de lo singular a lo colectivo. Rojo, Grínor (Ed.) *Identidades y sujetos. Para una discusión latinoamericana*. Santiago: Ed. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2002.

TAYLOR, Diana. <http://hemi.ps.tsoa.nuy.edu>

\_\_\_\_\_. Encenando a memória social: Yuyachkani. Ravetti, G. *Performances, exílio e fronteiras*. Belo Horizonte: UFMG, 2002

TURNER, Victor. *Antropologia della performance*. Bologna: Il Mulino, 1993.

## Referências das montagens analisadas

ARAÚJO, Antônio (Dir.). *Teatro da Vertigem. Trilogia Bíblica*. S.P.: Publifolia, 2002

ALEXANDER (Dir.). *Caim e Abel*. Belo Horizonte: Marceneria, 2002.

BACCI, Roberto (Dir.). *A poltrona escura*; Monólogo de Cacá Carvalho baseado em *I piedi sulle'erba*, *Il soffio* e *La carriola* de Luigi Pirandello. Mostra SESC de Artes Latinidades, SESC Belenzinho de São Paulo, 2003).

IANNI, Carlos (Dir.). *Monogamia* de Marco Antonio de la Parra. Mostra SESC de Artes latinidades, SESC Consolação de São Paulo, 2003),

MEDEIROS, IONE (Dir.). *La casa de Bernarda Alba*. Belo Horizonte: Francisco Nunes, 2002.

QUEIROZ, Andréia (Dir.). *Eu sou vida; eu não sou morte* de Qorpo Santo, Mostra SESC de Artes Latinidades, SESC Consolação de São Paulo, 2003.

REBOUÇAS, Evil (Dir.). *A separação de dois esposos, Mateus e Mateusa* e *Eu sou vida; eu não sou morte* de Qorpo Santo, Mostra SESC de Artes Latinidades, SESC Consolação, 2003

ROJO, Sara (Dir.). *Nossosnuestrosmitos*. Belo Horizonte: Marceneria, 2002.

YUYACHKANI. *Los músicos ambulantes*. Criação Coletiva baseada em *Os Saltimbancos* de Sérgio Bardotti e *Os Músicos de Bremen* dos Irmãos Grimm. Mostra SESC de Artes latinidades, SESC Belenzinho de São Paulo, 2003).

## Comentário do texto de Sara Rojo

Barnaba Maj  
Università degli Studi di Bologna

No panorama cultural da Europa ocidental e, em particular da Itália, o papel do teatro e da práxis teatral aparece hoje completamente indefinido e em suspenso. Recentemente a Rai-Tv – o órgão televisivo do Estado italiano – comemorou os seus cinquenta anos de vida. Para quem conhece, ainda que só parcialmente essa história – já parte integrante da memória individual e coletiva da Itália do pós-guerra, republicana e democrática – é fácil constatar qual elemento fundamental do espetáculo (e da cultura) desapareceu totalmente: o teatro. Nos anos Sessenta, os grandes telefilmes eram adaptações de importantes romances, como *Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévski, ou *Il mulino del Po*, de Riccardo Bacchelli. Mas, ao lado dos telefilmes, quase sempre de inspiração literária ilustre, até mesmo no campo do policial e do *noir* (Georges Simenon ou Rex Stout), havia um espaço definido e preciso consagrado ao teatro. O astro indiscutível era naturalmente o napolitano Eduardo De Filippo que, juntamente a Carmelo Bene, foi o mais importante “homem de teatro” – não só dramaturgo – da época pós-pirandelliana. Não se tratava de gravações televisivas de montagens teatrais, como *A Flauta Mágica*, filmada por Ingmar Bergman (1974), mas de espetáculos pensados e interpretados diretamente para a televisão. Até os anos setenta, também o rádio estatal reservava um espaço importante a adaptações populares de contos ou peças teatrais ou a formas mais cultas de narrações dramatizadas (entre as quais se destacavam os contos de Edgar Allan Poe). Sabe-se que essa forma desenvolveu um papel importantíssimo nos *Radio Days* americanos, assim como *l’Höspiel* ainda não desapareceu totalmente do panorama alemão. Mas, no rádio italiano, tudo isso é apenas uma recordação. A capital italiana do teatro é Roma. O quadro que hoje essa cidade apresenta é quase desolador. Nenhuma das iniciativas teatrais de vanguarda, que, nos anos setenta, fizeram florescer uma centena de novos espaços

– as famosas “cantine” – e levaram à proliferação de milhares de experiências – resistiu. A prestigiada editora Einaudi publicou recentemente uma competente história do teatro moderno e contemporâneo. Mas o teatro na Itália vive hoje como um fenômeno marginal. É óbvio que seria possível fazer uma relação de teatros, espaços e grupos que ainda no presente esforcem-se em renovar a vida do teatro. Mas o ponto não é esse. Um crítico teatral da época expressionista escreveu que em Berlim, nas primeiras décadas do século XIX, o teatro fazia parte dos “pulmões” da cidade, como o bonde, o tráfego ou o passeio no *Tiergarten*. Na Roma de hoje não se “respira” teatro.

A palavra-chave da experimentação teatral na Itália dos anos setenta era exatamente aquela que representa o fio condutor do ensaio de Sara Rojo: a *performance*. Particularmente aderíamos à tese rígida daqueles que afirmam que na história da cultura ocidental as teorias teatrais “puras” são pouquíssimas e, definitivamente, remetem ao nome de Aristóteles, Corneille, Artaud e Craig. Se, entretanto, consideramos as teorias mistas, o panorama se alarga enormemente. Nesse caso, afastando-nos da grande maioria dos estudiosos, acreditamos que esse panorama deva incluir dramaturgos que, ainda que não tenham escrito *diretamente* sobre teatro, escreveram textos riquíssimos de indicações e sugestões “meta-teatrais” ou “meta-trágicas” ou “meta-dramatúrgicas”. Numa lista do gênero, constam como imediatamente incluídos os grandes trágicos gregos (com uma preferência por Sófocles). Mas o nome ao qual deveria ser reservado um lugar à parte é obviamente Bertold Brecht. No fascinante percurso de *performances* do teatro latino-americano recente apresentada por Rojo, após sua introdução teórica à qual retornaremos logo, salta aos olhos a ausência de Brecht. Retornando com a memória à renovação do teatro italiano do pós-guerra, o nome de Brecht é imprescindível. Não só: pode-se dizer que o teatro experimental de vanguarda, em sua grande variedade de formas, não é compreendido senão como uma “contraposição” a Brecht. Ou melhor, uma vez que, na Itália, Brecht significava o Piccolo Teatro de Milão e Giorgio Strehler, pode-se falar de “contraposição” a Strehler. O espírito das vanguardas teatrais era tomado por um moto “contrário” à monumentalização brechtiana realizada por Strehler – cujas montagens, aliás, permanecem absolutamente memoráveis. Há nisso uma evidente e curiosa antinomia. Brecht e sua idéia de teatro “revolucionário” representam o momento central da renovação dramatúrgica até o final dos anos sessenta. Após a ruptura de 68, no entanto, as vanguardas teatrais dirigem o olhar para Artaud ou Beckett, para o teatro do absurdo e para figuras e grupos

como Grotowski, Barba ou o Living Theater de Nova Iorque. Mesmo nas escolhas de repertório do teatro mais institucional, Brecht é superado por Peter Weiss ou Dürrenmatt. O que quer dizer: no momento em que um movimento social e político de “renovação” – senão de autêntica pulsação revolucionária (sobre o uso dessa palavra consideramos necessária mais do que uma simples cautela teórica, particularmente quando se trata da relação entre arte/estética e política) – está realmente em curso, um modelo dramatúrgico que, por definição, se apresenta como “revolucionário” é criticado e abandonado. Em outras palavras, provavelmente contra as intenções de Brecht, a peça, ou melhor, a *Stück* brechtiana não parece reconduzível ao conceito de performance.

Em sua introdução, e através de uma série de citações pertinentes, Rojo situa esse conceito na fronteira da relação que, de certa forma, se encontra na própria origem dos movimentos históricos de vanguarda estética e artística – como o expressionismo e o surrealismo –, ou seja, na relação entre arte e vida (não por acaso faz referência a um movimento precursor brasileiro). Esse vínculo aponta diretamente para um nome fundamental: Antonin Artaud. Já o inserimos em nossa lista. Agora pretendemos abertamente introduzir um elemento de desequilíbrio: a teoria do teatro/vida de Artaud é talvez a teoria mais “metafisicamente” profunda do teatro ocidental. Qual é, então, a diferença essencial entre Artaud e Brecht? Revolucionário em suas enunciações teóricas, o teatro brechtiano, de toda forma, tem como referente a consciência e o conhecimento humano. Com uma analogia propositalmente um pouco ousada, pode-se dizer que Brecht deveria estar para o novo público “proletário” assim como Lessing estava para o público da burguesia “progressista”. O ponto é que o público proletário continuou a preferir o boxe ao teatro brechtiano, freqüentado, ao contrário, por uma burguesia habituada ao já inócuo fantasma da revolução, com o qual era fácil flertar exatamente nos termos das “almas belas” descritas pela *Fenomenologia* hegeliana. Em poucas palavras: o que divide Artaud de Brecht é a raiz do corpo e da corporeidade. Uma vez que privilegiamos as biografias “da cintura para baixo”, nesse sentido, não nos parece casual nem mesmo a diferença dos destinos pessoais dos dois dramaturgos. Muito justamente Rojo extrai de Artaud a distinção fundamental entre “apresentação e representação”. É uma distinção que poucas línguas podem exprimir melhor do que o alemão: *Darstellung* e *Vorstellung*. A preposição *vor-* do segundo composto é tanto espacial quanto temporal.<sup>1</sup> Aquilo que está “diante de” ou “antes de” é também aquilo que vem “primeiro”, que precede. A *Vorstellung* é, portanto, exatamente a representação, também

no sentido mental do termo. No sentido de “apresentação” ou “exposição” de *Darstellung* é, em certa medida, o contrário. Indica algo que se apresenta em sua fisicidade e se exprime através dela. A distinção é tão radical que diz respeito à língua e às próprias palavras. Se eu as penso somente em termos de signo, então elas são *Vorstellung* – uma representação mais ou menos convencional. Se eu as penso em sua fisicidade, então elas são expressão de algo que está aqui, presente: é o sentido mais arcaico da palavra grega *hermeneia*. A palavra é um fato físico do mundo, através do qual as coisas do mundo se exprimem. Kraus e Benjamin, para citar dois nomes, pensavam a língua desse modo. A língua de Kafka é isso.

O elemento dialógico que Rojo associa estreitamente à performance e do qual fornece esplêndida exemplificação em sua resenha de eventos teatrais, portanto, torna possível a identificação de três elementos fundamentais do intercâmbio, baseando-se no conceito de apresentação/*Darstellung*. Isso concerne, em especial, à associação com o terceiro nível. A relação entre corpo do ator, enquanto sujeito e objeto do espetáculo, e o espaço, como construtor e delimitador do evento, resulta quase que imediatamente compreensível. Menos imediato é o que Rojo define como “a conexão com a memória”. Por definição, como também Aleida Assmann recentemente precisou em muitos estudos, o estatuto da ciência historiográfica moderna – a partir da *Historik* de Droysen – se define pela separação em relação à memória. Quando Benjamin escreve que a historiografia, além de uma ciência, é uma forma de “rememoração” (*Eingedenken*), lança assim um ataque preciso a uma separação que é o ato epistemológico constitutivo da própria ciência. Tal distinção ecoa naquela distinção entre “repertório” e “arquivo”, da qual fala Rojo. Mas também o documento histórico de origem mais íntima e pessoal – por exemplo, as cartas, encontradas e publicadas há pouquíssimo tempo, que um jovem de dezoito anos, assassinado na indizível barbárie das *Fosse Ardeatine*,<sup>2</sup> enviava à namorada da famigerada prisão da Via Tasso, em Roma, nos primeiros meses de 1944,<sup>3</sup> – não são para a ciência histórica “língua de um corpo”, mas representação de um fato histórico, portanto *não* memória em sentido estrito. Em outras palavras, a idéia de performance desenvolvida pelo ensaio de Rojo remete à idéia de escritura como fato corpóreo. Mas é exatamente este o lugar onde a história deposita os seus traços mais profundos, que apenas um teatro-corpo pode revelar, operando a passagem das lembranças para a memória como espaço social.

Tradução: Ana Maria Chiarini

## Notas

<sup>1</sup> É nossa convicção filosófica que as percepções temporais constituem um desenvolvimento e uma elaboração das percepções espaciais. É tendo como base a percepção do “desde aqui” que se desenvolve a idéia do presente – agora –, e assim por diante. As percepções espaciais são, portanto, primárias exatamente por terem uma raiz corpórea.

<sup>2</sup> Nota da tradutora: Ação da SS alemã, no dia 23 de março de 1944, como represália a um ataque da resistência italiana. Dez italianos foram executados com um tiro na nuca para cada soldado alemão morto em ação dos *partigiani*. No total, 335 homens foram mortos, nas Fosse Ardeatine, em Roma, tendo sido a maior parte das vítimas escolhida entre os presos do comando da Via Tasso e da prisão Regina Coeli.

<sup>3</sup> No período entre 8 de setembro de 1943 – dia do armistício com os anglo-americanos – e 4 de junho de 1944 – dia do fim da ocupação alemã e da liberação de Roma –, Roma viveu talvez o “período mais escuro” de sua história milenar. Em um livro sobre o Papa Pio XII – vítima de terríveis atos de censura desde o seu lançamento em 1946 – no capítulo que trata dessa fase histórica, o grande teólogo Ernesto Buonaiuti transmite tal angústia (cfr. *Pio XII*, Firenze: Parenti, 1958, cap. VII “O período da clandestinidade e das Fosse Ardeatine”, pp. 251-278, em especial, a página inicial 251). Na realidade, aqui o autor, ainda que “fazendo história”, não é mais um historiador. Aqui *fala a memória física de um corpo*, tomado por um “vórtice de medo” – roubo a expressão do queridíssimo Cornell Woolrich – similar àquele de quem atravessa um rio em cheia e sente que a ponte está para ceder. É uma similitude no estilo homérico.



# O real como projeto poético de *Elefante* de Francisco Alvim

Roberto Vecchi  
Università degli Studi di Bologna

## 1. Nas duvidosas pegadas do Elefante

Um bom ponto de partida ainda para a leitura da poesia de Francisco Alvim continua sendo o capítulo que lhe dedica José Guilherme Merquior em *A astúcia da mimese*. Depois de trinta e cinco anos, a crítica mantém toda sua vis interpretativa na apreensão da obra poética de Alvim: o capítulo-resenha dedicado ao livro de estréia do poeta, *Sol dos cegos* (1968), aponta para algumas peculiaridades da poesia alviniana de então que não perderam sua atualidade, pelo menos se cotejadas agora com *Elefante* (2000), que talvez valha a pena repertoriar em chave introdutória. Merquior adverte uma espécie de resistência dessa poesia, na assimilação do que é definido como “o tom modernista não-clássico” (MERQUIOR, 1997: 210), à influência dominante da “cabralidade”, mas também perceptível no temperado re-uso drummondiano, o que o leva a recorrer à categoria, extrapolada de Auerbach, de linguagem mesclada. O que é interessante relevar, no entanto, é que o poeta no volume de estreia se define logo como muito sensível a uma gestão crítica da influência, dentro do *main stream* modernista. E é em um poema-síntese como *Paralaxe* que se descortina uma oficina poética onde se afirma uma evocação direta da experiência, testemunhal por assim dizer, tirando partido de uma técnica rotulada como “pós-cubista” a que remete inclusive o próprio título do poema, com sua alusão às mudanças rápidas de posição. Lógico que a poesia de *Elefante* habita outros territórios históricos e estéticos, mas é interessante ver como a antevisão de Merquior apontava para eles – e preocupações – de continuidade dentro de uma poética da contemporaneidade problemática enquanto problematizadora. Torna-se claro que o nexo

mais evidente que costura duas experiências poéticas tão afastadas, pelo que se depreende também das palavras do crítico, é a outra preocupação constante com o problema da representação, da conjugação da poesia – pela consciência dos limites do poético – com a experiência pessoal e histórica.

De fato, *Elefante*, já a partir do seu próprio título, enfoca logo o emaranhado essencial das preocupações autorais: seu posicionamento em relação a uma tradição poética modernista (reforçando o tributo ao poema drummondiano epônimo de *Rosa do povo*, com uma citação epígrafe a Murilo “Nasci nu”), uma orientando a leitura para uma aguda sensibilidade metapoética, outra exibindo um forte apego em uma condição existencial fundamentada, se poderia dizer, no limite. Agora, além dos indícios paratextuais, capta-se logo o valor estratégico – quase de exergo – desempenhado pelo primeiro poema do volume, outra homenagem à tradição, “Carnaval”, também outro poema-síntese (embora problemática e problematizadora), que funciona como um afinamento da orientação de leitura induzida pelos limiares do texto. Não é só o movimento que o poema desenvolve baseado na figura da inversão implicada pelo próprio rótulo do poema – que solda portanto desde logo uma aliança funcional nos embates entre objetos e sua representação – mas é no verso de desfecho que emerge, digamos, a hipótese generativa do livro – uma hipótese crítica, metapoética – que ressoa como interrogativo paradoxal no fim da corrente das contradições exibidas entre coisa e imagem: qual o real da poesia? Entre parênteses, agora, pode-se assinalar, no entanto, que no mesmo poema há um verso, o primeiro, monolexical, pertencendo conotativamente à corrente sêmica sempre induzida pelo título do poema, pelo menos como lugar comum, que alude a uma dimensão implícita – a do choque, nesse caso visivo (um brilho ofuscante) – que introduz uma anfibologia de fundo, funcionando como metonímia localizadora (do País do Carnaval) e também como metáfora (um trauma fundador da experiência poética a partir de dados empíricos irreduzivelmente outros).

O volume surge assim desde logo como um repertório de multiplicidades, com suas dualidades coexistentes, propositadamente articuladas, que justifica, como aliás foi muito bem notado (ARÊAS, 2002: 322), as diferentes reações contraditórias que provocou. De fato, se repararmos, a polêmica crítica surge de duas leituras seletivas do *Elefante*: uma, imprescindível por minúcia e rigor (a de Roberto Schwarz) dedicada ao enfoque de uma busca promovida pelo volume da poesia e do País-problema nos tiques lingüísticos de uma formação social

singular e excluindo declaradamente a região com o maior investimento poético da obra (SCHWARZ, 2002: 13), a outra resenhista, de Paulo Franchetti, se fixando parcialmente sobre uma série de poemas “cocteil”, liquidados não como material crítico mas como mera diversão alusiva de certa vertente modernista (FRANCHETTI, 2000). Agora apesar do valor hermenêutico em particular da primeira dessas leituras, concentrada também na questão indubitavelmente crucial do volume que é a da representação, é preciso observar como o problema da representação se configura logo como problemático, dubitativo, um dilema que talvez conduza não tanto para uma resposta, bem mais provável para uma aporia.

A pergunta-chave, totalmente anti-retórica, não é tanto qual é o País que faz de pano de fundo a essa poesia, ou qual é a poesia com que pensar o quebra-cabeça da representação – ainda que as duas perguntas, e seus questionamentos, sejam pressupostas pelo interrogativo dominante –, mas se inscreve em uma declinação específica, em uma encruzilhada essencial sobre qual é o real da poesia. A resposta deveria ser constituída de modo implícito pelo próprio livro que explora as dimensões implícitas na pergunta-chave e que originam outras especificações colaterais: qual é o real da poesia na modernidade, qual o contexto e a tradição que a sustentam, ou seja, qual é o real da poesia dentro de uma modernidade como a do Brasil e na esteira de um modernismo como o brasileiro? E na verdade, mais do que uma resposta, capta-se um movimento subterrâneo ao texto que parece aludir a uma solução, ainda que provisória e ambígua, do nó básico que desde o exórdio aparece como um questionamento de fundo. O que se vai tentar nas considerações que seguem fica, portanto, um passo aquém da discussão certamente importante que foi travada a partir da saída de *Elefante*, ou seja, articular um outro movimento, voltado não tanto para uma fragmentação seletiva do volume, mas para a busca de um possível núcleo gerador íntimo que, encenando uma questão poética profunda – a relação entre realidade e representação na poesia – tenciona examinar um traço conjuntivo do volume implicado pela sua própria fatura. Uma problematização mais teórica do que propriamente uma hipótese de leitura. Note-se, no entanto, a falsa inocência do questionamento. Interrogar-se sobre o real na poesia significa tocar no cerne do discurso poético, entrar no seu mecanismo profundo e constitutivo. Não é só escancarar a porta de uma tradição secular de problematizações, com a poética aristotélica fixando na poesia uma primazia sobre a história.<sup>1</sup> Outra é a idéia de história que se cultiva modernamente que não admite

confrontos com a percepção histórica da época clássica (GINZBURG, 2000: 60). Só limitando-nos à poesia moderna, nota-se que o problema da realidade surge como um fantasma não esconjurável, dentro de uma dialética da modernidade voltada para a sua desvalorização (FRIEDRICH, 1999: 285). Mais em particular, da poesia de *Elefante* o que se irá analisar são os modos em que a representação da experiência ocorre em um âmbito que pode ser considerado – até paradoxalmente, na esteira de outra forma de arte como a música, por exemplo – como lugar onde a representação se interrompe, ou pelo menos denuncia um grau elevado de problematicidade. A não ser que a consciência do limite da poética moderna contribua para forjar um outro sentido da representação conferindo aos poetas a tão paradoxal como extraordinária condição de testemunhas do mundo. Como no caso do *Elefante* e das suas pegadas só aparentemente transparentes e descontraídas.

## 2. Material do real

O que confere unidade a *Elefante* é exatamente a sua antítese, isto é, a escrita fragmentária. O fragmento é o material constitutivo fundamental que, drummondianamente, fabricado e colado pelo poeta dá forma ao poema. Não só nos poemas do País-problema extrapolados das falas corriqueiras que Schwarz estuda como chave de compreensão das disparidades peculiares da formação da periferia, mas também nos outros poemas de índole menos anti-lírica, é a forja do fragmento, a sua montagem dentro de um outro universo discursivo, que substancia a poética alviniana.

A morfologia do fragmento é peculiar e fundadora dessa poética do “corta e cola”. Veja-se um poema eloqüente nesse sentido como “Com ninguém”, onde o horizonte poliglota, polisocial, pluritradicional, hibridamente moderno e mediatizado, acaba enxertando o verso camoniano, o que cria assim uma fantasmagoria turbinosa, de imediato semiótica mas progressivamente deixando entrever a semântica instantânea das suas conexões. E é nesse traspasse entre a palavra e o sentido, entre a língua e o discurso, que se dá um diferencial notável onde, como observa Agamben, no trânsito da pura língua ao discurso, o instante é a história e «só por um instante, como os golfinhos, a linguagem humana extrai a cabeça do mar semiótico da natureza” (AGAMBEN, 1978: 55). Estamos perante outra vertente não só no plano dos intuitos da vanguarda mas inclusive na disjunção de consciência entre os dois tempos, em relação aos poemas-piada ou poemas-cocteil modernistas, embora sua aparência os evoque propositadamente.

Ou, para melhor dizer, alguns poemas de *Elefante* poderiam ser assim interpretados se não nos precavêssemos da sua condição “póstuma” do ponto de vista modernista, colocada não só em um “depois” mas junto de um tempo do “fim”. Isto é, a diferença cultural entre as duas vertentes não poderia ser mais flagrante. O poema-piada na conjuntura modernista desempenha uma função antiestética flexibilizando, enquanto tradução travessa e constelizador, a rigidez da representação, carregando-se como está de um historicismo radical (ANTELO, 1991: 84). Ele é marcado, no entanto, por uma aspiração vital, um olhar voltado para frente que é contrário à condição “póstuma” da sua reconfiguração contemporânea, quando podemos observar até melancolicamente o passado do “futuro desajustado” modernista, seus acertos e desacertos, de um observatório no “além” inserido no presente, depois do fim, do esgotamento de suas tradições e histórias (FERRONI, 1996: 150). E não é por acaso que o caráter literalmente póstumo, de filho nascido depois da morte do pai, condiz coerentemente com o fragmento e com o fragmentário, ou seja, as figuras que remetem logo para o não acabado e a morte, como resultado “de um percurso semântico” promovido a partir da reflexão sobre a postumária (Ibidem, 17). Esse sopro de fim, de tempos últimos, é um aspecto estruturador e diferencial da poética alviniana, assim como enxerga com grande perspicácia Vilma Arêas quando acena também aos destroços de vozes surgindo de um “mundo extinto” (ARÊAS, 2002: 325) justamente referidas ao poema citado. Agora de imediato, a estruturação de um rosto do real a partir de uma escrita por fragmentos se configura como mais uma questão na superfície paradoxal desse volume que, na verdade, é uma enciclopédia de paradoxos, aliás habita os limites nem muito amplos das nossas lógicas de leituras para forçá-los, aparentando assim as máscaras de seus voluntários contra-sensos. Como no caso da pseudo emulação dos poemas-piada. Assim o volumoso *Elefante* pode se tornar suporte de sutis fios da experiência, sem detrimento estético.

Tudo gira em torno da matéria, do elemento constitutivo e conjuntivo que forma o volume, sua unidade básica discriminável: o fragmento. É no seu microscópico nicho que se consome o básico dessa criação poética que tenciona prender lascas e cacos do real. Será ele, o fragmento, o real da poesia? É nessa vertente de fato que o autor exhibe, poderíamos dizer forçando bastante a semântica cultural da expressão, todo o alcance do seu materialismo crítico, trabalhando basicamente em um exercício de escavação da pedra viva da experiência, extraindo um verso da rocha dura do real com um rigor tenaz e lúcido – desse

ponto de vista, de certo modo cabralino – mas inscrito em uma poética que é nitidamente só alviniana e mostra modalidades outras da lírica moderna (o que faz de novo lembrar as considerações de Merquior).

Para definir essa prática que repauta as relações tensas entre real e poesia, poderíamos dizer que Alvim trabalha, dentro de uma consciência residuária refinada, o fragmento como aforismo, o que substancialmente revemantiza e adapta o fragmento, explorando o material em múltiplas potencialidades impensadas. De algum modo, a poesia conjuga duas características diametralmente opostas dos elementos em jogo, o fragmento e o aforismo, uma conjugação que se constrói a partir de um limiar de extremos de que talvez decorra a tal aura paradoxal acenada que sopra pelo volume inteiro. Se o primeiro elemento, o fragmento, é um deverbais do latim *frangere* apontando para o resultado caótico de uma ruptura, de uma libertação de formas, o segundo, também deverbais do grego *aphorizen*, dividir ou separar, pelo contrário aponta para uma estrita limitação, de que se extrai o sentido (SUSINI-ANASTOPOULOS, 1997: 17). Não por acaso, o aforismo se correlaciona com a insuficiência do pensamento sistemático peculiar da modernidade e na sua etimologia básica significa justamente “definição” (de aphorismos); ele aliás encontra em Musil a sua mais nítida e persuasiva enunciação como “o menor inteiro possível” (RELLA, 1994: 58).<sup>2</sup>

Usar o fragmento como aforismo implica não só uma ruptura do real, mas sobretudo a operação de seleção, adaptação, ajuste, que transforme em mônada significativa o que em si não passaria de um caco, de um escombros, isso é, de um resíduo desprovido de qualquer sentido ao não ser o metonímico e imediato de resultado da ruptura. A conciliação de uma dialética de limitado e ilimitado – o limitado do aforismo e o ilimitado do real, da experiência do real – do aberto e do fechado, equilibra um jogo de forças onde a máxima concentração da forma se esforça para apanhar o horizonte de sentido da maior amplitude (como se convém de modo geral às formas breves), conciliação aliás ambígua, costurada precariamente com meios artesanais e, sobretudo, por um instinto do real, onde uma função essencial é desempenhada pela qualidade do ouvido (SCHWARZ, 2002: 8) operando a triagem sutil e exigente dos materiais.

A exemplaridade emerge com maior brilho nos casos mais radicais dos poemas de exiguidade lexical. Para citar só a exemplaridade de alguns mais famosos, com título e poema: “Psiu” “volto já” (p.124) ou “Negócio” “Depois a gente acerta” (p.119). Aqui o título desempenha uma função crucial pelo seu grau de investimento metafórico. E é interessante

assinalar uma tendência presente em si na própria forma fragmentária de como seu autor «sollicite constamment le champ métaphorique de l'éclat, du bris, de la scorie, de la ruine» (SUSINI-ANASTOPOULOS, 1997: 46). O fragmento remete portanto diretamente para o campo da dispersão ou da disseminação de uma totalidade perdida. Configura-se morfológicamente, para chegar à definição que interessa, como resto.

No entanto, também nos poemas de maior fôlego, o fragmento surge como a pedra estruturadora essencial, no sentido que ele assume uma dimensão estrófica ou se reduz a um monóstico, mas sobretudo articula uma rede de relações interestróficas e versificatórias através de múltiplas estratégias poéticas (conexões de sentido, conexões versificatórias como a rima, conexões alegóricas, conexões por elipses ou contrastes semânticos, por imagens etc.). Mas sempre conectando fragmentos trabalhados como unidades do mínimo possível. Uma estratégia recompositiva, mais do que compositiva, então, que justamente no território do lírico se pode estruturar com os melhores efeitos. E nesses poemas, só aparentemente mais estruturados, na verdade, mais amplos e, no entanto, baseados num mesmo princípio, é visível, até graficamente, a remontagem das “pecinhas ou ‘narrativas comunitárias’” (ARÊAS, 2002: 325) dentro de um projeto ruinoso, como poderíamos defini-la lembrando a idéia de ruína que G. Simmel aponta no seu famoso ensaio *Die ruine* (1911). Nessa vertente, de fato o fragmento se transmuta em algo próximo da ruína que, na reconstrução do filósofo alemão, remete para uma dualidade. De fato, se a ruína tem um efeito trágico e não somente triste (ou melancólico que a tradição lhe atribui inscrevendo nela um motivo histórico) porque a sua destruição não é algo desprovido de direção, mas a realização de uma direção presente no seu estrato mais profundo da existência do que se perdeu; ela então não representa a perda da obra do homem, mas um produto da natureza que projetou suas forças sobre a obra, usando-a assim como material (SIMMEL, 1981: 122 e 124). Isso permite à ruína criar a forma presente de uma vida passada, não de acordo com seus restos, mas de acordo com o seu passado como tal, o que aponta para uma não conclusão do passado, ainda uma abertura da história. As conseqüências dessa reconfiguração da ruína são bastante evidentes: a destruição nela se dá como um processo inverso ao projeto da obra que mostra não só a falsa consciência do projeto originário, mas sobretudo que a ruína, realizando uma virtualidade do fragmento, remete para si própria e conserva uma unidade formal não tributária do projeto (SPERONI, 2002: 8-9 e 51). Dela se extrai aquela tensão aforística que altera sua condição fragmentária.

No entanto, além de todas as digressões morfológicas sobre o fragmento-ruína, é mais fácil testar as características no texto expondo os fragmentos do real, subtraídos à continuidade orgânica e convertidos pela ação estética do poeta em ruína (no sentido simmeliano). Os exemplos viáveis são inúmeros (veja-se a tripartição de um poema como “Planície” ou a estrutura por dísticos de “Ventura” que pertence à mesma seção poética do volume) embora o mais evidente até graficamente seja, mais uma vez, “Com ninguém” pela conjugação gráfica versilibrada de caracteres normais alternados com os em itálico. Nessa ação autoral, descortina-se um traço de aproximação entre Francisco Alvim e a lição das coisas poéticas de João Cabral, concentrada na nítida opção pela exiguidade da representação.

Como aponta a vertente da filosofia hegeliana (antes, no poema juvenil «Eleusis» de 1796, depois na abertura da *Fenomenologia do espírito*) a dimensão diminuta permite medir o poder do negativo que a linguagem possui em si. A subtração (die Aufheben) do real portanto expõe o duplo sentido do negativo que é, ao mesmo tempo, uma negação e uma conservação (AGAMBEN, 1982: 22-23). Paradoxalmente, mas João Cabral está a demonstrar a essencialidade desse procedimento (VECCHI, 2000: 194-195) o mistério eleusino atesta o poder salvífico – quanto ao passado – do negativo, da perda, da subtração. Pense-se na salvação pelo seu caráter inconcluso da história em um poema problemático como “Lembra?” onde a circularidade vertiginosa, quase cultista, da figura poética encaracolada, ainda que extrapole só farrapos verbais do passado, salva e representa a experiência indizível da tortura.

A poética de *Elefante* se substancia em uma sintaxe do fragmentário, onde cada fragmento é trabalhado autonomamente, bloqueando um processo (como na ruína) que salva um instante, uma voz. Valorizam-se assim duas dimensões: a primeira vertical secundando a força interna do fragmento, deixando ir ao fundo seu fundamento, o que autonomiza seu sentido mesmo mantendo correlações estritas com o todo que se perdeu, a segunda horizontal, nas interconexões entre fragmentos e entre poemas (fragmentos que reciprocamente iluminam seu sentido). Uma arquitetura deslumbrante e simultaneamente complicada e leve, engenhosa mas com uma sagaz economia de material. *Elefante*, justamente.

Poder-se-ia ainda notar que os materiais têm a densidade, mais do que de fragmentos ou de ruínas, verdadeiramente de restos, ou seja, assumindo aqui, a dualidade própria, conceitual, de resto, decorrendo, por sua vez, de uma dupla raiz etimológica que remete tanto para a perda,



para o que se perde no processo que o produz enquanto resíduo, como para o que se conserva, resistindo à transformação e mostrando, portanto, a solidez da matéria (PERNIOLA, 2000: 95-96). De fato, há uma primeira acepção, enfatizando só o que se dissolve na processualidade, que considera o resto como fetiche e se expressa pelo verbo grego *leipo*, que assinala a falta, a ausência, o abandono (e corresponde ao verbo latim *linquo* de que derivam palavras como relíquia ou *delíquio*). Mas há outro sentido até antagônico de resto, que mostra assim a multiplicidade semântica do conceito, que decorre da palavra latina *restus* (que decorre do verbo *sto*) e indica estabilidade, firmeza, resistência. O resto, portanto, em virtude da sua rica anfibologia, se destaca como material privilegiado da representação alviniana, resíduo de desconstruções e matéria de outras construções onde na dialética (trágica) entre perda e resistência, se insinua a possibilidade fulgurante, em um limiar de tempos últimos, de arrestar e portanto salvar alguns restos de um mundo de outro modo inexoravelmente condenado a uma definitiva extinção. Esse material é o que traça por rastros a paisagem poética (porque só exclusivamente poética poderia ser) do *País do Elefante*.

### 3. Língua morta e poesia: as possibilidades do resto e a morte do real

Se a *brevitas* se torna uma dimensão estruturadora fundamental dos mecanismos profundos da poética alviniana, por antífrase paradoxal, diríamos, expandindo o potencial de apreensão do real por parte do fragmento, é necessário individuar uma outra operação autoral indispensável para entender o pendor e o porte do ditado poético em seus mecanismos íntimos. A questão se resume em uma outra pergunta: de quem são as vozes residuárias que o poeta recompõe em seus poemas? É verdade, como foi notado, que o universo polifônico do livro se articula com base em uma “limpeza das falas” remetendo para o ouvido sensível do poeta; assim consegue captar todo o repositório verbalizado de nuances e tiques implicado pelas dissonâncias da formação social particular do País onde elas, «têm uma existência densa, objetiva, acima da veleidade» e o poeta com seu labor literário «lhes decanta o conteúdo pragmático e as torna comensuráveis, peças de um mesmo sistema» (SCHWARZ, 2002: 7). Daqui a capacidade de certos poemas de representação da realidade nacional, peculiar do País-problema. É importante aprofundar a reflexão por essa vertente. As falas extrapoladas não são mero registro, mas os fragmentos de real

são reelaborados através de uma operação que as torna vozes. Vozes, não propriamente falas. E interrogar-se sobre a identidade das vozes é decisivo para colocar, de novo, a questão da representação. Não se trata só de definir a titularidade, o sujeito das vozes, mas bem mais o seu ter lugar, o lugar onde a voz se dá imbricando o tempo. E ficando assim esteticamente representativa.

Uma breve digressão teórica se torna aqui necessária. Já Giorgio Agamben apontara para o fundamento negativo da linguagem que se institui na sua relação com a morte. Tem, de fato, uma outra Voz (com v maiúscula) que não é mero *phoné*, mero som, como a do animal, que também o humano é, a qual deve ser tirada para o discurso poder ter lugar. Essa Voz intervalar, intersticial, que é onde a linguagem pode ter lugar, é o fundamento da linguagem humana que tem como estatuto o que não é mais, ou o que já foi (a voz) e o que ainda não é (o significado), mostrando como a linguagem humana é pura negatividade (AGAMBEN, 1982: 48-49).

Mas essa reconstrução metafísica, de acordo com a qual tendo lugar na Voz, a linguagem tem lugar no tempo, é só a premissa para um outro passo que o filósofo italiano dá rumo à compreensão de um aspecto profundo e fundador do discurso poético. Em um ensaio dedicado a Pascoli, aproveitando uma sugestão de Gianfranco Contini, Agamben recupera não só a reflexão sobre a conexão entre a linguagem e a morte, expondo desse modo o fundamento negativo da linguagem, mas desenvolve uma conceitualização sutil e enriquecedora da poesia, que a poética pascoliana contribui de modo determinante para enfocar, ou seja, como a poesia fale uma língua morta, um traço que a lírica de Pascoli exhibe em grau máximo (até no uso do latim no lugar do italiano). Já na antiguidade (S. Agostinho) a língua morta é a experiência da palavra pronunciada quando não é mais só som e, no entanto, ainda não é significado, mas sim mera intenção de dizer. Tal intenção registra-se nos *grammata*, nas letras que não simbolizam nada mas indicam uma intenção de sentido. Era isso a que São Paulo se referia recorrendo à expressão “falar em glosas”, ou seja, usar uma palavra estranha ao uso, uma palavra pronunciada pelo bárbaro que se situa no falante. A poética se torna assim, nessa perspectiva, poética de uma língua e da voz mortas, demarcando um lugar da experiência poética que é aquele onde o poeta pode captar a língua no instante em que ela reafunda, morrendo, na voz e a voz no ponto em que reemergindo do mero som, traspassa, morre, no significado, como quiasmicamente observa com agudeza Agamben (1996: 74). A experiência do ditado poético é reconstituída

nesses termos como uma experiência de traspasse, uma experiência de morte, captável na fulguração dos *grammata* onde se conjuga a morte da voz e a morte da língua. Pode parecer paradoxal que a poesia represente através de uma língua morta. Aliás, a questão da representação, nessa reconstrução, acaba por se problematizar de maneira radical. Será que como uma certa vertente da poética moderna apontou a poesia está desprovida de capacidade mimética e a sua possibilidade de representação se pode articular só a partir de uma interrupção da arte, de um bloqueio do poético, do elo com a tradição (LACOUÉ-LABARTHE, 1986: 99-100)? Há mais um aspecto a ser evidenciado: a língua morta que seria portanto a da poesia é uma língua residuária, uma língua-resto. Perdeu-se nela por inteiro a dialética entre a inovação e a conservação que é própria das línguas vivas pelo uso que se faz delas e que se dá no ponto de encruzilhada dessas duas tensões, entre anomia e norma, que é o falante estabelecendo o que pode e o que não pode ser dito (sempre em prol da compreensão). Pelo contrário na língua morta não é possível atribuir a posição de um sujeito (AGAMBEN, 1998: 143) como existe só a dimensão da invariabilidade, da conservação. Usar a língua poética como língua morta essencialmente aponta não só para o reposicionamento do autor nela, mas de certo modo faz com que a língua sobreviva aos sujeitos que a usaram.

À pergunta de quem são as falas registradas por Alvim na sua poética, talvez agora se possa responder por outra perspectiva. Não pertencem, como poderia parecer de imediato, aos sujeitos até nomeados, não são da patroa de Irani e Gilson, nem do político espertalhão ou do homem cordial que se esconde atrás de todo mundo, são todas falas do país-problema, está certo, mas todas reapresentadas poeticamente por uma língua morta que é a língua dos poetas. Elas são – e é isso que nos interessa – as falas do *País do Elefante*, para ficarmos com a intuição epônima da linha de reflexão de Roberto Schwarz. Tal consideração contribui para desvendar um mecanismo menos evidente que rege o funcionamento do livro de Alvim. As vozes, os nomes, os fatos corriqueiros e cotidianos são representados pelo Elefante a partir de uma transmutação fundamental, um ato de autor: sua conversão em uma língua morta que possibilita o poético. Tudo surge como ecos de um mundo extinto, no entanto, é a existência e a insistência desse mundo outro que oferece a possibilidade da sua efetiva representação. O real da poesia, o elo entre realidade e representação poética, é o resto de uma língua-resto que tem seu índice histórico na sua inseparabilidade da experiência da morte. A língua poética enquanto língua morta se configura desse modo pelo seu caráter vicário.

Alvim em *Elefante* toma algumas providências de autor que mostram a consciência da dimensão fundadora do nexo entre Voz e morte, o que talvez ajude a formular uma hipótese de resposta para a questão crucial colocada pelo livro: as vozes que falam no livro – que acabam se tornando representativas do universo social brasileiro e também dos nós irresolutos e das indefinições da sua formação – são vozes mortas, não remetem para sujeito ou identidade histórica nenhuma. Disso decorre seu poder de abstração poético que acaba sendo, paradoxalmente, até mais representativo. No entanto, esse esvaziamento de historicidade – na verdade, uma salvação pelo ângulo do poético dos riscos do historicismo – pelo ato autoral não é perda de história, pelo contrário proporciona a possibilidade de gravar, de testemunhar uma experiência histórica em seus múltiplos planos, individuais e coletivos. O que é decisivo na configuração desse processo estético, mas não desprovido de conseqüências em outros planos, é justamente o gesto sacrificial necessário para a sua realização: a captação do real por intermédio de uma língua morta. O sacrifício da mimese totalizadora em benefício de um corte residual e seletivo, onde o poeta manuseia uma faca muito aguçada no plano do real para executar seu ato de autor. Nessa providência, ela acaba separando assim restos seletos do real, esmiuçado e convertido em matéria desubjetivizada em relação à sua titularidade originária mas também, conseqüentemente resubjetivizada pelo próprio autor dentro de outra moldura, a da língua morta.

Se antes a questão de qual é o real da poesia podia parecer vinculada a outra interrogação – a quem pertencem as falas transcritas na textura poética? – nessa perspectiva de terceirização, se assim se pode definir, poética, o problema se desloca para outro campo, e outra pergunta: qual é o sentido das palavras vicárias de que o poeta se faz não só mero arquivo, mas bem mais, e literalmente, autor pelas providências tomadas no plano da representação? A condição terceira, mediadora e intermediária, entre som e sentido, entre experiência histórica e representação, dessa posição autoral e vicária proporcionada pelo adoção da língua morta remete para a questão crucial do testemunho que os restos remontados poeticamente configuram, mostrando um potencial inesperado de representação implícito no projeto de *Elefante*. É ainda Agamben que mostra a estrita conexão que tem entre a língua morta e o testemunho que equívale a pôr-se na própria língua na posição daqueles que a perderam, instalando-se em uma língua viva como se fosse morta e em uma língua morta como se fosse viva (AGAMBEN, 1998: 150). O ato de autor que dá a fala à testemunha integral impossi-

bilitada no entanto de expressar sua experiência, torna o testemunho um campo de forças onde o sujeito do testemunho atesta uma desubjetivização, onde é constante o fluxo entre subjetivização e desubjetivização entre o titular da fala e o da experiência, possibilitando assim o processo trágico e residuário do testemunho (uma dualidade tematizada em poemas de clara índole metapoética, como “Escolho” em que se localiza “Entre dois trajetos/ dois portos/ (duas lagunas)/ duas doenças”).

A esse propósito é suficiente evocar o funcionamento combinado de um poema pelo menos dual (ou dois poemas conjugados) como “Arquivo” e “Aberto” atestando onde a contraposição entre o dado individual da memória refigurada pela impossibilidade do arquivo (“não pode ser de lembranças”) e a localização da memória que desubjetivizada leva a considerar um “tempo, como o sempre, vazio de tudo/ não está longe/ está aqui, agora”, lugar que duvidosamente surge pela erosão dos marcos caracterizando a identidade de um sujeito “O olhar sem memória/ sem destino/ se detém/ no ar do ar/ na luz da luz –/ lugar?” (“Aberto”).

Agora o fato que o *País do Elefante* se configure pelo posicionamento do autor como sujeito em uma língua morta quase como uma Spoon River sub specie brasílica onde o poema – seus restos de restos – exhibe um outro lado mais encoberto dessa poética: é sua função, de certo modo, tumular, de epitáfio. É o epitáfio de fato que testemunha a ausência de algo, o corpo, que se esvaiu deixando porém restos. Mas o que importa frisar nessa reconstrução é que em termos de representação, o texto poético, como no epitáfio, se institui a partir de uma distância do objeto representado, uma deslocação que lhe possibilita a articulação de um sentido. Como inclusive na dualidade do testemunho que pode ocorrer pelo resto entre a experiência e a fala, entre o objeto e a representação.

É desnecessário, nessa perspectiva, repertoriar os lugares explícitos onde a morte aparece como elemento fundador dessa poética (por contraste: “Ária branca –aderência/ em muro branco/ neste dia tão solar –/ dia dos mortos/ dia do antes”, 138): mas nessa recolocação não é abusado entrever uma continuação de uma linha lírica própria da tradição “cemiterial” moderna (Drummond, João Cabral etc.).

Mais profundamente, o resto é ao mesmo tempo material e modo da fundação dessa poética, um *Elefante* de restos colocando a questão da representação do real. A leitura desse *Elefante* de Alvim, talvez esclareça então de forma cabal os célebre versos de desfecho do poema “Andenken” (“Rememoração”) de Hölderlin (“Was bleibet aber, stiften die Dichter”, “Mas o que resta o fundam os poetas”), poema

“adversativo” que mereceu um belíssimo comentário de Heidegger (Heidegger, 1988: 100). O que resta não é só o persistir, o estável, mas é também, como foi observado, o que resta da possibilidade ou impossibilidade de falar, próprias do testemunho (AGAMBEN, 1998: 150-151) que torna assim os poetas praticando a língua morta testemunhas paradoxalmente extraordinárias para poder representar o irrepresentável. Surge assim uma dualidade também no verso citado de Hölderlin de acordo com a qual o resto é forma e modo da representação, o resto que vai restar de um real que se perde mas que pela poesia também diferencialmente se salva.

A fundação do resto pelos poetas com o sacrifício implícito nessa opção dá uma salvação residuária da possibilidade da representação, ainda que na perda praticamente total do objeto. O que ilumina, pelo menos em parte, o funcionamento complexo dessa poética que se constrói por uma antipoética, de uma representação que surge por formas antirepresentativas, apontando para uma possível saída da pergunta aporética originária sobre qual é o real da poesia. A pergunta fica sem resposta, a não ser que o próprio *Elefante*, no sentido de livro, de conjunto poemático dotado de um centro tão forte, responda de modo vicário à questão. O que nele seria paradoxo ou contraste ou antífrase não passaria de uma evidenciação da negatividade profunda que marca a linguagem, sua irrecusável relação com a morte. Agora trata-se de um aspecto, esse, que o livro não resolve mas problematiza e é por isso que temos poemas onde o resto é usado como aforismo e temos outros poemas de pendur mais tradicional, se poderia observar, que na verdade desempenham uma função metapoética fundamental na construção da leitura de *Elefante* como um todo. É como se o tema renunciado no próprio poema de entrada (“Carnaval”) permanecesse no âmago da representação, sendo simultaneamente sua forma e seu modo, articulando uma ética da representação perante um mundo que lhe resiste, mas que em uma poética residuária, fundamentada na consciência da negatividade lingüística, consegue se realizar em uma plenitude feita de vácuos (o Elefante, justamente). A economia do processo ocupa por inteiro o livro, do princípio ao fim e o que poderia parecer a dimensão paradoxal encenada (um olhar que “não percebe o barulho dos astros” de “Num adro”) de fato redefine as relações entre palavra e coisa, entre autor e mundo, entre ôntico e ontológico, que só na poesia, falando uma língua morta, encontra no resto sua possibilidade de palavra (como tão bem, por inversão, ocorre por exemplo em “Escolho”: “Longe do verso perto da prosa/ (...) Ali onde o chão é chão/ as pernas, pernas/ a coisa, coisa/ e a palavra nenhuma).

Poemas-piada e poemas mais líricos portanto se amalgamam tornando o *Elefante* um espesso questionamento da representação pelo poético onde ela talvez deixe lugar a um conceito outro que é o de representatividade (*représentance*), onde Paul Ricoeur condensa problemas, aporias e inclusive perplexidades sobre as fáceis conciliações da representação histórica apontando para o seu paradoxo de fundo: a representação histórica se constrói sobre uma imagem presente de algo ausente onde, no entanto, o que está ausente “se duplica ele próprio em desaparecimento e existência do passado” (RICOEUR, 2003: 404). A representatividade intervém justamente até juridicamente enquanto “representação vicária” da experiência que quase por inteiro se perdeu mas que pelo resto torna o poeta testemunha proporcionando à palavra poética uma possibilidade de salvação fragmentária do real. É nesse lugar do mundo extinto do Elefante tão familiar, mas ao mesmo tempo tão freudianamente estranho (o que é, diga-se de passagem, a característica do resto), que se pode dar aquela que sempre Ricoeur chama de “lugar-tenência” de um real que só na opacidade morta da língua poética encontra no resto sua duradoura fundação. O real da poesia se inscreve na morte da palavra, aquele lugar (com ponto de interrogação, como se afirma em “Aberto”) de vácuos e interstícios que o fragmento poético replasma negando o que o nega: um carnaval de falas e objetos em restos que assim reconfigurados fundam os rastros resistentes de um mundo que já inexistiu mas que os poetas teimam em testemunhar.

## Notas

<sup>1</sup> Cf. a celeberrima discussão da *Poética* de Aristóteles, 1451b, sobre história e poesia.

<sup>2</sup> É interessante notar como o aforismo enquanto “forma poética da definição” como o configura M. Kundera em *L’art du roman* parece logrado, depois de Nietzsche, só em escritores “apocalípticos”, de Kraus a Cioran, de acordo com a observação sempre de Rella.

## Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Infanzia e storia. Distruzione dell’esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi, 1978.

AGAMBEN, Giorgio. *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*. Torino: Einaudi, 1982.

AGAMBEN, Giorgio. *Categorie italiane. Studi di poetica*. Venezia: Marsilio, 1996.

- AGAMBEN, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.
- ALVIM, Francisco. *Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ANTELO, Raul. Histórias do Brasil. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Niterói, n.1, p.76-86, 1991
- ARÊAS, Vilma. Jogo de contrários. *Remate de Males*. Campinas, n.22, p. 321-331, 2002.
- FERRONI, Giulio. *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*. Torino: Einaudi, 1996.
- FRANCHETTI, Paulo. O 'poema-cocteil' e a inteligência fatigada. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 5 nov. 2000. Caderno 2.
- FRIEDRICH, Hugo. *Structure de la poésie moderne*. Trad. Michel-François. Demet. Paris: Librairie Générale Française, 1999.
- GINZBURG, Carlo. *Ancora su Aristotele e la storia. Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*. Milano: Feltrinelli, 2000.
- HEIDDEGER, Martin. *La poesia di Hölderlin*. Ed.it. de AMOROSO, Leonardo. Milano: Adelphi, 1988 (ed.or. Frankfurt am Main, 1981)
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *La poésie comme expérience*. Breteuil-sur-Iton: Christian Bourgeois Editeur, 1986.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese (ensaios sobre lírica)*. 2. ed.. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- PERNIOLA, Mario. *L'arte e la sua ombra*. Torino: Einaudi, 2000.
- RELLA, Franco. *Limina. Il pensiero e le cose*. 2. ed. Milano: Feltrinelli, 1994.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la storia, l'oblio*. ed. it. di IANNOTTA Daniela. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2003 (ed. or. Paris, 2000).
- SCHWARZ, Roberto. O país do Elefante. *Mais!* São Paulo, p. 4-13, 10 mar. 2002.
- SIMMEL, Georg. *La rovina*. Trad. Gianni Carchia. *Rivista di estetica*, n.8, XXI, p.121-127, 1981.
- SPERONI, Franco. *La rovina in scena. Per un'estetica della comunicazione*. Roma: Meltemi, 2002
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Paris: PUF, 1997.
- SÜSSEKIND, Flora. O real da poesia. *Mais!* São Paulo, p.18-19, 19 nov. 2000.
- VECCHI, Roberto. Recife como restos. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.157-158, p. 187-200, 2000.



## Comentário do texto de Roberto Vecchi

### Qual o real da poesia?

Maria Zilda Ferreira Cury  
Universidade Federal de Minas Gerais

#### Qual o real da poesia?

Esta a pergunta que dá corpo ao *Elefante* (ALVIM, 2000), instigante livro de Francisco Alvim. Esta a pergunta com a qual finaliza o primeiro dos 129 poemas que compõem o livro. Muitos destes se fecham com interrogações, que, por sua vez, também aparecem como título de outros tantos poemas, apontando, simultaneamente, para a virtualidade em aberto e para o fragmentário de sua peculiar linguagem poética. A pergunta vai se construindo, em frações, disseminando-se no próprio corpo do texto. Para a aporia posta desde sempre para a ligação entre o que se convencionou chamar de real e a expressão poética, o livro de Alvim, como artefato, se apresenta como uma resposta, máquina-livro, artifício para o ensaio de ultrapassagem dos impasses, mas sempre virtual, em aberto, propositadamente aos restos:

Mas qual será mesmo o real da poesia?

Pela primeira vez eu vi aquela maravilha que era o elefante. Era um ser cheio de vento, dançarino, como está no poema-título do livro. Era uma coisa de canto, de música, que envolvia, e ao mesmo tempo de escuridão, aquela massa tremenda. (ALVIM. Aerograma, 2000).

Esta a “explicação” dada pelo escritor em entrevista. O estranhamento causado pela visão do animal-elefante se constrói ou se reconstrói impactante para o leitor dos poemas. São pequenos textos, elípticos, alguns de uma linha apenas, incomodamente incompletos, permeados de vozes exteriores, arrebanhadas como uma trouxa mal feita: aí, o real da poesia? Vozes que apontam para uma poética como inventário de objetos, de cuja montagem emerge uma representação, mas indireta, estranhada. (...) A torre refaz/ o azul, a aragem (p.139). Poesia tomada

como um arquivo da cultura, como resto de uma realidade que se perdeu mas que, mais do que outras formas de representação, pode ser conservada. Arquivo/não pode ser de lembranças (p. 66).

Nesta algaravia, suspendendo a autoria das vozes que recolhe, ou antes, coletivizando-a, deixando à mostra um jeito de Brasil, pondo a nu fios do tecido social, seus apriorismos e preconceitos, suas desigualdades e disjunções.

Parque  
É bom  
mas é muito misturado (p.85).

Não é sem razão que, tão logo foi lançado, o livro de Alvim despertou tanto a atenção da crítica especializada, e não só pelo fato de seu autor ter ficado doze anos sem publicar. O poeta coloca no centro de seu livro, na sucessão de poemas breves, concentrados, a inquirição sobre a natureza do poético, sua relação com a realidade, construindo um espaço para a escuta de farrapos de vozes que articulam um esboço de país.

Quer ver?  
Escuta (p. 76)

Esta proposta de uma poética, digamos assim, sinestésica, situada entre visão e audição, com a permuta de relações sensoriais de natureza diversa, mais uma vez aproxima a realidade do poético à capacidade de fazer ouvir outras vozes, ou antes, criar um espaço de enunciação para que as vozes circulantes no meio social possam ser melhor visualizadas, ainda que na sua incompletude. Esta expressão vicária, porta-voz de um certo *modus poético* que se lança enquanto pergunta aberta à réplica – entrada metalingüisticamente construída, convite para a atuação do leitor, embora feito com impertinência, com provocação – cria, pois, um espaço contraditório, não se furtando a um posicionamento, a uma ética de intervenção do poético na recuperação de vozes dramáticas, testemunhos que, para se realizar precisam de um autor que as salve do esquecimento.

Não é casual, pois, desde o título do livro, que este espaço de diálogo se abra para a escuta da voz da tradição literária. A ligação se faz clara com Drummond, a cujo outro elefante (e todo seu conteúdo / de perdão, de carícia, / de pluma, de algodão, / jorra sobre o tapete), este se filia e do qual simultaneamente se distingue (O firmamento, /

incêndio de pilastras, / não está fora – rui por dentro). N’O elefante de Drummond, a natureza marginal do poeta e da poesia, incorporados mutuamente, realça a função não pragmática do trabalho poético, numa sociedade que é pouco acolhedora ao lirismo. (Colocar uma semente antiutilitária dentro da coisa mais utilitária. Isso gera uma imensa desconfiança de que seja real. O real à vezes está há anos-luz, a única coisa que existe é a matéria e ela não tem fala. ALVIM. 2001: 9) A marca conferida ao poético é de um projeto utópico, falido embora, de restauração de possibilidade de solidariedade entre os homens, pela via da poesia. Metalinguagem, reflexão sobre a poesia e sua matéria, mas também empenho social, reflexão sobre a vida presente. (...) Drummond é a força extraordinária de um ser frágil, não tem gente por debaixo, é um perigo permanente, você lê Drummond como uma ameaça, uma intranquilidade, uma coisa que vem por todos os lados, avisando que a vida é um perigo (...) (ALVIM, 2001: 7).

A epígrafe de *Elefante* – Nasci nu – tirada a Murilo Mendes, do poema *Memória*, inaugural, que também reflete sobre o nascimento do poeta, a precariedade de sua condição vem de *Poesia liberdade*, livro onde o poeta de Juiz de Fora, tal qual Alvim, justamente introduz a dissonância no campo da imagem. Também aproxima-se de Murilo no jogo contraditório entre poético e coloquial e na “poética delirantemente sonhadora, mas enamorada do real”, que é como MERQUIOR (1994: 13) sintetiza, com acuidade, a poesia deste antecessor literário, também afeita, como a de Alvim, aos aforismos que lhe preponderam na produção tardia. É interessante, também, aproximar este *Elefante* aos coloquialismos e bichos, aos objetos mais prosaicos de *Microzoo* ou de *Microlições*, de Murilo Mendes, que de modo semelhante propõem o incompleto, o fragmentário como ideal poético, apreendido como “lição de coisas” por Alvim, ou ainda a incompletude e fragmentação propostas em Poema Dialético, de *Poesia Liberdade*: Todas as formas ainda se encontram em esboço...

Mas, outras referências podem ser rastreadas: a arquitetura elíptica da poética de João Cabral, ou antes, a antipoética cabralina e sua aversão à poesia como representação (flor é a palavra flor), a presença de Bandeira, o poema piada oswaldiano. À tradição modernista – atualizada, deslocada, rabiscada – se juntam as vozes da rua, de um Brasil arcaico/moderno, mas sempre autoritário. São essas vozes outras que se fazem ouvir no livro, num concerto desafinado, que estranhamento impacta o leitor. É sintomática e sintetizadora a frase de Cacasó sobre o poeta: “Francisco Alvim é um poeta dos outros”,

frase com que Roberto Schwarz (2002) abre seu denso ensaio sobre o livro. É um poeta de ecos, de vozes alheias.

Abordando também a questão das vozes da tradição literária, mas, sobretudo, enfocando a matéria do real da poesia e o como essas vozes a atravessam, é o belo ensaio de Roberto Vecchi sobre o Elefante. Vecchi nos mostra como a tradição modernista a que Alvim, indubitavelmente, se filia, se faz presente em seu texto com a consciência de uma tradição póstuma, configurando-se como uma “pseudo-emulação”, por exemplo, dos poemas-piada inaugurados por Oswald ou das inversões carnalizadas de um Bandeira ou ainda da poética de tradição cemiterial de um João Cabral. Servindo-se da ruína e do fragmento como suporte conceitual para a leitura da poesia de Alvim, o crítico mostra como são eles que, contraditoriamente, conferem unidade e substância ao conjunto do livro. (Será aí, no fragmentário arruinado da linguagem, que se encontra o real da poesia?) Assim também as falas do país-problema, como as denominou e tão bem dissecou Roberto Schwarz no seu ensaio, são vistas sob o diapasão de que, uma vez transportas para a língua morta – possibilidade do poético –, se saturam de experiência histórica. “Não se trata só de definir a titularidade, o sujeito das vozes, mas bem mais o seu ter lugar, o lugar onde a voz se dá imbricando o tempo.”, nos diz o crítico, reiterando que assim é que a voz fica esteticamente representativa.

Tomando o conceito de poético de Agamben, Vecchi o contrapõe à linguagem falada, como resto, como ruína. “O real da poesia, o elo entre realidade e representação poética, é o resto de uma língua-resto que tem seu índice histórico na sua inseparabilidade da experiência da morte. A língua poética enquanto língua morta se configura desse modo pelo seu caráter vicário.” Supera, com isso, na análise, tanto uma visão demasiadamente colada ao contexto histórico, como também aquela que faz de Alvim um mero caudatário da herança modernista, que, como diz o crítico, o poeta evoca propositadamente, como um sentido de época extinta. E aí, o recurso ao fragmento, à ruína plenamente se justifica e corrobora a atualidade da poesia de Francisco Alvim.

Como nos diz Susini-Anastopoulos (1997: 126-127), outra referência valorizada no ensaio de Vecchi, a fragmentação é um dos temas essenciais da estética contemporânea, e mais ainda da situação ontológica do homem moderno.

## Notas Bibliográficas

ALVIM, Francisco. *Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ALVIM, Francisco. *Francisco Alvim: "Minha poesia é muito sonsa"*. Disponível em <http://www.aeroplanoeditora.com.br/aerograma>. Acesso no dia 10 de novembro de 2000.

MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma Murilosopia. In: *Murilo Mendes: poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SCHWARZ, Roberto. O país do Elefante. *Mais!* São Paulo, p. 4-13, 10 mar. 2002.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Paris: PUF, 1997.

**O REAL EM CENA: SIGNOS,  
SONHOS, MAPAS (IN)VISÍVEIS**

# A tradução na ficção da América Latina: vestígios pós-coloniais

Graciela Ravetti  
Universidade Federal de Minas Gerais

Diz Derrida

Sou de certa forma refém do outro, e esta situação de refém na qual sou o convidado do outro a acolhê-lo em minha casa, na qual sou em casa o convidado do outro, esta situação de refém define minha própria responsabilidade. Quando digo “eis-me aqui”, sou responsável ante o outro, o “eis-me aqui” significa que já sou presa do outro (“presa” é uma expressão de Lévinas). Trata-se de uma relação de tensão; esta hospitalidade é qualquer coisa, menos fácil e serena. Sou presa do outro, o refém do outro, e a ética há de fundar-se nessa estrutura de refém.  
(<http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/textos.htm>)

Vou contar neste ensaio três histórias que li como histórias de encontro e tradução da alteridade, não porque essas narrativas tivessem a pretensão de descaracterizar a alteridade como tal, fazendo-a perder sua condição de garantia da identidade que todo ser vivo precisa ter, mas pelo contrário, são narrativas que tendem a avivar a diferença, a estimular sua radical incognoscibilidade, a aceitá-la como o que é, sem apaziguamentos desnecessários. É fazer um gesto de hospitalidade, como diria Derrida em seu livro no qual comenta Lévinas, *Sobre a hospitalidade*. A hospitalidade, o receber o estranho, é uma manifestação efetiva e visível justamente do desejo do outro, da ansiedade de introduzi-lo nas entranhas dele mesmo, da língua própria. Adotá-lo, reduzi-lo, mas outorgando-lhe, ao mesmo tempo, o estatuto de inalcançável, de superior, de sublime, de inenarrável. Conjeturamos sobre o outro, lhe adjudicamos palavras e pensamentos, o nomeamos a nosso modo, lhe aplicamos nossa lei, mas ele se safa, e continua sendo outro, ele tem e mostra um excesso, um a mais irredutível à tradução, que não se pode subjugar.

Esse gesto de traduzir a alteridade e fazer constar a impossibilidade de fazê-lo é também uma das histórias que se depreendem de toda e qualquer história de tradução. Não é negando o original, nem querendo traí-lo que a tradução brilha. Não é se apegando ao original, aderindo-se à idéia de que é possível cloná-lo, que a tradução encontrará seu porto seguro. Não é se apropriando do outro para apagá-lo ou fazendo de conta que é apagado, que se consegue a felicidade e se jogam cinzas no fogo do desejo do desconhecido. A tarefa do tradutor, diz Benjamin, é romper as barreiras apodrecidas da própria língua, ampliar os horizontes fechados, restritos, da língua do tradutor. Se não fosse assim, de onde proviria esse desejo de traduzir outras línguas, outras culturas, outros textos? Qual seria o desencadeador dessa paixão pelo que está mais além de alguma fronteira, de algum obstáculo ou limite que nossa percepção de nós mesmos encontra em seu caminho? O que é o estrangeiro para mim, o que é realmente o outro e o que me move e me fascina?

Então, existe uma tentativa de reduzir o outro por meio de recursos tradutórios, mas o outro resiste a essa redução e acaba produzindo um efeito de ampliação. E esse ampliar, num contexto pós-colonial, o que significa efetivamente? Ampliar não seria descaracterizar os significados culturais e os alcances de determinados fatos lingüísticos e culturais? Ampliar é perder precisão ou ganhar efetividade? E como se relaciona esse “ampliar” com a autoconsciência identitária e com os processos de permanente elaboração das identidades? O que é que se perde e o que é que não se pode perder quando se negocia língua e cultura com o outro?

Com tudo isso, o que chamamos de tradução?

A origem etimológica da palavra tradução é “movimento”, que significa “mudança”. Aplica-se, segundo as disciplinas nas quais é usada, de muitas formas. Nestas reflexões, usa-se o termo tradução como o movimento de um objeto de uma língua para outra e no sentido de traduzir um conjunto de idéias, crenças, pensamentos, conjunto que habitualmente se reduz e se controla com o uso de um conceito ambíguo e escorregadio como é o de “cultura”.

Nos textos de ficção, relaciona-se com o topos da viagem, no qual as pessoas se deslocam no tempo e no espaço levando consigo as memórias, representações que funcionam como rastros de outros lugares e outros tempos, ruínas da História. Nesse caso, o termo “tradução”, além de se encontrar com o conceito de “viagem”, em seus diversos sentidos, choca-se com o de “memória”. Toda tradução, ao introduzir a alteridade, lida com um entrave de historicidade e memória, em princípio alheia, mas que logo se territorializa para se transformar em



própria do lugar de chegada. Como um traslado, também as tradições, as línguas, os fatos de uma cultura entram em outras dimensões por meio da tradução, da introdução de outros sons e ritmos e com isso, além de expandir as estruturas possíveis das línguas, abrem-se outros espaços ao imaginário. Sejam línguas estrangeiras, sejam sotaques diversos da própria, sejam línguas inventadas.

Se a tradução não é simplesmente um acontecimento da linguagem e o tradutor é um interventor nas línguas pelas quais transita, ainda que mais não seja para seu uso particular, é viável pensar nestes territórios com passado colonial a figura do intermediador de línguas e culturas, que, de certo modo, capitaliza ou catalisa as ânsias de sujeitos e comunidades: as de se apropriar do centro. Os produtos da cultura em situação de poder são uma tentação para cultura periférica, onde vêm ocupar lugares que oscilam entre o simples plágio, passando pela paródia, o pastiche, o travestimento, a tergiversação; todo um repertório performático de exposição de desejos exteriorizados e ao mesmo tempo dissimulados e mimetizados em operações de transformação, mudança, tradução. Esse personagem, o tradutor, tradicionalmente uma eminência parda, habitante do inconsciente da cultura, cujo trabalho pertence à categoria do que não se deve perceber, cuja excelência se media por sua condição de transparência, passa a ser agora um corpo descoberto: um plagiador aceito por ser necessário e culturalmente obrigatório. E a literatura coloca esse personagem (o tradutor, o traduzido, o traduzente, o louco por traduzir, o que fala do que não entende, o desejador de outras palavras, o que morre por alcançar um significado que lhe escapa, o desesperado por línguas estrangeiras) e seus atos entre seus temas prediletos: originais perdidos achados e traduzidos, erros de tradução e suas terríveis e assombrosas conseqüências, insólitos mudos que querem falar e o fazem em linguagens esotéricas, incríveis excêntricos que encontram a morte por não ter sido traduzidos ou por tê-lo sido demais, miseráveis vítimas de mal-entendidos, loucos de amor pela língua e pelo poliglotismo que se sangram até a desgraça sem poder se desligar da obsessão, pervertidos lingüísticos perseguindo manuscritos ilegíveis, tradutores de originais não existentes, autores de textos criados com o único objetivo de ser traduzidos. A lista é interminável, mas este século borgeano-deleuzeano começa, para a literatura, sob o signo da tradução voraz, que tudo devora e tudo renova, tudo interpreta e tudo deixa, ao mesmo tempo, incompreensível.

## 1. O aqui do caracol

“Em *Viagem ao país dos araucanos*, Estanislao Zeballos conta um episódio estranhamente patético: um dos soldados que o acompanhavam em sua expedição ao deserto, de 1879 (justo antes do fim dos índios, que marca a data de 1880) encontrou um papel na ladeira de um médano de Quiñe Mala, na província de La Pampa, no sul de Buenos Aires. Atraídos e intrigados pelo achado, Zeballos e seus acompanhantes se puseram a escavar no médano: ali, enterrada, encontraram a biblioteca da *nação araucana*..

O que os soldados desenterraram não era ouro, nem pedras, nem armas, mas o testemunho de uma vida verbal “institucional” americana com o típico dispositivo lingüístico invertido, característico de todo o continente: um dicionário da língua castelhana, com o qual Cafulcurá e seus conselheiros estudavam os documentos que deviam firmar com os cristãos.” (CATELLI e GARGATALLI, 1998: 379)

A tradução compartilha com a fotografia um certo estatuto de verdade, uma categoria que a condena a secundária e serve do real. Assim como a fotografia foi em seus primórdios considerada um probo descritor dos fenômenos, a tradução foi – e ainda é – por muitos considerada uma equivalência, com um substrato de compromisso com a veracidade e a fidelidade a um original. Localizada fora do campo específico dos produtos genuínos da literatura, foi-lhe destinado um papel de humilde servidora, um equívoco rol entre a necessidade e a marginalidade, entre o segredo e a obrigação, que a relegou a fazer parte de um certo inconsciente da cultura, longe da ficção por natureza, condenada a repetir seu modelo e por isso obrigada a apagar os rastros, a negar à risca sua natureza criativa. O que a técnica fotográfica tem de artificialidade e de mistificação foi somente muito mais tarde notado, assim como a arte tradutória começou a ganhar evidência assim que caíram as barreiras que separam de forma taxativa as diversas atividades que um escritor pode empreender.

Podemos pensar que a tradução é uma forma de captura, mas, assim como o olhar, ora é uma caçadora, ora uma presa. Os fluidos dos olhos são capturados pelos sutis e impalpáveis raios que emanam dos seres vivos e dos aparentemente inertes que olhamos. Para nosso bem ou para nosso mal somos escravos da própria visão. Como consolo, para nos distrairmos da melancolia que nos embarga ao nos sentirmos prisioneiros do que nos encanta, súditos do que alguma vez nos fascinou, vamos pela vida urdindo histórias das que somos os únicos crentes. O

deslumbramento nos deixa atentos à veracidade dessas histórias que nos conferem independência. As teias de aranha do que vemos nos localiza em redes labirínticas, nos abisma como sonâmbulos em caminhos tortuosos, estranhos e incompreensíveis, que nos deixam sem ar e nos prendem e nos seduzem e nos conduzem como marionetes.

Por que o olho enxerga uma coisa e não outra? Por que o olhar se desliza dia após dia, sem prestar atenção, panorâmica e distante, apesar da insistência de alguma parte de nós mesmos que quer conhecer, aprender, *memorizar*? Por que o olho não nos obedece, ainda que recebe ordens rudes e violentas? Por que o olho se apropria, de repente, de alguma dessas coisas? Sem aviso. E o observado nos penetra no corpo como um germe maligno, alimenta-se de nosso sangue, faz orifícios em nossos ossos, desliza-se pela água que corre em nossas veias subterrâneas e se insere no ápice de nossas percepções. Depois disso, já não vemos nada mais do que o que nossos hóspedes não convidados nos permitem. Somos, definitivamente, depósitos de imagens e detonantes de histórias nas quais cremos piamente.

De fotografias e traduções incertas, de relatos que interpretam relatos, alimenta-se o romance de Bernardo Carvalho, *Nove Noites*. Vozes fascinadas, perdidas nas incertezas e nos enigmas da história, que se sobrepõem e se duplicam e se multiplicam e por isso mesmo se contradizem e se fazem coro e se desdobram. Relatos que discrepam e que se traduzem e se contradizem mutuamente. O que é que esses mundos sobrepostos e entrelaçados dizem uns dos outros? É como se o chamado da alteridade fosse o detonante da narração e da impossibilidade de tradução, o cume da formalidade poética, o procedimento por excelência.

Uma das vozes que fala no romance, a do engenheiro, repete sem cessar que a história contada se baseia em sua própria experiência das nove noites que passou conversando com seu amigo americano, nos relatos dos índios e nas incertas traduções do professor Pessoa, e esclarece que as histórias dependem, antes de tudo, da confiança de quem as ouve, e da capacidade de interpretá-las. Porém, ele mesmo adverte: como acreditar em histórias que foram tão contadas e de modos tão diversos, tão reproduzidas, tão fotografadas, tão ditas e reditas? Reconstruir a história é um espelhamento, uma impossibilidade; quanto mais num caso como este, que se trata de um suicídio, que pode ter sido um assassinato. Aí reside o suspense, a teorização e o desenvolvimento da história: não se pode recobrar o passado, não há madalena que resgate o que já não é, mas teorizar e contar histórias

sossega o desejo e deixa a ilusão de estar conseguindo vencer o tempo e recuperar a memória.

A outra voz que sustenta o relato, a que fala/escreve sessenta e dois anos depois de ocorridos os fatos, é a de um personagem cujo perfil se confunde com o do autor. Até na orelha do livro é mostrada uma fotografia de uma criança de mãos dadas com um índio com a seguinte legenda: “O autor, aos seis anos, no Xingu”. Com isso, a ficção se contamina de traços de autobiografia e de linguagem jornalística, condizente com a profissão do autor. A ficção, que por si só já tem uma vocação natural para o documento, o potencializa com a incorporação, já dentro do relato, dos retratos de Buell Quain, – um personagem de existência comprovada, o etnólogo suicida, o centro do enigma – e da fotografia do grupo de pesquisadores rodeando Lévi-Strauss, quando de sua famosa permanência no Brasil no final da década de 30. Por que um etnólogo tão jovem e já consagrado, aluno distinguido de Franz Boas, teria tido a peregrina idéia de vir ao Brasil e aproveitar para se suicidar? Ou foi aqui, num território desconhecido e ao qual ele nunca se entregou totalmente, entre línguas que não dominava e culturas que lhe eram estranhas (a brasileira dominante, a indígena do Xingu, a dos Krahô, a dos Trumai) que encontrou o destino? Do relato do engenheiro sobre as *nove noites* que passou com Buell, fica a essência do que nos interessa aqui. Primeiro, o relato de Buell sobre aquele momento de sua vida durante o qual, estando uma noite num cinema, sentiu intensamente que o mundo tinha se transformado de repente, tinha deixado de ser seu mundo, e que essa epifania o impulsava a sair compulsivamente em busca desse mundo que não estava mais lá para ele. Nesse seu deslocamento em busca do sentido da vida, diz a seu amigo, o engenheiro, que “procurava entre os índios as leis que mostrariam ao mesmo tempo o quanto as coisas são descabidas e um mundo no qual por fim ele coubesse”, um mundo ao qual pertencer. Foi com os Trumai que Buell encontrou, em uma comunidade, a representação coletiva de seu próprio desespero, e, assim como acontece com o narrador de *El entenado*, de Juan José Saer, Buell contou ao engenheiro que o livro que escrevia sobre esses indígenas seria uma tentativa de evitar o total desaparecimento da tribo. Como uma testemunha de massacres e genocídios, obrigado pela responsabilidade que as vítimas lhe conferem, o etnólogo sente o peso de seu compromisso com uma raça que se extingue. Os medos, os terrores e a visão do mundo dos índios compõem uma estrutura de alteridade que, como uma sombra benévola, vai cobrindo o conhecimento angustiado que o etnólogo

tem de si mesmo. Nessa comunidade condenada a desaparecer, esse homem proveniente do “centro” encontra a vertigem de sua própria extinção.

Quando o narrador irrompe com o relato de sua vida pessoal, nos capítulos do centro do romance, sua história corre em sutil paralelo com a de Buell. É como se o procedimento narrativo fosse o de buscar as chaves do enigma histórico sabendo que a solução é inalcançável, e, ao contar o narrador sua própria vida, à maneira de uma autobiografia, surgem inesperadas coincidências que, por um lado, se revelam como a do seu interesse pela história do americano, mas, por outro, estabelecem com o passado uma espécie de “constelação”, como diria Benjamin, que permite pelo menos elucubrar possíveis tramas pelas quais pode ter transcorrido a história. Essa vida narrada, 62 anos depois, vem trazer insuspeitadas luzes para fechar uma história que, de outro modo, não teria final. E para que a história contada seja legível, seja inteligível, os recursos tradutórios que o narrador vai utilizando, dando pistas ao leitor para que o acompanhe, são múltiplos e sempre mediados por várias outras vozes. São traduções de traduções, adaptações de adaptações, elucubrações de elucubrações.

O paralelo dá a chave das possibilidades de entender o outro, ou não, sem apelar para uma lógica do politicamente correto ou, como diriam Nietzsche ou Lévinas, à hipocrisia dos “bons sentimentos”. O narrador não concede privilégio a nenhum idealismo para deixar constância das lembranças de sua convivência com os índios, assim como Buell não hesita, segundo conta o engenheiro, em definir a vida na aldeia como um inferno. Diz o narrador do “presente”: “O Xingu, em todo caso, ficou guardado na minha memória como a imagem do inferno” e acrescenta a seguir uma reflexão na qual os índios são os órfãos da civilização e se esforçam para não ser esquecidos, para isso demonstram sua carência irreparável, mas essa reflexão não se transforma a seguir em algum espírito samaritano que o obrigue a desfrutar sua vida entre os índios. Para ele, como tinha sido décadas antes para Buell Quain, a convivência com os índios é insuportável. A situação é de encontro de diferenças irreduzíveis, que a hospitalidade não conseguirá amenizar.

O narrador descobre, um dia, o nome que os índios tinham dado ao americano. *Cãmtw'yon*. Esse nome alenta a já intensa obsessão do jornalista que agora procura, pelo menos, o significado do nome, e com os retalhos do que consegue saber diz que se decidiu por “uma interpretação selvagem e um tanto moral”. *Cãmtw'yon* foi, a partir

desse momento, “a casa do caracol e o seu fardo no mundo, a casca que ele carrega onde quer que esteja e que também lhe serve de abrigo, o próprio corpo, do qual não pode se livrar a não ser com a morte, o seu aqui e o seu agora para sempre”. O narrador fica preso ao som e ao significado dessa palavra *Cāmtw’yon* que “passou a ser para mim o rastro do caracol: não adianta fugir, aonde quer que você vá estará sempre aqui”. E esse ser sempre você mesmo e que seu lugar seja o lugar onde se está é uma idéia que, associada à imagem do caracol, parece-me útil para pensar a razão pós-colonial.

Mas, o que acontece se o que nosso olho vê somos nós mesmos? Que classe de inferno seria esse que não nos permite deixar que observemos a nós mesmos o tempo todo? O horror aos espelhos e à cópula, porque nos reproduzem, que era o horror de Borges, se faria realidade potencializada até o indescritível.

O mais dramático das conversas do etnólogo com o engenheiro surge quando ficamos sabendo que Buell teria contado a seu interlocutor sua sensação incessante de estar sendo observado e sua busca de um ponto de vista, de uma perspectiva, na qual ele já não estivesse incluído em seu próprio campo de visão. Até que o engenheiro percebe que, ao contrário de nós, Buell vivia fora de si. Via a si mesmo como um estrangeiro e esse era o motivo de suas viagens, voltar para dentro de si mesmo, encaixar-se, para deixar de se ver. “Sua fuga foi o resultado de seu fracasso. De certo modo, ele se matou para sumir do seu campo de visão, para deixar de se ver”. Para não ser mais um estrangeiro para si mesmo, o americano teve que viajar a terras estranhas e longínquas, para ver se assim podia escapar-se de si mesmo.

## 2. A pessoa moldando o estrangeiro: a alma agreste.

“Na escola não se era nada, a pessoa colada num banquinho rosa da sala azul e rosa em jardim de infância, pingando leite, feito manga verde que não tinha o mínimo préstimo. A pessoa moldando o estrangeiro”. (FELINTO, 1992: 58)

“A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi dessa vida agreste, que me deu uma alma agreste”. (Graciliano Ramos, citado como epígrafe em *Las mujeres de Tijucopapo*.)

Deisi é a nordestina pobre, no romance de Marilene Felinto *O lago encantado de Grongonzo*, a estranha cheia de raiva em sua própria terra, a quem, quando volta de seu exílio voluntário, a própria avó que

a observava de longe pergunta: *Aprendeste o quê por lá, ein?* Aquele que volta traz consigo a língua estranhada, distante, carregada do espaço longínquo. A velha, estranhada, pensava que o que a neta falava agora não era língua que se entendesse, “muito intrincada”. Queria uma tradução: “que falasse direito, como mandava o figurino”. Rísia é outra alma agreste, no outro romance de Felinto, *As mulheres de Tijuco-papo*, que descobre uma possível fuga de suas desgraças por meio de uma língua estrangeira. Um novo som que não está misturado com as misérias da terra e do sexo oprimido, bazofiado; um ritmo e um tom que leva longe, mais além das fatalidades de uma escola pobre de idéias e rica em preconceitos. Uma língua que lhe permitisse sobreviver à raiva e ao desejo de matar, de vingar-se. A alma agreste quer ver flores vermelhas, jardins, e escrever cartas em inglês. “Eu quero que o que eu fale se pareça com o inglês, outra língua que eu sei falar, uma língua estrangeira”. O inglês é mais sonoro e parece coisa de cinema. É ideal para escrever cartas, porque assim não serão entendidas exatamente. Dá aos fatos uma “categoria mundial”, faz explorar os limites da própria língua, os limites apodrecidos. “Em pé de guerra” e com ódio, e falando inglês. Ela leva a vida pautada em uma comparação permanente, traduzindo pensamentos em palavras, palavras em pensamentos, de línguas para línguas. “Eu penso muito para ver se de comparação em comparação eu enxergo melhor”. E mentir. Mentir é outro procedimento, o que continua sendo uma tradução. Mentir e falar outra língua para fugir da fraqueza, para escapar à docilidade que o sistema exige. Ser uma égua e falar em inglês, esses são os caminhos radicais que ocorrem a Rísia, uma alma agreste que diz que não pode ser marginal, porque para ser marginal é preciso ser forte, e ela não é mais que uma vítima que quer deixar de sê-lo. Falar outra língua e ter força para encarar o que a vida e o próprio monstro que vive em seu interior lhe proporcionam. Como diz Deleuze, um possível que se empenha em passar por real. (DELEUZE, [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl): 218). Entre a alteridade odiada que é o mundo sertanejo da pobreza, a traição e a falta de amor, e a outra alteridade, procurada, encontrada, que é o mundo mudo e estrangeirizado da cidade moderna, São Paulo, Rísia encontra na língua estrangeira, no ritmo de uma outridade lingüística, a esperança de uma construção diferente. O outro é a possibilidade de uma diferença, a estrutura que permite regressar e rever sua vida, iniciá-la novamente, com outro sentido e com outras bases. Deleuze fala de um outro-a priori (a estrutura de outridade, o possível) e um outro-lá (o outro concreto). A estrutura de um outro mundo possível é dada para

Rísia por esse desejo de estrangeirizar sua vida, sua língua, de distanciar e estranhar para poder dar um sentido diferente a esse outro conceito que, no final, pode começar a ver, a aceitar como margens e passagens de sua própria extensão. Se existe o outro a priori que pode ser escolhido porque está no mundo do possível, seus irmãos, sua família, os vizinhos, Recife, as palafitas, a miséria, os outros concretos podem também ser encarados.

Aos primeiros golpes que recebeu na vida, a resposta física foi a gagueira. “Agora eu não gaguejo mais, agora eu emudeço de vez ou falo direto em língua estrangeira. Ou vou-me embora”.

Quando era pequena, cantava as canções da Jovem Guarda, agora, já mais velha, canta John Lennon, em inglês, para que as pessoas não entendam. Confortável na distância que lhe proporciona o inglês, uma língua “viva”, as coisas terríveis que quer e necessita dizer podem ser ditas em língua estrangeira, traduzidas, diminuindo a exposição e o risco.

O exílio foi necessário, mas deixou-a muda. Abandonou Recife para ir a São Paulo. Em São Paulo, a língua que escuta e com a qual convive revela-se incompreensível, como palavras em língua estrangeira, balbucios, grunhidos, isso, quando não há simplesmente uma mudez generalizada. Em São Paulo, quase perdeu a fala. Em São Paulo, tudo é dissonância e mudez. Com quem falar, com quem se comunicar, com quem estar em guerra e conflito, se todos parecem estar calados e enfermos de linguagem?

Por isso, a única coisa que Rísia quer é traduzir a carta para o inglês antes de enviá-la. E enviá-la. E a história termina, porque a história tem um final. Como diz Ricardo Piglia, a diferença mais importante entre a literatura e a vida é que na vida as histórias não têm finais, ou pelo menos não são satisfatórios e felizes; mas na literatura não, na literatura sempre há um desfecho, um fim. Nesta história, de *Las mujeres de Tijucopaco*, que é de literatura, também há um desfecho. A menina dita uma carta a seu amante eventual, Lampião, ela a dita porque quer distância, mesmo do ato físico de escrever. E a carta ditada diz assim: “É isso mesmo, mamãe. Eu quero que minha vida tenha um final de filme de cinema em outra língua, em língua inglesa. Eu quero que tudo termine bem”.

E, como diz Jutta Prasse,

“o desejo pelas línguas estrangeiras, o desejo de aprender, de saber falar uma outra língua, se alimenta de duas fontes aparentes que, no fundo, não passam de uma só: inveja dos bens e da maneira como



gozam os outros, e inquietação por uma desordem, inquietação de não estar no lugar necessário, de não poder encontrar seu próprio lugar na língua materna, uma interdição necessária para situar o desejo (o que pode se exprimir como uma inibição para falar ou escrever, por exemplo)". (PRASSE, 1997: 71)

Esses outros gozantes ao ritmo de uma língua distanciada inquietam o suficiente para espantar a morte, e, sobretudo, para permitir a performance da reinvenção de si mesmo, do espaço e do entorno no que se está imerso. No caso específico desta narração, o que se descobre é um poder de ser mulher e de defender-se contra as atrocidades prometidas pela tradição machista do sertão. Contra o estabelecido, contra a tradição da violência e o patriarcalismo, uma língua desenha um mundo possível.

### 3. A letra faltante: fronteiras intransponíveis.

"¿Qué son las muchas de la *Ilíada* de Chapman a Magnien sino diversas perspectivas de un hecho móvil, sino un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis? (No hay esencial necesidad de cambiar de idioma, ese deliberado juego de la atención no es imposible dentro de una misma literatura.) Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H -ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio." (Jorge Luis Borges. *Las traducciones homéricas*, 1925)

Entre o original e o traduzido, dessa mistura, surge outro original, este composto como um intercâmbio cuja lógica é construída na corrente de dois ou mais discursos que não se fundem nem chegam a nenhuma síntese. Desenham-se, então, diferenças, pontos de convergência, descobrimentos, surpresas, interrogações. Quando fixado pela ficção em um romance, um novo original se patenteia e desafia interpretações e hermenêuticas. Até onde chega o que é traduzido, até onde o ficcionista?

O mal-entendido é fruto de uma carência lingüística ou epistemológica do tradutor ou é produto da astúcia? É uma consequência esperável, produto da impossibilidade da tarefa? Ou se trata de uma consequência natural das aberturas de significação que todo texto oferece? Nem sequer é necessário sair da própria língua para traduzir, afirma Borges.

Silviano Santiago, em *Em liberdade*, trabalha com prospecções do passado, dá rédea solta ao romance que Borges bosqueja como possível em *El jardín de senderos que se bifurcan*. O que o move é o desejo de entrar no passado, de dialogar com uma escrita que a crítica rotulou “inconclusa”, de dar uma resposta ao desejo frustrado, tipicamente literário, de “terminar” as histórias, de escrever uma História com continuidade e causalidade, de criar um sulco de sentido, de decifrar enigmas que ficaram latentes ou em suspenso. A tradição ausente e enigmática é traduzida, interpretada, reconduzida e distorcida se isso se revela necessário. Às vezes, como já mencionamos antes, a mentira, a paródia, o plágio ou a tergiversação contêm uma dose maior de historicidade e de algum tipo de “verdade” histórica, porque, em seu jogo imaginário, acaba proporcionando chaves hermenêuticas mais adequadas aos processos dos quais temos pouca ou nenhuma memória. Mais adequados que as construções intelectuais causalistas que acabam construindo o arquivo oficial do que se “deve conhecer”, bem distante do que consideramos a memória da comunidade e do mundo em que vivemos.

Com isso, Santiago encontra um método que, imediatamente, e como em um jogo de caixas chinesas, o leva a produzir um texto encaixado em outro, alentado pela observação da letra faltante. No romance / testemunho de Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere*, insere outro enigma da tradição brasileira, o dos Inconfidentes e, ao mesmo tempo, parece estabelecer que a ficção é um território apto para teorizar justamente esse assunto de que temos falado aqui: a tradução da alteridade, mas uma tradução que, como afirma Libertella (LIBERTELLA, 1999: 64-65), se afirma na esfera social como um ato de grande desvio “frente ao texto original”. Esse desvio poderia se chamar leitura, e esse gesto crítico, como sabemos, geralmente, não está permitido ao tradutor, nem ele mesmo se dará licença. Será, sim, tolerado ao romancista que decide fazer escrever, neste caso, como um ventríloquo faz falar a seu boneco, a uma das vozes da literatura brasileira menos compreendidas em suas contradições e talentos como é a de Graciliano.

O que acontece com o escritor, pergunta-se Libertella, quando decide escrever um romance histórico sobre, por exemplo, a Conquista da América? A questão de Libertella é interrogar-se se esse gesto autoral seria o comportamento do papagaio: repete as coisas como um papagaio? Ao copiar as crônicas, se sentirá obrigado a ser uma espécie de copista renascentista? Ou apagará o original e, astuto, o venderá como novo? Pode ser que no lugar disso, o escritor se disponha como

uma caixa de ressonâncias a permitir que as letras do passado encontrem outra vida e deixem aflorar o inconsciente da cultura.

A máquina de guerra é a tradução, a leitura dos documentos do arquivo e do museu de memória já é tradução, e a escrita das ressonâncias é o efeito performático. Sempre faltam letras nas nações que cresceram apoiadas no domínio colonial. E Silviano Santiago, o que faz é andar com o passo do caranguejo e se encontrar com um passado desenhado a sua própria medida pela história canônica oficial. O autor dispõe seus personagens na performance da ação e reação ante a morte e da impotência ante o poder. A leitura de *Em Liberdade* nos revela patéticos e indefesos perante a passagem do tempo e a impossível reconstrução da memória. Encurralado pelo poder e seus efeitos sinistros, Graciliano não pode ser lido de outra forma senão como um espectro que diz o que nunca disse e suas palavras não podem menos que se ouvir dessa forma. O escritor, a quem a morte impediu a escrita do último capítulo de suas célebres *memórias*, retorna como um fantasma que quer falar não só de sua própria vida, como também da história mal contada de outros prisioneiros históricos. O contraponto é o escritor inconfidente *Cláudio Manoel da Costa*. É ele quem vai completar o destino que poderia ter sido o de Graciliano. Cláudio morre sem glória, na prisão, e seu pseudo-suicídio é um enigma cuja solução nunca nos será oferecida de bandeja e desprovida de dúvidas. *Em liberdade* o restitui ao panteão dos injustiçados pelo poder e pela fama e dessa forma abre um trilho genealógico possível de interiorização da cultura que, nesse movimento, ao mesmo tempo para trás e para dentro, revela múltiplos fluxos e processos que são recuperados, em um gesto performático, da única forma em que o podem ser, envolvendo práticas diversas e de diferentes sujeitos, sem sacrificar a diferença em prol de uma compreensão mais homogênea dos processos.

As três histórias que contamos aqui são histórias de leitura, de tradução e de alteridade, revelam os desejos de sujeitos perdidos entre línguas e outras culturas. Que outra solução nos resta a não ser traduzir e traduzir, na esperança de algum dia entender um pouco?

Tradução: Luciana Gonçalves

## Bibliografia

- BORGES, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa, 1925.
- CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- CATELLI, Nora e GARGATAGLI, Marieta: *El tabaco que fumaba Plinio*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. Traducción de Miguel Morey. Edición Electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS.
- DERRIDA, Jacques. *Sobre la hospitalidad*. Entrevista en *Staccato*, programa televisivo de France Culturel producido por Antoine Spire, del 19 de diciembre de 1997, traducción de Cristina de Peretti y Francisco Vidarte en DERRIDA, J., *¡Palabra!*, Trotta, 2001, pp. 49-56.
- FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. Rio de Janeiro: Ed: 34, 1992.
- FELINTO, Marilene. *O lago encantado de Grongonzo*. Rio de Janeiro: Imago, 1987 – 1992.
- PRASSE, Jutta. *Revista Internacional*. RJ / Paris, Nova York, Buenos Aires. Ano 1, nº 1, junho 1997. Editora Companhia de Freud.
- RAVETTI, Graciela. GÓMEZ, Graciela Inés Ravetti de; ARBEX, Márcia. (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errancias territoriais e textuais*. Belo Horizonte, 2002. Capítulo: NARRATIVAS PERFORMÁTICAS.
- SÁNCHEZ, Matilde. *A ingratitud*. Buenos Aires: Ada Korn, 1990.
- SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994.
- VENUTI, Lawrence. A tradução e a formação de identidades culturais. In: SIGNORINI, Inês. *Lingua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1998.

## Comentário sobre o texto de Graciela Ravetti

Roberto Mulinacci  
Università degli Studi di Bilogna

A citação de Derrida com que se abre o ensaio de Graciela Ravetti é já um percurso de leitura. O qual não tem nada a ver, salvo numa acepção muito geral, com o processo de conversão de um texto numa outra língua, mas sim com aquela tensão para com o Outro, que a autora assume enquanto impulso ético do *traducere* (= levar mais além) e, ao mesmo tempo, limiar intransponível da *translatio* (= mudança ou transporte). Se, com efeito, dar hospitalidade ao Outro – como nos lembra justamente o filósofo francês –, ou seja, deixá-lo entrar nas nossas equações de linguagem é impossível, porque é impossível que o Eu se torne no seu hóspede, todavia esta impossibilidade de hospedar o Outro revela-se necessária para impedir que a experiência da alteridade se reduza a uma ultrapassagem das fronteiras separando o interior do exterior, em vez de representar uma forma de questionamento do próprio conceito de fronteira. Porque a presença do Outro impõe uma redefinição da identidade do sujeito, que é sempre um fato relacional, assim como, de resto, sem o Outro não se dá nenhuma identidade: deste ponto de vista, a tradução constitui a tentativa de deslocar as fronteiras, de reinventar um lugar husserlianamente “intersubjetivo”, onde o próprio e o alheio, o dentro e o fora encontrem uma sua conciliação.

Dar corpo ao Outro sem o conter: eis o paradoxo que é preciso habitar para que o Outro não se transforme num *alter ego* nem que o eu se torne outro a si mesmo. Percebe-se então que não se trata de uma rasura dos limites, que nenhuma tradução pode atingir – quer num sentido técnico do termo, quer num sentido figurado –, mas sim de uma re-territorialização identitária a partir da desterritorialização produzida por aquele encontro. Aliás, conforme a novela de Bernardo Carvalho parece indicar, ninguém pode fugir da prisão sartriana do seu olhar, embora seja possível, pelo contrário, estranhar-se na língua

(cf. *As Mulheres de Tijucoapapo*) ou reinventar-se outro na ficção (cf. *Em liberdade*). Como, porém, é justamente a intransitividade do olhar, e não a transitividade das palavras ou das leituras, que condiciona a tradução, as palavras e as leituras nunca conseguirão traduzir – mais uma vez, na esteira da lição derridiana – aquele estrabismo da visão (ser o que não é) em que o pensamento do Eu teria de se desdobrar para receber de veras o Outro. Só desta maneira, ao ver-se de fora com olhos alheios – conforme uma perspectiva que na tradição ocidental tem um marco miliário no Montesquieu das *Lettres Persanes* e, passando pelo viandante nietzschiano da *Gaia Ciência* chega, exactamente, até Derrida – o Mesmo pode recortar no texto o espaço da alteridade, compenetrando-se nele sem se fundir.

Uma condição que na América Latina já encontrou um paradigma emblemático na metáfora antropofágica – embora a representação “digestiva” da dialética pós-colonial acabasse depois por inscrever o Outro numa lógica de contenção da diversidade, mais que no âmbito do reconhecimento da Diferença –, cuja memória continua pairando sobre o ensaio de Graciela *per negationem*, enquanto utopia de uma tradução possível da outridade (do múltiplice) que a linguagem da identidade tornou porém inviável. Se, com efeito, as histórias analisadas neste trabalho nos ensinam alguma coisa, é que o problema da tradução do Outro não concerne apenas ao que está fora (fora do nosso ser, do nosso mundo, da nossa norma) mas também ao que está dentro, quer dizer, é também um problema do sujeito e das suas modalidades representativas, as quais têm de redefinir o Eu em função daquela presença alheia desestabilizando a imagem identitária. Uma desorientação do sujeito que Freud tinha bem descrito recorrendo ao conceito do *unheimlich*, em suma, à sensação de angústia produzida pela interferência de um elemento estranho num contexto familiar e que, na minha opinião, pode tornar-se agora o terreno comum para um diálogo entre o meu ensaio e o de Graciela. Um diálogo que assenta justamente na recusa de qualquer concepção apaziguante tanto do ato tradutor quanto do ato representativo, considerados, ambos, formas imperfeitas de apreensão da alteridade, deixando subsistir nas entranhas da língua própria (ou consciente) o espaço inviolável da palavra outra (ou inconsciente). Mas se o desapossamento de si é causa de inquietação no sujeito, esta inquietação é contemporaneamente a melhor garantia de uma atitude tolerante para com o Outro, tendo aceitado a diferença dele como parte integrante, embora inapreensível, de uma identidade madura que não se identifique a uma prisão.

Assim, longe de encerrar o Outro na palavra do Mesmo, reduzindo-o à medida de um algures metabolizado, traduzir (ou representar) deveria ser, no fundo, abrir-se ao Outro renunciando à integridade verbal do Mesmo, isto é, uma experiência de perda que leva o sujeito e o objeto para aquele *entre-lugar* onde as suas línguas coexistem num compromisso irreduzível. Num mundo obcecado pela certeza dos lugares e pela sua posse, a tradução pode, então, oferecer-nos, mais que um remédio para a compreensão dos outros, uma salutar lição de relativismo.

# A história como retorno do reprimido. Para uma leitura freudiana de *As naus* de Lobo Antunes

Roberto Mulinacci  
Università degli Studi di Bologna

L'inconscient use d'une véritable "rhétorique" qui, comme le style, a ses "figures", et le vieux catalogue des tropes fournirait un inventaire approprié aux deux registres de l'expression.

(E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*)

## Premissa

Todos os leitores de Lobo Antunes o sabem: há, na obra deste escritor português, um nível profundo do texto que não se deixa apreender por inteiro nas grelhas do seu parcelamento temático e que diz sobretudo respeito aos mecanismos de verbalização dos processos mentais. De fato, o monólogo, a polifonia, o *stream of consciousness* são as formas através das quais Lobo Antunes pretende não só questionar a coerência semântica do discurso narrativo, mas também traduzir em linguagem comunicativa – na acepção ampla do termo – aquele “negrume do inconsciente” (ANTUNES, 2002:109) que se esconde sob a camada dos significantes, à espera do olhar capaz de resgatar o significado dele da sua condição de aparente afasia. Neste sentido, a sugestão auto-reflexiva do autor acaba por reconhecer implicitamente a admissibilidade, para a interpretação da sua escrita, de modelos analíticos mutuados de outros âmbitos de pesquisa, como, por exemplo, o da psicanálise freudiana, cuja ferramenta teórica é aqui assumida com vista à sua refuncionalização literária.<sup>1</sup> De resto, mais do que um abuso metodológico, a relação entre literatura e inconsciente – mesmo pondo de lado a fecunda tradição de estudos a que deu início – justifica-se pelo fato de uma e outro se expressar sob a forma de linguagem, embora remetam com toda evidência para dois tipos de linguagem não imediatamente sobreponíveis.



Sei bem que a linguagem do inconsciente não pode ser comparada com a da literatura, pela simples razão que aquela, diferentemente desta, não se dirige para a comunicação, sendo, antes, uma manifestação involuntária que muitas vezes passa despercebida inclusive ao próprio sujeito (sonhos e lapsos, em particular), sem querer, obviamente, considerar os estados patológicos, onde a linguagem do inconsciente se torna, para além de involuntária, também coativa, como sintoma de um mal-estar interior (pense-se nas neuroses). Mas isto não impede que a grande descoberta de Freud – o inconsciente –, com os seus códigos simbólicos, possa ser decifrada justamente enquanto linguagem, ou seja, enquanto sistema dotado de potencialidades expressivas, cuja capacidade de significação é porém independente da mediação da palavra, nem sempre se reduzindo, portanto, a mera estrutura lingüística, conforme pensava Lacan. Aliás, se as imagens oníricas falam simbolicamente, recorrendo a elementos universais da vida psíquica do indivíduo, fica todavia bastante claro que apenas a sua tradução verbal reveste para nós autêntica importância, quer dizer, a maneira em que aquelas imagens – e, mais em geral, todos os conteúdos incôscios – são vertidas em mensagem, destinada, como em literatura, de um emissor para um receptor, ainda que não raro as palavras pareçam ocultar, em vez de desvendar, o significado da mensagem. Com efeito, é mesmo a expressão lingüística do inconsciente num contexto comunicativo que permite definir o paradigma do seu aproveitamento crítico para a literatura, segundo Freud tinha demonstrado num ensaio sobre o dito espiritualizado (*O dito espiritualizado e sua relação com o inconsciente*, 1905), realçando a natureza semiótica daquela letra, onde o inconsciente se revela nos signos da sua formalização mais do que debaixo deles. Longe de impróprias equiparações entre o texto literário e o chiste, trata-se pelo contrário de avaliar a analogia dos seus princípios de modelização, sendo ambos irreduzíveis à simples matéria do conteúdo, dado que a sua função poética não pode consistir fora da forma que lhe dá voz, senão sob pena de se perder a especificidade – inscrita no carácter icónico do *hipersigno* – daquelas mensagens. Se, em suma, como no sonho, também no chiste e na poesia *o que significa é inseparável do modo em que significa*, então, igualmente, o chiste e a poesia partilham com o sonho as possibilidades oferecidas pela linguagem de camuflar na sua superfície tensões contrastantes, convertendo assim a literatura numa formação de compromisso e abrindo caminho nela ao inconsciente como retorno do reprimido.

## Outros retornos

É precisamente este conceito freudiano de “retorno do reprimido” que gostaria de ensaiar aqui em seguida, na esteira de um meu trabalho anterior, sempre dedicado ao mesmo romance de António Lobo Antunes, *As Naus* (1988), e no qual eu tentava refletir acerca de uns lugares-comuns da sua exegese, pondo de sobreaviso contra os riscos de leituras demasiado óbvias. A partir, por exemplo, da enganosa mescla trans-histórica de tempos e personagens, que se presta muito bem a ser equivocada sob a forma de uma categoria estilística, a da pós-modernidade, mais do que utilizada como estratégia cognitiva. Assim, apoiando-me sobretudo na gramática dos mundos possíveis de Lubomír Doležel e aproveitando também a noção lingüística do *shifter* jakobsoniano, eu propunha uma revisão daquela morfologia romanesca funcional à hipótese de uma reinterpretção, para concluir que na realidade *As Naus* não contam nenhum retorno da história – pelo menos não nos termos tradicionalmente dominantes em abordagens dessas – aliás desmentido pelo próprio texto. Seria longo demais, neste lugar, explicar as razões de tal conclusão – que naturalmente agora tenho resumido de maneira simplista – e, além disso, acho que não teria interesse para os fins do nosso discurso. Contudo, havia ali uma pista crítica mal esboçada que, pelo contrário, talvez valha a pena desenvolver, principalmente em consideração das suas virtualidades latentes, as quais nos podem proporcionar um novo enfoque sobre a representação literária, apontando os fenómenos psíquicos como mecanismos semiológicos do romance. A questão, em suma, concerne a plausibilidade de uma análise de inspiração freudiana de *As Naus*, isto é, uma questão essencialmente de método, cujo pressuposto reside na individuação de um modelo de linguagem típico do inconsciente emergindo na textura narrativa do romance.

Mas quais são os critérios a que se inspira esta análise freudiana? Delimitemos desde já a esfera das suas competências. De fato, ela não tem nada a ver com a aplicação “clássica” das teorias psicanalíticas à biografia subjacente à obra, como se se tratasse, afinal de contas, de psicanalizar o autor por meio da sua escrita, deixando entrever na face da diegese o fluxo da consciência, as livres associações de idéias ou até as “metáforas obsessivas”, segundo a célebre fórmula de Charles Mauron, o pai da “psicocrítica”, que visa sobrepor os textos para isolar redes de relações involuntárias e portanto inconscientemente significativas (do mesmo modo que a crítica temática se refere aos conteúdos voluntários e conscientes). Nem se trata de explicar, à luz de tais postulados, a

psicologia das personagens romanescas, como se estas fossem pessoas reais e não, evidentemente, objetos lingüísticos, entes desprovidos de existência (e, por conseguinte, também de palavra) autónoma, ao invés da figura do leitor, que é naturalmente implicada no circuito comunicativo mas cujo retrato psicológico é inviabilizado por ser ela uma abstração, apesar da sua realidade de sujeito falante e co-produtor do texto. Por isso, se estes vícios ideológicos, de que o próprio Freud, primeiro, não foi imune nos seus estudos sobre a arte e a literatura, marcaram a maioria das projeções hermenêuticas da psicanálise, qualquer tentativa de aclimatar na metalinguagem da crítica literária os conhecimentos daquela disciplina não pode, então, não ter em conta que os resultados desse esforço pertencerão – nem tanto paradoxalmente – apenas ao campo da experiência estética, em vez do da psicologia. Isto acontece não somente porque os produtos da criação artística, por sua natureza, não são produtos autoreferenciais, tendo de costume em vista um público concreto ou suposto, mas também porque neles a palavra enquanto ato (auto)representativo sofre um processo de despersonalização ficcional, tornando-se medianeira ambígua da linguagem incôscia (quer da instância criadora quer das suas criaturas).

Se, com efeito, o esquema básico da comunicação prevê que a mensagem literária ultrapasse o âmbito individual, para ir ao encontro dos seus receptores no plano da história (contemporânea ou não), convém lembrar outrossim que este encontro entre destinador e destinatário remete inevitavelmente para o espaço do seu ter lugar, isto é, o texto, onde as situações psicológicas, transformadas em problemas históricos, se refletem em chave lingüística. Em outros termos, a literatura pode ser utilmente aproveitada à guisa de espelho revelador do inconsciente sob a condição, porém, de não a imaginar como uma sessão de análise em que um paciente-autor (ou as suas máscaras) se põe a nu, nem como um repositório de símbolos prestes a ser decifrado por um psicologismo ingênuo, mas reconhecendo o papel autosuficiente da sua mensagem, onde a transmissão dos conteúdos semânticos subjaz ao poder expressivo dos valores formais, que falam em nome deles. Isto posto, é todavia preciso acrescentar que não há contradição entre o reconhecimento da prioridade analítica dos significantes – incluindo na categoria “temas” e “imagens”, enquanto equivalentes narrativos da palavra poética – e o horizonte de um estudo que continua sendo em função do significado, pois depende justamente da indeterminação polissêmica do signo não só certo parentesco com as linguagens incôscias, como também a possibilidade da sua ressemantização em

novas constelações semióticas. Não por acaso, conquanto *As Naus* sejam um dos romances antunesianos que poderiam responder melhor às solicitações críticas desse gênero, a minha abordagem não se vai deter nas questões de língua – no sentido dos aspectos estilísticos da linguagem (lexicais, fonosimbólicos, etc.), que são todavia aqui muito interessantes –, limitando-se a extrapolar das imagens por elas codificadas os modelos formais através dos quais os conteúdos reprimidos afloram à significação do discurso. Quer dizer: contra a tendência – frequente nas interpretações freudianas da literatura – de anular o texto para o resolver em abstratas correspondências simbólicas, predominantemente de estruturação binária (pais-filhos, Eros-Tanatos, masculino-feminino, etc.), agora se trata antes de se reapropriar do texto, utilizando os conceitos psicanalíticos apenas como filtros, no plano da enunciação, dos materiais rejeitados pela consciência individual ou coletiva. Por outras palavras, longe da tentativa de buscar em Freud as técnicas para ter acesso aos processos psíquicos, levo emprestadas dele tão-só as grelhas teóricas permitindo enquadrar as manifestações literárias à maneira das manifestações incôscias, o que postula, conforme já se tem afirmado, uma convergência entre psicanálise e literatura com base nas características comuns das suas linguagens. Aliás, se o que distingue a psicanálise das demais psicologias não é o seu objeto (o inconsciente) mas o método (a relação com o paciente), parece portanto legítimo aplicar aquele método a linguagens semelhantes, sem considerar, ainda mais, que os modelos psicanalíticos – segundo lembrava autorizadamente Francesco Orlando – são modelos vazios, ou seja, formas que podem ser enchidas por conteúdos vários, não necessariamente da mesma ordem simbólica. Por exemplo, o modelo formal do “retorno do reprimido”, em que estribo a tese deste ensaio, é referente tanto aos conteúdos incôscios de procedência originariamente freudiana, ligados ao sexo (a repressão das pulsões pelo indivíduo), quanto – por extensão – aos conteúdos políticos ou ideológicos sobre os quais se exerce a repressão consciente da sociedade (como bem provou, aquele grande crítico italiano supracitado, em relação à tragédia de Racine, a *Phèdre*). Isto explica também a preferência dada, no sintagma em questão, ao termo “reprimido”, que não se justifica filologicamente – Freud fala, com efeito, de “retorno do recalcado” (*Rückkehr des Verdrängten*) –, mas só porque transforma uma *conventio ad excludendum* numa noção inclusiva, abrangendo uma totalidade heterogênea de elementos, pertencentes quer ao imaginário privado quer ao público (de um grupo, de uma comunidade, de uma época). Mesmo não querendo exagerar o seu

alcance anticonformista, a literatura identifica-se, então, como “o lugar de um retorno do reprimido socialmente institucionalizado” (ORLANDO, 1987: 26), onde as transgressões das instâncias repressivas – morais ou racionais, do princípio de prazer ou do princípio de realidade –, encontram um resgate estético na sua representação sob a forma de “figuras”. Daí a presença, dentro dos confins literários, de conteúdos ilógicos, fantásticos, horríveis em que se materializa tudo o que a civilização humana reprimiu para se impor na dialética da sua fundação e que retorna convertido ficcionalmente em palavra, metáfora, texto. De resto, a figura enquanto “distância entre signo e sentido” (GENETTE, 1969:191) constitui um evidente elo de ligação com as linguagens incôscias, na medida em que a sua função não é apenas de *exprimir* mas também de *esconder*, como precisamente acontece nos sonhos ou nos lapsos, apesar da prevalência em literatura da função expressiva (ao passo que no campo do inconsciente prevalece uma figuralidade dissimuladora). Contudo, embora o discurso literário não consista nas suas figuras, o risco é de resolver a densidade figural dele apenas na ordem sintagmática real, subordinando a decifração do conteúdo latente à transparência ilusória da sua expressão. Parafraseando Todorov (1981:70), apetecer-me-ia dizer que o estranho – para além do “sobrenatural” da citação originária – nasce muitas vezes do fato de tomar à letra o sentido figurado, isto é, ao subtrair a figura ao domínio do inconsciente, que nela se manifesta através do retorno do reprimido. Chegámos, assim, ao âmago da questão: para quê serve o retorno do reprimido em *As Naus*? Para nos não contentarmos com a sua leitura como paródia.

## Leituras e releituras

Entendamo-nos bem: a chave exegética da paródia é absolutamente justificada e, sem dúvida, a que se impõe com a força da maior evidência no limiar de qualquer hipótese alternativa, sendo portanto reconhecida de antemão a sua importância. Isto não impede, porém, que seja legítimo seguir também outros caminhos, nomeadamente quando uma categoria crítica (como neste caso), ainda que necessária, se revela não suficiente para esgotar o potencial de significação do texto, deixando assim a porta aberta para novas incursões nos territórios dele. A fim de evitar equívocos, será todavia oportuno esclarecer que não me estou referindo à *possibilidade* de interpretação do texto, que, enquanto tal, é virtualmente infinita – é escusado dizer, com efeito, que, via de regra, pode sempre

haver uma hipótese interpretativa a mais, não existindo, por conseguinte, nenhuma análise capaz de esgotar o caráter polissêmico da obra literária –, mas à sua *necessidade*, que torna uma interpretação imprescindível para ajudar o texto a funcionar (ECO, 1979: 52) como construção semiótica. Deste ponto de vista, se a paródia nos fornece o horizonte teórico em que colocar o significado global da ficção, talvez Freud nos possa vir em socorro na tentativa de compreender melhor o funcionamento dos “significantes”, isto é, dos vínculos lógicos e estruturais que ela põe aos seus intérpretes e de que depende o valor semântico do conjunto.

Aliás, esta leitura paródica de *As Naus* assenta fundamentalmente na morfologia das personagens, aquelas figuras históricas da epopéia dos descobrimentos que, de regresso das antigas colônias africanas, chegam a Lisboa, depois da Revolução de 25 de Abril, “disfarçadas” de retornados anônimos (mas não seria impossível afirmar também o contrário: são os retornados anônimos que voltam à capital lusitana sob as aparências falsas dos heróis de outrora, de quem ficou apenas o nome). Por detrás desta ambigüidade da interpretação, que tenho agora sublinhado como o anverso e reverso da mesma moeda, esconde-se, na realidade, uma ambigüidade do sistema ficcional, cuja entropia acaba por quebrar a coerência da diegese não tanto pelas oposições de uma temporalidade dessultória (no fundo, uma técnica comum a muitos romancistas), quanto em particular pelas incongruências da enunciação contradizendo o princípio de identidade relativo a seres e coisas (de modo que nada é o que parece e tudo é e não é simultaneamente). E, de resto, da incerteza ontológica em que se desenrola o trecho é testemunha a própria crítica quando, perante a dificuldade pragmática de descrever o jogo de tempos que ali se encena, recorre aos esquemas tranqüilizantes do *déjà vu*, transformando aquela “sobreposição compósita” (MULINACCI, 2004: 298) de níveis narrativos numa versão, em perfeito estilo pós-moderno, da contemporaneidade do não-contemporâneo. Daí derivam as leituras, pelo que sei bastante homogêneas, segundo as quais Diogo Cão, Pedro Álvares Cabral, Vasco da Gama e os demais protagonistas romanescos não passam dos velhos atores do expansionismo ultramarino, que, juntos com as comparsas da colonização salazarista, são repelidos, numa viagem às avessas, àquele Portugal dos finais do século vinte, tornado a meta de uma nova descoberta. Um país à deriva, para eles desconhecido e que os desconhece, onde, no meio de uma multidão heteróclita de gente ilustre, tirada do panteão nacional e europeu (Filippo II, García Lorca, Buñuel, Oscar Wilde), os destinos miseráveis destes argonautas e do

seu cantor épico – a presumida hipóstase camoniana de “o homem de nome Luís” – se cruzam ao longo das sendas de uma carnavalização que não poupa ninguém, cada um deles vítima inelutável do naufrágio da história portuguesa, ressaltando por meio daquela fantasmagoria diacrônica o contraste entre a memória de um passado glorioso e a realidade de um presente desgastante. Neste sentido, ao livro de Lobo Antunes caberia de direito um lugar de destaque no grupo das metaficções historiográficas, fazendo coexistir, lado a lado, dentro dum único contexto narrativo, não só épocas diferentes, como também personagens reais e fictícios, à maneira, por exemplo, do romance *Terra nossa* do mexicano Carlos Fuentes ou do argentino *Triste, solitario y final*, da autoria de Osvaldo Soriano. Pelo menos, isto é o que parece.

Mas suponhamos que as coisas não estejam exatamente assim (e, de fato, na minha opinião, as coisas são um pouco diferentes): será, então, ainda possível conciliar o registro paródico com uma revisão dos códigos romanescos? Em outros termos: como se pode conciliar uma estratégia retórica consciente tal qual a paródia com uma atitude representativa que apela, antes, para as instâncias incôscias? E enfim: o que é que o retorno do reprimido nos consegue dizer sobre *As Naus*, mais do que já sabíamos das leituras antecedentes? Para responder a essas perguntas, proponho começar pelo *unheimlich*, um conceito que Freud encara num escrito homônimo de 1919 e que, embora seja quase intraduzível em outras línguas, poderia corresponder aproximadamente a “estranho” – conforme foi vertido para português –, apesar do matiz de significado que esta tradução implica a respeito do original e de que implicitamente permanecem rastros também na lista das variantes interlingüísticas (por ex., it. “perturbante/sinistro”, fr. “inquiétant”, in. “uncanny”). Ora bem, partindo da comparação semântica entre *heimlich* (“familiar”) e o seu controverso antônimo, derivado do prefixo negativo, Freud define o *Unheimliches* como o produto do recalque do que era dantes familiar, isto é, o estranho resulta da percepção de um elemento estrangeiro no reprimido que aflora à consciência, para concluir, de acordo com Schelling, que “o estranho é algo que deveria ter ficado escondido e que, ao invés, emergiu” (FREUD, 1977: 102). Em suma, se a sensação angustiante é provocada pelo retorno de coisas “familiares”, de modo especial recordações, que o recalque (doravante aqui substituído por “repressão”)<sup>2</sup> tornou estranhas, não há quem não veja como esta conclusão – a que o neuropsiquiatra austríaco chega após a análise do conto fantástico de Hoffmann, *O Homem de Areia* e que aplica, em seguida, à explicação do *Unheimliches* relacionado com

a morte e os espectros – possa ser utilmente aproveitada para a abordagem do romance antunesiano, o qual, à primeira vista, se assemelha a uma inquietadora história de fantasmas. Fantasmas – repare-se – numa acepção mesmo psicanalítica (MARQUES, 1996:165), ou seja, com referência a uma fantasia inconsciente do sujeito, além de caracterização ficcional estendida para as personagens, que, “aparecendo e desaparecendo da diegese sem explicações racionais, é como fantasmas que se vêem e que viajam nas ‘grandes naves dos mortos’” (*ibid.*). De resto, tratando-se de figuras de vulto desenterradas do sacrário português, o efeito *unheimlich* é justamente a consequência da irreconhecibilidade delas sob as roupagens dessacralizadoras das suas fantasmáticas aparições contemporâneas, o que se reflete também no esquecimento coletivo envolvendo aqueles nomes no plano da fabulação (cf. p. 14: “Pedro Álvares quê?”) e que soa quase irônico para um povo sempre considerado prisioneiro da sua memória.

Só que o fantasma em *As Naus* não desempenha um papel narrativo, mas sim uma função retórica inerente ao seu estatuto simbólico, pois “re-apresenta o passado ao mesmo tempo que o representa” (VECCHI, 2003: 189-190), sendo portanto não completamente ilegítimo, talvez, associar a presentificação de coisas conhecidas ao seu estranhamento representativo pelo retorno do reprimido. Uma típica formação de compromisso, esta, capaz de expressar concomitantemente duas instâncias contrárias, como, por exemplo, no caso específico, a que permite o reaparecimento do passado, de par com aquela que o submete a um processo de trans-formação antes de ser recebido no texto. Claro que agora o critério da metamorfose textual dos materiais históricos não tem nada a ver com a elusão dos mecanismos psíquicos de censura impondo ao indivíduo (e, de reflexo, também à sociedade) a repressão do que já se conhece – e que mesmo por ser reconhecido tem de ser censurado –, dado que a obra de Lobo Antunes se situa conscientemente na vertente da metaforização paródica do “tempo português” (trabalhando, por isso, com materiais conscientes). Fica, porém, igualmente claro que a modalidade desta metaforização não se explica apenas recorrendo à linguagem da literatura, como se ela se limitasse a fornecer um sistema tropológico para disfarçar certos significados, mas levando em conta que os seus códigos prestam também para desvendar os elementos inconscientes disfarçados na estrutura significativa. Isto quer dizer que as personagens fantasmáticas de *As Naus*, longe de constituir simplesmente as metáforas de um presente em decomposição, funcionam sobretudo à guisa de uma latência do



passado, ainda irresoluta e prestes a ressurgir na experiência estética, simbolizando as tensões dialéticas de que esta participa enquanto portadora do retorno do reprimido no interior da mesma forma (aquela artística) utilizada como meio repressivo. E se na literatura o reprimido, de fato, volta, com a sua carga *unheimlich*, quando “a fronteira entre fantasia e realidade se torna instável, quando aparece aos nossos olhos algo de real que até aquela altura tínhamos considerado fantástico” (FREUD, 1975:105), os protagonistas da velha epopéia dos descobrimentos são aqui os signos a que ele se entrega para vir à tona no texto, ultrapassando as resistências da censura racional. Neste sentido, mesmo prescindindo dos conteúdos históricos, políticos, ideológicos, antropológicos que o enchem e que representam, claro, as suas variantes conscientes, é precisamente o modelo formal do retorno do reprimido – constante na linguagem do inconsciente – que *As Naus* refletem na sua estruturação, encenando as dinâmicas de reativação, pelas circunstâncias externas, de complexos e fantasmas sedimentados na consciência social. Assim, não muito diferentemente do que acontece no sonho, o conteúdo manifesto desta representação romanesca é o resultado de uma deformação simbólica, tendente a dar acesso, no nível do discurso, ao reprimido contradizendo, em forma de fantasias, as instâncias repressivas da razão.

Mas se – conforme as palavras de Orlando (1987:55) – a repressão racional tem de ser entendida “como respeito da lógica e da realidade no uso da linguagem”, então os elementos antilógicos<sup>3</sup> presentes em *As Naus* equivalem a um retorno do reprimido, tomando corpo tanto na configuração diegética do conteúdo, quanto na construção formal da expressão. Basta ver, além das interferências frequentes de cronologias díspares na mesma sequência frásica, o tratamento ambíguo reservado justamente às personagens, cuja natureza ficcional se apresenta cindida entre a identidade histórica dos últimos colonos da África, repatriados a seguir ao processo de descolonização após o 25 de Abril, e a projeção meta-histórica dos heróis fundadores da mitologia imperial portuguesa, que àquela se sobrepõe através do nome preenchendo as lacunas do anonimato. Dois níveis temporais opostos que, na verdade, correspondem a dois distintos níveis narrativos, ou melhor, dois autênticos planos da ficção – pragmático e semântico (PAVEL, 1992: 213) – intencionalmente não conciliados e inconciliáveis, apesar da sua aparente unificação nominalista em chave metafórica, inviabilizada, com efeito, pela falta quer de coerência semiótica quer de autenticação autorial. Em face, portanto, da aporia de um texto dizendo “sim” e “não” contempora-

neamente, dissimulando, à maneira do trabalho onírico, a instância crítica capaz de restabelecer as fronteiras entre o sonho e o mundo real, torna-se difícil resolver a questão hermenêutica com as categorias de costume, as quais fingem ignorar que em literatura nem tudo é sempre transparente e manifesto. Eis porque, ao invés de reduzir a censura estética, enquanto extensão dos mecanismos de defesa do Eu, a agente recalador (repressivo) posto no limiar da consciência (texto) ou então a código operacional que o autor elude delegando às suas criaturas a tarefa de porta-vozes (e, por conseguinte, aceitando *sub velamine*, protegido pelo manto da irrealidade literária, o que recusaria em seu próprio nome; cfr. LAVAGETTO, 1985:331), é oportuno lembrar que ela permite, sim, também a passagem dos materiais inconscientes para a escrita, mas condiciona aquela passagem à possibilidade de uma denegação deles (FREUD, 1978:198). Ou seja: entre a omissão assinalando no texto a atividade censória e a inocência da literatura anulando de fato aquela ameaça, a denegação atenua – com ajustes e mudanças de conteúdo – o alcance perturbador do reprimido de regresso e acaba, logo, por neutralizar a repressão, mais do que por substituí-la. E é portanto precisamente em virtude dessa transformação que o reprimido pode retornar, isto é, depois de ter encontrado na obra literária “o modelo formal capaz de filtrá-lo” (ORLANDO, 1987: 28), eliminando ou atenuando, assim, os elementos incompatíveis com a sua conscientização estética (e cuja incompatibilidade fora, de resto, também o motivo que levava a consciência social a reprimi-los).

Ora bem, se aplicarmos este raciocínio ao romance de Lobo Antunes, ver-se-á que o modelo formal possibilitando nele o retorno do reprimido é a metáfora do fantasma, justamente enquanto figura ambivalente que revela e esconde: revela o presente sob a aparência do passado e esconde o passado na representação do presente. Conseqüentemente, um único significante contém dois significados: por um lado, a imagem andrajosa dos velhos mitos permite tomar à letra a ruína do presente; por outro, a decadência da atualidade permite tomar à sério a situação de decrepitude das glórias do passado. No entanto, a ambivalência desta metáfora fantasmática – na qual se agüenta o inteiro enredo romanesco – consiste não só no significado, mas também na forma do significante, que, como já observei, resulta da interseção de diferentes coordenadas espaço-temporais, segundo as relações de analogia subsistindo entre os seus âmbitos semânticos (viagens de descoberta e torna-viagem). O que, porém, ainda não foi devidamente realçado, não obstante a sua importância fundamental

para a minha análise, é que a formalização literária da metáfora em objeto parece indicar a introjeção, pelo texto, de uma repressão coletiva em torno da história lusitana recente, a da perda das Províncias do Ultramar, cujo luto insuficientemente elaborado pela consciência nacional continua emergindo entre as dobras do presente, até se materializar no cadáver do pai que acompanha a volta desgraçada do “homem de nome Luís”. E como cada repressão comporta um reprimido, o reprimido revive em *As Naus* vestindo-se de farrapos épicos, restos melancólicos de uma memória histórica desmitificada, mas, de qualquer maneira, mais suportável, pela sua essência livresca, do que os escombros fumegantes do Portugal pós-colonial. Nesta perspectiva, o patente valor simbólico do corpo morto supramencionado (KALWA, 1995:630), espelhando-se na imagem cadavérica do país, representa, de fato, um caso emblemático daquele retorno do reprimido anti-funcional – isto é, relativo a coisas ou lugares desprovidos da sua funcionalidade originária –, a que o texto concede direito de cidadania exatamente por ser declinado segundo um cânone paródico, mitigando assim a causa do *unheimlich*. Contudo, o que o intuito da paródia não consegue bem esclarecer é que, na realidade, esta deformação das personagens se cumpre em relação ao presente e não ao passado, ou seja, são as personagens de hoje que sofrem um processo de refuncionalização histórica, em vez das personagens históricas a serem desfuncionalizadas através da sua atualização. Valha para todos o exemplo de Diogo Cão, elementar grau zero do modelo:

Diogo Cão repudiou com duas passadas de marujo em convés incerto as suas recordações de fiscal de contadores e de pedinte nocturno reduzido à misericórdia de uma velha num bairro de lata de infelizes, remeteu de imediato ao esquecimento os cabarés de Angola e as pernas desacertadas das bailarinas, retomou os seus poderes náuticos sobre as mil pétalas da rosa dos ventos e os búfalos negros dos recifes, assomou à janela com as abas do sobretudo a adejarem nos joelhos, apoiou-se na roda do leme do peitoril, e berrou para a praça lá em baixo, de farripas apontadas ao Seixal, sobressaltando os mendigos das arcadas e os aleijados dos boleros que dormitavam embalados pelo sossego das gaiivotas:

– Rombo à popa, prepara os escaleres [210-211].

É evidente que aqui, na base do retorno do reprimido, há uma desfuncionalização cronologicamente primária, dizendo respeito à perda de função (e, por conseguinte, também de valor) dos ex-colonizadores no contexto da descolonização. Mas o aspecto mais importante para uma leitura dessas é a recuperação de funcionalidade semântica que

esta metamorfose do reprimido autoriza, ao converter nos heróis antigos os seus sucessores modernos, combinando, assim, numa única figura literária funções diferentes ou até antitéticas. Como, por exemplo, aquela que, sob a etiqueta onomástica, desvenda uma linha de continuidade histórica entre o início e o fim da aventura colonialista (contra as interpretações de uma sua interrupção catastrófica), divisando atrás das naus do retorno a sombra das caravelas da partida; mas, ao lado dela, também a função negativa que encobre os vários medos do presente encarnando-os nos fantasmas do passado (embora, ao exteriorizá-los, contemporaneamente os exorcisme), em cujo retrato a dor consciente (socialmente reprimida) com o fim do Império – pelo que isso significava em termos de identidade – sucumbe à satisfação inconsciente (narrativamente assumida) pelo mesmo fim. E o desafio exegetico poderia continuar nestas trilhas: tudo e o contrário de tudo.

Dado que, porém, em conformidade com os pressupostos teóricos deste ensaio, o retorno do reprimido não é aqui uma situação psicológica mas sim textual, não me interessava tanto a reduzibilidade das figuras segundo as leis do inconsciente, quanto o reconhecimento de uma figuralidade retórica cuja ambivalência parece reconduzível àquela linguagem. Acho, com efeito, que, deixando de lado o problema geral da legitimidade epistemológica das categorias psicanalíticas aplicadas à literatura, elas podem legitimamente contribuir, em *As Naus*, para dar conta do caráter tendencioso de uma escrita, na qual o uso da palavra consciente dissimula um modelo anti-lógico interiorizando a repressão enquanto fato social e contestando-a ideologicamente numa subversão paródica das mesmas figuras (do significante e do significado). É só deste modo, então, compromissório e mascarado de irreverente paródia, que o reprimido retorna, despertando, através da representação dos mecanismos de defesa do inconsciente coletivo, a consciência histórica lusitana do seu sono tranqüilo.

## Notas

<sup>1</sup> Para as referências básicas desta perspectiva interdisciplinar e, no fundo, para a idéia do próprio ensaio sou devedor à trilogia de estudos freudianos de Francesco Orlando, em particular ao seu segundo volume (*Per una teoria freudiana della letteratura*. Torino: Einaudi, 1973), cujas considerações gerais são retomadas aqui em seguida.

<sup>2</sup> É o próprio Freud quem, implicitamente, autoriza esta substituição, quando, em *O Estranho*, depois de ter falado nas crenças infantis ou arcaicas relativas à existências de forças ocultas, ao retorno dos mortos, etc., admite que considerar estas crenças recalçadas no adulto e na civilização moderna significa “dilatatar provavelmente o uso do termo recalque para além das suas fronteiras legítimas” (*op. cit.*, p. 110). Fundamental, neste sentido, a glosa de Orlando à margem deste trecho freudiano: “Já anteriormente, tendo perguntado a si mesmo ‘onde subsiste a condição do recalque’ no caso do medo dos mortos e da morte, Freud a indicava até no fato que ‘as pessoas cultas oficialmente não acreditam mais na possibilidade que os defuntos se tornem visíveis em forma de almas’ e noutras condições culturais análogas, as quais *não comportam decerto um recalque mas apenas uma repressão racional de algo*” (*op. cit.*, p. 106: o itálico é meu).

<sup>3</sup> Cf. Orlando, *op. cit.*, p. 202: “É preciso contrariar um preconceito de remota, e contudo sempre próxima, origem romântica (hoje reforçado pelo sucesso de Nietzsche); e é preciso dar-se conta de que a lógica a qual racionalizou o mundo do século das luzes, estritamente entendido, em diante é indispensável, ao menos desta época em diante, à existência da literatura. Negativamente indispensável uma lógica não menos que positivamente uma antilógica: aquela que antes de Freud e Matte Blanco ninguém definiria tal, sendo muito mais fácil falar em irracional, ou em sentimento, em fantasia, em intuição”.

## Bibliografia

ANTUNES, António Lobo. *As Naus*. Lisboa: Dom Quixote/Círculo de Leitores, 1988.

ANTUNES, António Lobo. Receita para me lerem. In: *Segundo Livro de Crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1979.

FREUD, Sigmund. Il Perturbante. In: *Opere* (v. 9). Torino: Boringhieri, 1977.

FREUD, Sigmund. La negazione. In: *Opere* (v. 10). Torino: Boringhieri, 1978.

GENETTE, Gérard. *Figure. Retorica e strutturalismo*. Torino: Einaudi, 1969.

KALWA, Erich. António Lobo Antunes: *As Naus - A história entre realidade e ficção*. In: *Actas do IV Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Lisboa: Lidel, 1995. p. 627-636.

LAVAGETTO, Mario. *Freud, la letteratura e altro*. Torino: Einaudi, 1985.

MARQUES, Maria Theresa Abelha Alves. *Cumpriu-se o mar e o império se desfez*. In: CUSATI, Maria Luisa. *Il Portogallo e i mari: un incontro tra culture*. Napoli: I.U.O./Liguori Editore, 1996. v. II, p. 163-170.

MULINACCI, Roberto. *L'ombra di Camões. L'impossibile ritorno della storia in As Naus di Lobo Antunes*. In: ALBERTAZZIS.; MAJ, B.; VECCHI R. (Org.). *Periferie della storia: il passato come rappresentazione nelle culture omeoglotte*. Macerata: Quodlibet, 2004. p. 295-324.

ORLANDO, Francesco. *Per una teoria freudiana della letteratura*. 3° ed. Torino: Einaudi, 1987.

PAVEL, Thomas G. *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*. Torino: Einaudi, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *La letteratura fantastica*. Milano: Garzanti, 1981.

VECCHI, Roberto. *Das relíquias às ruínas. Fantasmas imperiais nas criptas literárias da Guerra Colonial*. In: RIBEIRO Margarida Calafate; FERREIRA, Ana Paula (Org.). *Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003, p. 187-202.

## Comentário sobre o texto de Roberto Mulinacci

Graciela Ravetti

Universidade Federal de Minas Gerais

A leitura de Roberto Mulinacci do romance *As naus*, de Lobo Antunes, é um exercício de olhar interdisciplinar que procura explorar a linguagem do inconsciente como instrumento que, no plano da textualidade, pode atualizar potencialidades ocultas na superfície; instrumento este que poderia ajudar a extrair, do narrado, algumas significações aparentemente ocultas.

No ensaio, a utilização dos conceitos da psicanálise é examinada com cautela, ou seja, ao mesmo tempo em que se busca verificar sua validade, coloca-se sob suspeita seu poder de generalização. O que ocorre, em termos de eficiência analítica, quando procedimentos de uma disciplina são empregados em outra? Feitas as ressalvas do caso, comparam-se o sonho, o chiste e a poesia, evidenciando certas condições de funcionamento compartilhadas, tais como o fato de serem palco apto para o jogo de contendas em perigoso equilíbrio, não só no plano individual como no coletivo.

No caso do romance de Antunes, Mulinacci alerta a respeito da abundância existente de leituras óbvias e lugares comuns que alguma crítica deste romance tem estabelecido, sobretudo no referente a fixar a mescla trans-histórica dentro de um escaninho rotulado como pós-moderno. Mulinacci defende que *As naus* não contam nenhum retorno da história. Não é inadequado supor, pois, que não é tarefa simples achar uma linha de leitura mais produtiva que permita, além de analisar o romance em questão, contribuir com argumentos para um enfoque sobre a representação literária que, apontando os fenômenos psíquicos como mecanismos semiológicos do romance, se mantenha longe das tentativas de psicanalisar o autor, o narrador ou as personagens, e autorize e ofereça subsídios, todavia, para aprofundar a leitura. Nessa perspectiva, o método é o que está em questão, o gesto de apropriar-se de desenvolvimentos metodológicos da psicanálise freudiana para

exercitar, munido de alguma autoridade, uma leitura que se situe, claramente, no campo cultural e da experiência estética e não no da psicologia. Discussão estética mas com uma forte inscrição na problemática da identidade nacional, do histórico social e da pragmática política. Delimitadas as competências da análise que se propõe no ensaio, e descartadas operações de conhecida inoperância no campo da literatura, fica clara a opção pelo texto como o âmbito onde será exercido o esforço analítico. Na base do trabalho no horizonte do mecanismo de revelar o inconsciente está, assim, o desejo de revelar o jogo da ressemantização dos signos em novos arranjos semióticos.

Um segundo procedimento a que Mulinacci recorre é à noção de “figura”, no que esta tem de distanciamento, de fissura entre o signo e o sentido, seja em termos de portadora de conteúdos recalcados, seja em termos de sua condição de elo de ligação com a linguagem do inconsciente. Essa distância é um procedimento que, ao mesmo tempo, exprime e esconde. Se para Mulinacci a leitura como paródia não é a única possível, a pergunta é, como ler, então, de outro modo, esse retorno do reprimido em *As Naus?*, como descrevê-lo com a metodologia discutida até essa altura do ensaio?

O ponto de inflexão é instigante. A leitura paródica de *As Naus* caracteriza as personagens como figuras históricas e da tradição cultural que voltam mascarados como seres anônimos. Mas, a interpretação inversa não é inviável: seres anônimos voltam à Lisboa disfarçados de heróis. Em decorrência da ambigüidade do sistema ficcional, e dando a essa ambigüidade a relevância que efetivamente possui no âmbito literário, Mulinacci acha óbvio e pouco produtivo a simples rotulação de “estilo pós-moderno” ou de “a contemporaneidade do não-contemporâneo” ou, ainda, o de “metaficção historiográfica”.

O percurso da leitura ancora-se, em seguida, no *Unheimliches* freudiano para constatar que o romance de Antunes se assemelha a uma inquietadora história de fantasmas, numa acepção desse termo absolutamente psicanalítica. Os fantasmas, antes que oficiantes da memória e do reconhecimento, trazem a tona o esquecimento coletivo, o vazio da história. Deve-se ressaltar que, quando interrogados, esses fantasmas deixam patentes conflitos não resolvidos do passado, feridas que não por supostamente esquecidas estão já curadas.

O que retorna perturba, desfaz esquemas estabelecidos, rompe com certas regras não escritas do que pode ou não ser dito, abre cunhas em todos os flancos, desestabiliza bem traçados esquemas de consensos tranquilizadores.



*As naus* é lido, então, como uma textualidade que participa do ininterrupto projeto irônico do jogo da (im)possibilidade de recuperar a história, esta irremediavelmente perdida, embora seja evidente a existência das ruínas que permitem o exorcismo e a virtualização do *obsceno* (fora da cena), utilizando procedimentos que não se rendem à reprodução mecânica e fácil do outro no mesmo nem se pretendem a domesticação dos conflitos; antes bem oferece a representação de sujeitos perturbados e vacilantes sumidos em caóticos labirintos herdados e projetados para o futuro. Verifica-se que esses mecanismos de representação têm o poder de neutralizar o que de ameaçante tem essa emergência que se insinua, esse reprimido que se re-apresenta na cena contemporânea e se filtra por uma deformação simbólica que resiste às obliterações da razão. Emblemas da identidade da nação voltam como *outros*, de difícil reconhecimento, trazendo no corpo, na gestualidade, na performance, uma outridade que não deriva só de sua condição de personagens anacrônicos nem do viés fantástico ou maravilhoso de que se vestem. Apesar de previsíveis, as demandas que suas presenças impõem ao presente não podem ser respondidas com argumentos reducionistas.

O que emerge, então, é a problemática pós-colonial, quando a passagem desse reprimido pelo literário permite uma leitura dos signos do coletivo dos conflitos mal resolvidos, ainda latentes na história da nação portuguesa. Cabe indagar em que medida a morte e os cadáveres que se apresentam segundo uma formalização paródica provocam um efeito que não tem a ver, rigorosamente, com o passado e sim com o presente. E é aí, acredito, que o trabalho de Mulinacci e o meu se encontram, quando as linhas da análise descobrem os vestígios pós-coloniais, sejam eles emergentes na metrópole, sejam nas ex-colônias. Sendo como é um dos temas centrais do debate contemporâneo, fica mais uma comprovação da relevância da questão pós-colonial para a compreensão de nossa contemporaneidade.

## A colônia italiana em Belo Horizonte: da cidade das letras à cidade das imagens

Myriam Ávila  
Universidade Federal de Minas Gerais

Em *A cidade das letras*, Angel Rama desenvolve o tema da conjunção entre a intelectualidade e o poder na América Latina. A modernidade, segundo Rama, poria em prova essa conjunção secular, sem conseguir alterar o fato, no entanto, da retenção do privilégio da escrita pelas famílias tradicionais. Trata-se de uma luta contra o estranhamento que passa a caracterizar o tecido urbano com as modificações físicas constantes sofridas por esse e o surgimento do fenômeno da multidão e do anonimato, onde antes todo o espaço social se encontrava nitidamente mapeado.

Belo Horizonte, cidade construída em 1887 a partir de um projeto arquitetônico de cunho político, que visava criar a *urbis*-modelo republicana por oposição à cidade colonial por excelência, Ouro Preto, é o local – ou o objeto – ideal para se rastrear a argumentação de Angel Rama a respeito da entrada da modernidade na América Latina. A partir de sua inauguração, para aí se dirigem todas as famílias importantes do estado, deixando seus antigos assentos no interior, onde controlavam as relações econômicas e políticas nos moldes tradicionais. Transplantadas para a nova capital, essas famílias assistem ao rápido declínio de seu poder de mando e representação, não só devido ao novo feitio daquelas relações na modernidade, como também à própria conformação do espaço urbano, que favorece a multiplicação e democratização de trajetos.

Sem possuir mão-de-obra com conhecimentos técnicos e estéticos para produzir uma cidade de feição moderna, as elites políticas promovem a imigração de artesãos, técnicos e artistas europeus, que constituirão a mão-de-obra especializada na construção da nova capital. Dentre esses, os mais numerosos são os italianos, que já em 1894 (três anos, portanto, antes da inauguração da cidade) constituem uma colônia altamente representativa em Belo Horizonte. Basta dizer que, em 1896,

o 20 de setembro (data da unificação da Itália) é entusiasticamente festejado, com desfiles, banda de música e sessão cívica. (BARRETO, 1995: 659)

A chamada arquitetura eclética, de que Belo Horizonte é considerada a grande vitrine no Brasil, nasce em grande parte do trabalho desses imigrantes italianos, que algumas vezes desenham e quase sempre executam, decoram, esculpem, pintam e estucam os edifícios públicos e as mansões dos líderes políticos e econômicos do município. As esculturas dos logradouros públicos e do cemitério municipal ostentam na sua maior parte a marca da mão dos artistas italianos radicados na cidade. Apesar de, na época, serem considerados meros artesãos comissionados, suas obras acabam por configurar a “fisionomia” de Belo Horizonte e por se impor ao cotidiano de forma visível e concreta, como o não pode fazer a escrita, sempre sob controle das grandes famílias governamentais. Estas procuram perpetuar sua memória batizando com seus nomes as grandes artérias do centro que, a princípio, segundo o projeto de construção, teriam os nomes dos maiores rios brasileiros.

Essa imposição do visual sobre o verbal, típica da modernidade, acaba se ligando, no caso específico de Belo Horizonte, ao crescente progresso dos imigrantes na cidade, onde, décadas depois, tornam-se importantes empresários e alcançam o mais alto reconhecimento social, a despeito, muitas vezes, da origem humilde e operária. Mais interessante é, no entanto, a relevância que vêm a ter nas artes plásticas, setor anteriormente desprestigiado e nunca, com pouquíssimas exceções, ocupado pelos filhos das famílias tradicionais de Minas.

Pode-se falar, portanto, de uma *cidade das imagens* que vai se substituindo à *cidade das letras* com o advento da modernidade. O fenômeno da proliferação das imagens no nível mundial adquire aqui um estatuto emblemático, devido ao caráter exemplar da cidade planejada e do momento de sua inauguração. Articula-se, porém, à questão da modernidade *per se*, a específica configuração das relações de poder no Brasil da época, cuja estrutura oligárquica é ameaçada pela crescente urbanização e a maior agilidade dos contingentes imigratórios na ocupação dos setores de atividade abertos pela nova ordem de coisas.

## Traçado urbano e modernidade

A encomenda feita, em 1893, ao engenheiro Aarão Reis, de um plano de construção da nova capital de Minas Gerais, corresponde a

um anseio geral do país pelo ingresso na modernidade que, embora sentido e propulsionado já pelo Imperador D. Pedro II, grande entusiasta da viação ferroviária e da telefonia, liga-se inevitavelmente à mudança de regime trazida pela Proclamação da República em 1898. A modernização que há décadas se vinha operando nas maiores cidades do país não obedecia a um projeto de urbanização, mas ocorria construção a construção dentro do espaço traçado pela concepção colonial anterior, obediente às configurações de poder que a ela presidia e dócil aos acidentes geográficos dados. O aspecto mais saliente do traçado tradicional (e/ou colonial) era a organização dos prédios em torno de praças entendidas como prolongamentos dos adros das igrejas, espaços de dispersão de fiéis após a missa. A igreja matriz e sua praça são, dentro dessa concepção, ladeadas pelas residências das famílias ilustres e, a partir desse centro, estendem-se as diversas ruas, com os prédios de moradia e negócio dos comerciantes, até se perderem nas ruelas e becos habitados por artesãos e outros trabalhadores. A visível aliança entre igreja e poder secular não poderia passar despercebida nem ao mais simplório dos habitantes. A fundamentação do direito real a partir do plano divino tornava necessária essa mútua sustentação, e só a passagem do regime monárquico ao republicano vem permitir que a aliança se enfraqueça.

Tal mudança fica patente no planejamento da construção de Belo Horizonte. Ali, a disposição das praças obedece a uma concepção secular do poder, sendo a praça principal presidida pelo Palácio do Governo e as demais organizadas como satélites a partir dela. Não mais espaços de dispersão de fiéis, mas de conagração cívico. Não mais sob as vistas da Igreja, mas rodeadas por altaneiros prédios administrativos e pontuadas por monumentos a personalidades políticas ou alegorias patrióticas, como a República. Sem abandonar a idéia de religião, pois Deus continua a ser o grande avalista do poder, a comissão de construção erige, tendo demolido a antiga matriz colonial, a igreja dedicada à padroeira em localização oblíqua com relação ao centro da cidade. A grande praça em que se transforma seu adro prolongado não tem significação maior em termos da circulação e convívio dos habitantes. Mais sobranceira, a Igreja de São José, colocada em uma colina a cavaleiro da avenida principal, é cercada de escadarias que não desembocam em praça. Sua posição é desafiada, no projeto inicial da cidade, pela localização, logo em frente, da Primeira Igreja Batista de Belo Horizonte. (Contra esse projeto, porém, volta-se a maioria católica, e ela acaba dando lugar a um edifício laico). A Igreja

de Lourdes, terceira igreja do centro, é construída às margens de uma das ruas mais movimentadas da nova capital, não dispondo de praça ou mesmo adro avantajado.

Belo Horizonte se caracteriza, portanto, em contraste com as cidades coloniais dominadas pelos diversos templos católicos, pela presença de prédios administrativos que espelhavam o novo aparelho de Estado que deveria assegurar a promoção da divisa da bandeira nacional: Ordem e Progresso. Esses prédios, no entanto, seja devido às limitações de verba ou ao hábito das construções de proporções modestas dos mineiros, não apresentam, para o olhar cosmopolita, feição monumental, mas, pelas fachadas inusitadamente decoradas com alto-relevos de inspiração neo-clássica e eclética, representavam para os brasileiros uma elevação ao padrão metropolitano, uma passagem para a modernidade. O maior poeta brasileiro da época, Olavo Bilac, refere-se com entusiasmo à nova capital:

“Pelas ruas largas e arborizadas, rolam bondes elétricos; lâmpadas elétricas fulguram entre os prédios elegantes e higiênicos; motores elétricos põem em ação, nas fábricas, as grandes máquinas cujo rom-rom contínuo entoia os hinos do trabalho e da paz.”(CORRÊA DE ARAÚJO, 1996: 26)

Pelas exclamações extasiadas dos depoimentos da época, pode-se supor a grande mudança de hábitos proporcionada aos mineiros pela cidade planejada. O alto número de cargos burocráticos exigidos pelo caráter administrativo da capital reuniu inédita quantidade de funcionários públicos em Belo Horizonte, ocasionando um leque de nuances de classe desconhecido até então. O trabalho assalariado, seja no serviço público ou nas fábricas e no comércio, passou a ser a regra, em lugar das antigas relações entre senhores e prestadores de serviço, marcadas por favores e informalidade. Circular entre os prédios “elegantes e higiênicos”, pelas “ruas largas e arborizadas” exigia boa apresentação, trajes limpos e bem conservados, maneiras ao mesmo tempo mais cortesias e mais distantes. Embora, nos diversos círculos sociais assim formados, todos acabassem por se conhecer de vista e de cumprimento, nem todos se freqüentavam, nem era mais tão franqueada a entrada nas casas de família. Como todos vinham de outras cidades, ninguém era originalmente belo-horizontino, todos eram “de fora”, todos lutavam por estabelecer um código comum de convivência que extrapolava os hábitos da vida anterior.

Belo Horizonte se apresentava, portanto, como espaço de negociação e trânsito. Já não se podia estabelecer uma correlação de forças simples, como nas cidades do interior, entre dois grandes chefes políticos, nem dividir os demais cidadãos por sua preferência e/ou consangüinidade com um deles. A situação se torna ainda mais complexa com a anuência à capital de um largo contingente de imigrantes, seja atraídos pelo potencial do comércio nascente ou pela demanda por ofícios inerentes à construção da cidade. Com a passagem do tempo, os imigrantes e seus descendentes se naturalizam e passam a disputar com as famílias tradicionais as posições de destaque nas diversas áreas. O futebol, introduzido no Brasil no fim do século XIX, é um bom exemplo de como essa disputa se desenvolveu. No início do século XX, os três principais times de Belo Horizonte representavam segmentos específicos: o América era composto pelos rapazes da elite, o Atlético, por estudantes, originários do interior do estado e o Palestra Itália, por imigrantes italianos da classe operária. Este último, agora chamado Cruzeiro Esporte Clube, prosperou além dos outros, sendo hoje em dia um time de renome internacional, enquanto o América ocupa posição bem modesta nos campeonatos regionais e nacionais. Essa correlação de forças se assenta sobre o poderio econômico alcançado pelos descendentes dos antigos imigrantes e o relativo empobrecimento dos filhos das tradicionais famílias mineiras.

## **A sobrevivência dos nomes**

O projeto de Belo Horizonte é traçado a partir de um xadrez de grandes avenidas que cortam a cidade transversalmente, ao qual se sobrepõe outro tabuleiro, agora em corte perpendicular, de ruas. O encontro de avenidas resulta em praças, o todo se encontra inserido em um círculo que configura a chamada Avenida do Contorno. Apenas uma praça se impõe por si só, sem resultar de cruzamento: a Praça da Liberdade, quadrada em oposição à redondeza das demais, com sua alameda de palmeiras indicando a passagem ao Palácio do Governo, ou Palácio da Liberdade. Dali parte, em direção ao centro comercial, aquela que deveria se chamar Avenida da Liberdade, mas que recebeu, pouco tempo depois da inauguração, o nome de João Pinheiro, em homenagem ao então recentemente falecido presidente do estado.

Os nomes previstos para os logradouros públicos de Belo Horizonte eram assim distribuídos: as ruas traçadas verticalmente com relação à planta teriam os nomes dos diversos estados da federação, as

horizontais, nomes de tribos indígenas e as avenidas transversais, “largas como rios”, nomes dos grandes rios brasileiros. A maioria desses nomes se encontra ainda preservada na Belo Horizonte contemporânea, mas os rios tiveram quase todos que ceder a vez às grandes famílias governamentais de Minas: Augusto de Lima, Afonso Pena, Álvares Cabral.

Os nomes passam a habitar as ruas no momento em que a escrita, o nome, a letra perdem a precedência que sempre tiveram na Minas Gerais tradicional (o estado é conhecido como celeiro de poetas, como anota, por exemplo, o viajante inglês Richard Burton), cedendo contra a vontade o lugar às imagens. Não se trata mais da oposição escrita/oralidade, que se alinha à antinomia cidade/campo, mas de um empaldecimento da palavra frente ao ícone. Pode-se argumentar que a Minas colonial já vivera um momento semelhante com a proliferação de monumentos e estatuária barrocos no século XVIII. A força da expressão iconográfica de Aleijadinho e outros funciona como uma sermonística sem palavras. Nesse momento, a produção de imagens provinha majoritariamente de um setor étnico, os mestiços descendentes de escravos e portugueses, que tinha nesse trabalho sua quase exclusiva possibilidade de afirmação social. Entretanto, parecia haver, à época, maior equilíbrio entre o poder expressivo da intelectualidade letrada e o das formas moldadas pelos artistas-artesãos de ascendência escrava. Na Belo Horizonte da primeira metade do século XX, a decoração dos novos e amplos espaços urbanos falava de uma adesão ao modelo europeu pós-romântico, vale dizer, uma adesão à modernidade, à qual as letras da época, cultivadas pela elite de origem ouro-pretana, não podiam fazer frente. Daí o recurso à nomeação dos logradouros de maior relevância – avenidas e praças, como garantia de sobrevivência do prestígio das antigas famílias.<sup>1</sup>

### **Os artistas construtores italianos: da praça ao cemitério**

A imigração italiana para o estado de Minas Gerais foi incentivada pelo governo, que subsidiava o transporte de imigrantes e providenciava alojamento gratuito e distribuição de terra aos agricultores. De 1894 a 1901, 75 vapores, em 213 viagens, trouxeram 49.957 italianos,<sup>2</sup> a maioria agricultores. Cerca de 30% distribuíam-se pelas demais ocupações, sendo que 4% se declaravam artistas. Aqueles sem profissão definida foram aproveitados pelas autoridades nos trabalhos de construção da nova capital. Principalmente o acabamento e as fachadas dos prédios

que caracterizam a cidade devem muito aos operários de construção e artesãos italianos, mais hábeis do que a mão-de-obra brasileira então disponível e mais familiarizados com os materiais importados.

Se a primeira leva de imigração se compunha principalmente de trabalhadores não qualificados, as décadas seguintes (de 10, 20 e 30) viram a chegada a Belo Horizonte de arquitetos e escultores. Entre esses, um já se encontrava em Belo Horizonte desde o início da construção, tendo inaugurado o primeiro escritório particular de arquitetura da cidade: Luís (Luigi) Olivieri, formado em Florença. Nas décadas de 20 e 30, atuaram na cidade Raffaello Berti e Luiz Signorelli. O edifício da Società Operaria Italiana di Mutuo Soccorso, em estilo art-deco, foi construído em 1935 a partir de um projeto que reúne Berti e Olivieri, contando ainda com Romeo de Paoli, já nascido no Brasil, filho de um operário italiano que participara das primeiras construções da cidade planejada.

Entre os monumentos espalhados pelas praças de Belo Horizonte destaca-se o Monumento à Civilização Mineira, de 1930, da autoria de Giulio Starace, natural de Nápoles. Carlo Bianchi, milanês, esculpiu principalmente em baixo-relevo, deixando sua marca em escadarias, letreiros e florões de prédios tão destacados como os da Câmara Municipal e do antigo Orfanato Santo Antônio. Orestes Natali, marmorista nascido em Roma, instala na capital mineira uma marmoraria onde trabalham seus filhos Augusto, Ernesto, Trento e Carlos, além de outros artesãos-artistas, como João Scuotto, igualmente descendente de imigrantes italianos. Os Natali executaram trabalhos em alguns dos principais cartões postais de Belo Horizonte, como o Cassino da Pampulha e o Minas Tênis Clube.

Mas é no Cemitério do Bonfim que se encontra o maior acervo de esculturas de artistas italianos na cidade. A especulação imobiliária, especialmente devastadora em Belo Horizonte, onde, desde o início, os terrenos se valorizavam com rapidez inusitada, pôs abaixo muitos dos prédios que esses artistas haviam idealizado e decorado. Além disso, com a verticalização dos edifícios no centro, os monumentos das praças menores passaram a ser praticamente invisíveis, indistintos em meio à selva de pedra. No cemitério, a salvo desses reverses do progresso, pode-se ver em toda a sua pompa uma série expressiva de esculturas fúnebres, da autoria dos Natali, de Bianchi e do austríaco formado em Trieste, João Amadeu Mucchiut.

Na "cidade dos mortos" repete-se, portanto, a divisão de linguagens do demais tecido urbano: as imagens são produzidas pelos recém-



chegados, enquanto as letras, os nomes gravados nas lápides, são das famílias tradicionais, que vão morrendo lentamente.

## Imagens de segundo grau

Podemos dividir as imagens produzidas na cidade em imagens de primeiro e segundo grau. Por imagens de primeiro grau entenda-se aquelas que compõem a cidade de forma direta, sendo visíveis aos transeuntes e compondo um sistema de referências que lhe dá seu caráter específico: a disposição de praças e cruzamentos, as fachadas, os monumentos, algum elemento topológico inalienável. As de segundo grau seriam aquelas que, tendo sua origem na vida urbana, não estão diretamente disponíveis ao olhar dos habitantes, mantidas que são em interiores ou até arquivos: pinturas, fotografias e películas. Assistimos atualmente a uma reversão desses espaços: hoje painéis fixos ou eletrônicos de diversos tipos recobrem as fachadas dos edifícios, transformando toda uma conformação tridimensional em superfícies planas que parecem querer afastar de si própria o olhar da cidade. Nosso foco, entretanto, volta-se para a primeira metade do século XX, em que essa tendência ainda mal se delineava.

A produção de imagens de segundo grau em Belo Horizonte começou antes da construção da cidade, quando o pintor francês Émile Rouède foi encarregado de retratar em quadros os cenários da antiga vila, o Cural del Rey, que seria destruída para dar lugar à nova capital. Nesse ramo das artes plásticas, no entanto, não dominavam os estrangeiros. A Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro já formava numerosos pintores de qualidade, alguns dos quais trabalharam em Belo Horizonte. Outros pintores brasileiros ativos na capital eram autodidatas, vindos de diversas cidades do interior. Foi, porém, importantíssima para o desenvolvimento das artes plásticas a atuação dos italianos Francisco e Amílcar Agretti, pai e filho. Vários destacados pintores da geração seguinte foram seus alunos. A partir dos anos 30, pontificou também em Belo Horizonte o pintor Nazareno Altavilla, filho de um vitralista florentino.

O fato de os imigrantes não terem na pintura a posição majoritária que ocuparam na escultura e na arquitetura não invalida a nossa hipótese de uma cidade das imagens como criação de um contingente imigratório mais em sintonia com a modernidade que os brasileiros de longa data. Toda a oposição que aqui se pretende estabelecer – com prejuízo, é claro, das muitas nuances envolvidas – baseia-se na dominação

política de uma elite que sempre relegou às classes desfavorecidas o trabalho manual de qualquer espécie. Sendo a pintura, em oposição à escultura e à arquitetura, uma arte “de salão”, por assim dizer, envolvendo esforço físico menor e maior apelo romântico, excluindo o público “de rua”, a ela tendia mais naturalmente a porção da juventude brasileira de classe média e alta que se sentisse chamada à expressão artística. É, entretanto, evidente, para quem quer que estude as artes no Brasil até as primeiras décadas do século XX, que as letras continuavam a ser o galardão dos filhos das “boas famílias”.

Uma ilustração interessante desse estado de coisas pode ser dada por um episódio narrado em seu livro de memórias por Renato Augusto de Lima, filho do presidente do estado Augusto de Lima, hoje nome de uma das avenidas centrais de Belo Horizonte. Possuindo um retrato seu a óleo, pintado por um amigo, durante uma mudança de casa teve o desgosto de vê-lo exposto ao público, no topo do caminhão que fazia o carroto dos móveis. Seu retrato “desfilou” impudentemente pela cidade, provavelmente seguindo a avenida que leva o nome de seu pai. Essa exposição pública do que deveria permanecer no espaço privado vai contra as convenções tácitas das grandes famílias governamentais de Minas que, ao contrário do que se dizia das crianças, preferem ser “ouvidas, e não vistas”. Escolhendo como seu privilégio de classe o verbal, nomear as artérias da cidade não constitui desdouro para o clã. Mas a obviedade do retrato, retirado do salão para tornar-se mero objeto em deslocamento pelas ruas, é falta de decoro e banalização.

Significativo também é observar que tanto Augusto de Lima como seu primogênito Augusto de Lima Filho se dedicaram igualmente à política e às letras, enquanto Renato, que se dedica à pintura, jamais consegue um cargo de destaque no governo. Nesse sentido ele constitui uma exceção notória entre os integrantes das famílias governamentais, inaugurando um ramo de certa forma desviante com relação ao quadro habitual, e que se confirma com a opção de seu filho Celso Renato de Lima, que se torna um dos principais pintores modernos de Minas.

Ivone Luzia Vieira (RIBEIRO, 1997: 133), baseando-se na conceituação de Peter Bürger, comenta de forma pertinente que em Belo Horizonte a instituição arte é alvo de controle hegemônico de pretensões elitistas, razão pela qual a estruturação e criação de condições de seu estabelecimento favorecem o conservadorismo e o academicismo. Exatamente por esse motivo, por se encontrarem já em posição periférica com relação à instituição arte, os artistas descendentes de imigrantes são os primeiros a aderir à experimentação modernista. O

caso de Zina Aita em Belo Horizonte é exemplar, como o de Anita Malfatti em São Paulo.<sup>3</sup> Ambas, aliás, participaram da famosa Semana de Arte Moderna de 1922, que revolucionou a produção e recepção das diversas formas de arte no Brasil. Zina Aita nasceu em 1900 em Belo Horizonte, onde seu pai já se instalara em 1897, com a primeira casa de câmbio da cidade. Dispondo de recursos, a artista vai estudar em Florença, com Galileu Chini. Ao retornar, faz uma exposição polêmica em Belo Horizonte. Abandona a cidade pouco depois, em busca de horizontes mais largos (ÁVILA, jan./abril 1986: 175-176).

Seja pelo descomprometimento com a estrutura tradicional de poder que estabelece desde sempre a conjunção política/cultura, seja por um pendor natural para as artes visuais, os italianos e seus descendentes na capital de Minas passam a formar aí uma massa de produção de imagens que às vezes ombreia, outras vezes supera o acervo produzido pelos brasileiros de muitas gerações. A cidade nascera como ícone da modernidade e os estrangeiros, que aqui vêm começar de novo, estão por princípio em sintonia com a mudança e amplitude de vista. Dentro desse espírito ainda, percebe-se o esforço das autoridades em trazer para Belo Horizonte artistas de fora para fomentar o movimento cultural da capital, como professores ou criadores. Entre estes destaca-se a importância de Jeanne Milde, belga, e Guignard, brasileiro com formação na Academia de Belas Artes de Munique.

As imagens na modernidade passam necessariamente pelo crivo das novas tecnologias. Belo Horizonte nasceu ao mesmo tempo que o cinema e quando a fotografia ainda era reservada a poucos especialistas. É significativa a rapidez com que se espalharam pela capital as salas de projeção, mas a mera reprodução de imagens importadas não foi o principal modo de adesão da jovem cidade à sua reprodutibilidade técnica. Desde o início se procurou documentar a formação e ocupação do espaço urbano. Também nesse setor houve a contribuição dos imigrantes, com destaque para a atuação pioneira, nos anos 20, do cineasta e fotógrafo Iginio Bonfiole, nascido em Verona.

Um estudo da história das artes plásticas em Minas Gerais mostra, até hoje, a presença maciça de descendentes de italianos nos setores da pintura e da fotografia de arte. Entre muitos outros, podemos citar, a partir dos anos 60, Alfredo Ceschiatti, Amadeu Lorenzato, Marcos Mazzoni, Décio Noviello, Vicente Sgreccia, Ângelo Pignataro, Fernando Lucchesi, Erli Fantini, Lincoln Volpini, Sandra Bianchi, Ângelo Marzano, Adrienne Gallinari, Mário Zavagli, Rômulo Bruzzi, etc. Anotem-se

também os nomes de Nunzia Silluzio e Gianfranco Cerri, nascidos na Itália e radicados em Belo Horizonte.

## Da ideologia ao ideograma

Segundo Ángel Rama, os intelectuais na “cidade das letras” passam, no início do século XX, a exercer função *ideologizante*, por oposição a sua antiga postura de legitimadores do poder. Nem sempre essa mudança de papéis coincide com uma mudança dos atores sociais, como bem lembra Affonso Ávila em seu poema “Constelação das grandes famílias”,

“o pai conservador  
o filho contemporizador  
o neto conspirador”

e ainda

“o avô na reação  
o pai na corrupção  
o neto na subversão  
(par-a-par a parentela).

Onde Rama vê mudanças ideológicas e políticas, novas formas de organização e *de escrita* da pólis, permanece o substrato letrado, a precedência do verbal, a continuidade do ícone *livro* como promotor de acesso às tribunas e ao poder. De modo constante e inconspícuo a princípio, porém, uma nova forma de afirmação e ocupação do espaço urbano avança com a modernidade: a produção de imagens. A democratização da informação passa por cima da atividade alfabetizadora da escola, por cima da mediação da escrita e da necessidade de sua decifração, entregando ao transeunte apressado da urbe o apelo óbvio da imagem visual.

Muitos são os momentos emblemáticos dessa passagem: o jornal em suporte papel cedendo lugar ao som do rádio, depois à imagem da televisão. A publicidade transformando as palavras em meras coadjuvantes; a semiotização da cidade – mais especificamente do trânsito, com as faixas para pedestres, os bonecos de “pare” e “siga”, placas diversas, cores específicas para os transportes públicos, etc. Os políticos – no tempo de Renato Augusto de Lima tão ciosos da preservação de seus retratos –, expondo-se em cada tapume e viaduto da cidade em época de eleição, a ponto de, como o famoso “João do Poste” de

Belo Horizonte, só serem conhecidos por suas fotos, antes que pelo nome.<sup>4</sup>

Não caberia aqui desenvolver extensivamente o tema, mas parece ser indiscutível que a modernização pede mais que uma mudança no interior da “cidade das letras”. Não uma passagem do privilégio das letras para as classes emergentes, mas um achatamento da informação que abandona o *medium* letrado, ou o mantém quase parodisticamente, em favor da hegemonia da imagem. A metrópole deixa de ser um discurso para se tornar um ideograma. Torna-se dificilmente redutível a um discurso por submergir sob túneis, viadutos, vias expressas, rotativas, outdoors e painéis eletrônicos. Significativa é, por exemplo, a deformação da “cidade das letras” na escrita dos pichadores, escrita criptográfica, auto-referente, anônima, sem direção precisa. Significativa, também, sua marginalização como poluição visual, enquanto os painéis de publicidade das grandes firmas ocupam com chancela oficial o campo de visão dos transeuntes.

Processo globalmente avassalador, cabe dentro dele buscar produzir imagens com maior teor crítico, maior autonomia e maior informação estética. Mediadores de uma modernidade ansiada pelos brasileiros, os imigrantes – e, no caso belo-horizontino, principalmente os imigrantes italianos, buscaram com talento e abertura para o novo formar aquela que nascera para ser a cidade ideal da modernidade no Brasil. Fique, aqui, como imagem final, o fato exemplar do convite de Juscelino Kubitschek a Candido Portinari para criar o que se tornou o principal cartão-postal da capital mineira: o painel da Igreja de São Francisco da Pampulha, monumento à utopia e ao futuro.

## Notas

<sup>1</sup> Cabe observar, entretanto, que a nomeação oficial não garante totalmente a fixação do nome. Em Belo Horizonte, a avenida Carlos Luz é conhecida quase que exclusivamente como Catalão e a praça Diogo de Vasconcelos tornou-se, na fala dos moradores, a praça da Savassi.

<sup>2</sup> Segundo pesquisa do arquiteto Teodoro Magni, divulgada no site [www.joinme.net/magni/imigbr](http://www.joinme.net/magni/imigbr).

<sup>3</sup> Lembre-se também o grupo Santa Helena em São Paulo, na década de 30, composto quase exclusivamente de descendentes de imigrantes italianos, da classe proletária ou média.

<sup>4</sup> A foto de “João do Poste” foi objeto de uma colagem do artista plástico George Helt no ano de 1975.

## Referências bibliográficas

ÁVILA, Cristina. Modernismo em Minas: um paradoxo. *Análise e Conjuntura*. Belo Horizonte, p. 175-176, jan./abr. 1986.

BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte – memória histórica e descritiva*. História média. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1995.

*BH100 – nossa história*. Estado de Minas/Ciclope. CD-Rom, 1997.

CORRÊA DE ARAUJO, Lais. (Org.). *Sedução do horizonte*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.

MAGNI, Teodoro. Os trabalhadores italianos e os núcleos coloniais agrícolas de Belo Horizonte recém-inaugurada. <http://www.joinme.net/magni/imigbr.html>.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RIBEIRO, M. A. e Silva, F. P. da. (Org.). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, 1997.

TEIXEIRA, Clotilde Avellar. *Nazareno Altavilla, o pintor das casas velhas*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2002.

## Comentário sobre o texto de Myriam Ávila

Silvia Albertazzi

Università degli Studi di Bologna

Não é fácil para uma estudiosa especializada em literatura inglesa, que nunca visitou o Brasil, comentar o detalhado e competente ensaio de Myriam Ávila sobre a colônia italiana de Belo Horizonte, uma leitura pontual da urbanização local como expressão da passagem da “cidade das letras”, teorizada por Angel Rama, a uma “cidade das imagens”, de estrutura moderna (ou modernista). Por não conhecer a realidade analisada, é forte a tentação – até por deformação profissional – de reencontrar, na Belo Horizonte ali descrita, características de *As Cidades Invisíveis*, de Calvino, e de se reconhecer em um Gran Khan, surpreso e fascinado, diante das *representações* urbanas de Marco Polo/Myriam Ávila, que faz de Belo Horizonte, quem sabe, uma cidade como Olívia, cuja realidade contradiz o discurso que a descreve, ou como Tamara, onde “L’occhio non vede cose ma figure di cose che significano altre cose”<sup>1</sup> (CALVINO. *Le città invisibili*, Torino: Einaudi, 1977, p. 21). Diria até que, interpretando como leiga absoluta os signos oferecidos por Ávila, é claro para mim o risco de incorrer no avesso da intriga arquitetada por Tamara ao viajante calviniano: percorrer as páginas escritas como se fossem estradas reais – enquanto em Calvino “Lo sguardo percorre le vie come pagine scritte”<sup>2</sup> – com o resultado análogo que “la città dice tutto quello che devi pensare, ti fa ripetere il suo discorso, e mentre credi di visitare [leggere] Tamara [Belo Horizonte] non fai che registrare i nomi con cui essa definisce se stessa e tutte le sue parti.” (22)<sup>3</sup> No entanto, uma vez que aquilo que torna preciosas a Kublai Khan todas as representações de cidades feitas por Marco Polo é “lo spazio che restava loro intorno, un vuoto non riempito di parole [nel quale] ci si poteva girare in mezzo col pensiero, perdersi, fermarsi a prendere il fresco, o scappare via di corsa” (45),<sup>4</sup> quem escreve este comentário se sente autorizada a “passear em meio” ao rigoroso ensaio de Ávila para preencher o espaço em torno com

referências a realidades literárias evocadas pela representação de Belo Horizonte (a esta altura, quem lê, é óbvio, está igualmente autorizado a “escapar correndo”...)

Cidade construída por imigrantes para ser modelo de modernidade, nascida do esforço da mão-de-obra operária, “*cidade das imagens* que vai se substituindo à *cidade das letras* com o advento da modernidade”, Belo Horizonte traz à memória, na sua gênese e na sua representação, a Toronto construída no Canadá, no início do século XX, pelo suor e pelo sangue de imigrantes europeus anônimos, assim como é narrada na epopeia da migração que é o romance *In the Skin of a Lion*, de Michael Ondaatje (1987). Não por acaso, Ondaatje compara o Canadá daquele período a um filme sem som, em que os imigrados, que não têm uma língua comum para se expressarem, comunicam-se com olhares e gestos exasperados, como os atores do cinema mudo. Toronto surge, então, a partir de representações exageradas mais do que a partir de uma profusão de linguagens que não comunicam; a cidade se coagula em torno a uma imagem significativa: um viaduto – uma estrutura apreendida em seu fazer, no esforço comum de quem a constrói -, não um monumento ou uma obra concluída.

A reflexão sobre a produção de imagens, que avança, sem freios, desde os tempos da construção de cidades como Belo Horizonte ou Toronto, enquanto “nova forma de afirmação e ocupação do espaço urbano”, oferecendo-nos a representação de uma metrópole que “deixa de ser um discurso para se tornar um ideograma”, aproxima-nos aos nossos dias e a uma sociedade em que a informação “abandona o medium letrado, ou o mantém quase parodisticamente, em favor da hegemonia da imagem.” Volta-nos à memória, em primeiro lugar, uma representação literária calviniana: os filhos de Marcovaldo, pobre operário que enfrenta toda a sorte de dificuldades na metrópole, confundem a floresta de placas publicitárias às margens de uma estrada com um bosque:

Às margens da estrada, os meninos viram o bosque: uma vegetação densa de estranhas árvores impedia a visão da planície. Os troncos eram finos, retos ou oblíquos; as copas eram chatas e largas, das mais estranhas formas e cores, quando um automóvel as iluminava com os faróis. Ramos com forma de tubos de pasta de dentes, de rosto, de queijo, de mão, de aparelho de barbear, de garrafa, de vaca, de pneu, ornados por uma folhagem de letras do alfabeto.

Viva! – disse Michelino, – o bosque!

E os irmãos olhavam encantados a lua que apontava entre aquelas estranhas sombras: – Como é lindo... (CALVINO. *Marcovaldo ovvero Le stagioni in Città*, Torino, Einaudi, 1996, p. 55)



A cidade se relata não mais através de palavras, mas através de imagens. E o relato é freqüentemente ambíguo ou, ao menos, ambivalente, e os signos, confusos. Se, nos anos 60 de Calvino, o contraste é entre a natureza e a cidade que se torna metrópole, enquanto a natureza aparece falsificada nas imagens oferecidas pelo panorama urbano, ou “comprometida com a vida artificial”, para usar as palavras do mesmo autor, nos dias de hoje, o embate se dá entre a realidade e o simulacro, a imagem e a essência. Do mesmo modo, enquanto a Nova Iorque da *Trilogia* de Paul Auster (1985, 1986) ainda manifesta uma luta entre a cidade das letras e a cidade das imagens, e apresenta-se como lugar onde perder-se e como horizonte fantasmático de representações mentais mais do que de representações figurativas, a metrópole do romance norte-americano do fim do milênio (vejam-se os trabalhos de Jay McInerney e Brett Easton Ellis) é, ao contrário, um mundo de meras aparências, cidade de imagens onde as únicas palavras válidas são aquelas que conotam os simulacros do real: as marcas dos produtos de consumo, as *griffes* dos estilistas, os nomes dos personagens da moda. Em *Fury*, o romance ‘americano’ de Salman Rushdie, lançado no verão de 2001 para representar Nova Iorque, uma metrópole onde perder-se é axiomático, Rushdie usa uma espécie de hiper-realismo narrativo em que as palavras fotografam o mundo real, transformando-o em imagens de simulacros ‘mais verdadeiros do que o verdadeiro’, em cópias perfeitas de originais que, em alguns casos, nunca existiram. O valor de troca já cancelou definitivamente o valor de uso, sobrepondo a imagem à essência. Parecer conta mais do que ser, e a atenção mórbida ao simulacro trai a reificação do indivíduo. É um mundo caracterizado pela exaltação dos simulacros, pela satisfação de necessidades inexistentes que a publicidade e o *marketing* induzem, pela frustração diante da falta de coisas nunca conhecidas. O indivíduo diaspórico, que se encontra mais uma vez no centro do romance, já não aspira a nada, mas apenas a perder-se no magma metropolitano. Não existe mais para ele a possibilidade de reinvenção do mundo sob a forma mágica, que constitui a resposta do migrante à sua situação social: num perigoso jogo de criação, para ele, o virtual, o simulacro substitui o real, superando-o. Como em Belo Horizonte, e ainda mais em Nova Iorque, o fenômeno da proliferação de imagens em dimensão mundial adquire um estatuto emblemático, nem é um acaso que também na Itália, sob o influxo da narrativa norte-americana, tenham aparecido recentemente os primeiros romances em que é estigmatizado o ilusório mundo dos simulacros metropolitanos. Um exemplo sintomático é o

inquietante *Il re del mondo*, de 2002, modulado sobre estilemas narrativos norte-americanos pelo roteirista cinematográfico Ivan Cotroneo. Se realmente, como afirma o Marco Polo calviniano, “D’una città non godi le sette o le settantasette meraviglie, ma la risposta che dà a una tua domanda” (50),<sup>5</sup> é evidente como a única demanda colocada pelos personagens desses romances à cidade em que se movem é aquela de não passarem inobservados, de aparecerem, ainda que como imagens sobre um cartaz publicitário. Mas se, como replica o Gran Khan em *As Cidades Invisíveis*, aquilo que conta é muito mais “la domanda che [la città] ti pone, obbligandoti a risponder”,<sup>6</sup> o proliferar desses relatos de imagens metropolitanas é representação dessa última demanda antes mesmo da tentativa de resposta: a atenção mórbida ao simulacro trai a reificação do indivíduo. Se a resposta é: “Apareço, logo sou”, a demanda encontra-se num desejo de encontrar, antes de mais nada, o próprio espaço.

Tradução: Ana Maria Chiarini

## Notas

<sup>1</sup> “O olho não vê coisas mas figuras de coisas que significam outras coisas”.

<sup>2</sup> “O olhar percorre as ruas como páginas escritas”.

<sup>3</sup> “a cidade diz tudo o que deves pensar, te faz repetir o seu discurso, e, enquanto acreditas estar visitando [lendo] Tamara [Belo Horizonte] não fazes nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si mesma e todas as suas partes.”

<sup>4</sup> “o espaço que restava em torno delas, um vazio não preenchido por palavras, em meio ao qual se podia passear com o pensamento, perder-se, parar para tomar ar fresco ou escapar correndo”.

<sup>5</sup> “De uma cidade não se gozam as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá a uma tua demanda”.

<sup>6</sup> “a demanda que [a cidade] te coloca, obrigando-te a responder”.

## F for fake: a representação do falso nas literaturas de língua inglesa

Silvia Albertazzi  
Università degli Studi di Bologna

Se é verdade que toda literatura pode ser considerada fantástica, como afirmam Borges e Bioy Casares no prefácio de sua célebre antologia, mostra-se evidente o estatuto paradoxal da representação literária, destinada por sua própria natureza a circunscrever a ilusão, a definir o imaginário. Até mesmo as assim chamadas obras realistas, na verdade, são ficções cuja falsidade é diretamente proporcional à verossimilhança mimética, são produtos da invenção em que personagens que nunca existiram vivem histórias que nunca aconteceram, num cenário habilmente reconstruído no papel. Assim, se toda representação literária é simulação do real – ou mentira bem contada, se se preferir –, a narrativa que se coloca como objetivo primário a representação do falso – do engodo literário ou artístico, da cópia, da ilusão consciente – torna-se, paradoxalmente, expressão de literatura elevada a uma potência, com recorrentes e sofisticadas implicações metanarrativas, em que se celebra, em última instância, a quintessência da ilusoriedade encontrada na base de toda narrativa. “Mentiroso de Deus” – segundo a definição de Stephen King –, o escritor funda a própria arte sobre o relato de mentiras bem construídas, nas quais o leitor é convidado a acreditar para alcançar as duras verdades que elas escondem ou, viceversa, para gozar de uma fuga temporária além do provisório. Mas quando o escritor joga abertamente e revela, desde o início, o componente falso do próprio relato, ou ainda quando narra ficções construídas por outros, falsificações, enganos, quando representa cópias, imitações, contrafações, quando, em poucas palavras, denuncia a natureza ilusória do próprio trabalho, através da narração de ilusões alheias, então, a representação que ele oferece pode tanto tornar-se pretexto para uma reflexão sobre o próprio status de autor quanto pode tornar-se expressão da crise identitária de uma inteira nação.

No presente ensaio, pretende-se colocar em evidência o componente metanarrativo, bem como a reflexão sobre a comunidade nacional, ambos implícitos na representação do falso, da forma como esta se apresenta em quatro romances de autores de língua inglesa, publicados em diversas latitudes e em contextos bastante diferenciados, entre o fim do segundo e o início do terceiro milênio. Assim, à representação do falso histórico, que se encontra na base do romance australiano *Gould's Book of Fish*, de Richard Flanagan, vencedor do prestigiado *Commonwealth Writers Prize*, de 2002, contrapõe-se o falso geográfico de *England, England* (1998), do britânico Julian Barnes. E, partindo da representação do espetáculo cinematográfico entendido como apoteose da ilusão, sugerida já no título do romance do novaiorquino Paul Auster, *The Book of Illusions* (2001), aportaremos, finalmente, no falso literário, em torno do qual giram os acontecimentos de *My Life as a Fake* (2003) – outra obra de título bastante emblemático –, de um autor australiano, Peter Carey, fechando, desse modo, o círculo literário da representação mentirosa.

## 1. F for Fish: Gould's Book of Fish, de Richard Flanagan

"For the world no longer existed to become a book. A book now existed with the obscene ambition to become the world."<sup>1</sup>

William Buelow Gould's in *Gould's Book of Fish*

Em um dos mais inovadores romances da literatura italiana do fim do século XX, *O Poema dos Lunáticos*, Ermanno Cavazzoni – conhecido também por ter inspirado o último filme de Fellini, *As vozes da Lua* – refere-se a um atlas líquido, que se compõe e se recompõe "de modo a sugerir uma geografia que passa diante dos olhos e se colore como um tecido furta-cor ou como o céu de março" (CAVAZZONI, 1987:146). Essa pareceu-nos, na época, a imagem de um atlas hipotético de histórias que mudam ao sabor das mudanças do desejo ou simplesmente com o mover do olhar (ALBERTAZZI, 1992: 8-9). Um atlas possível, em todo caso, mas não ainda real. Hoje, há dezesseis anos de distância, aquele atlas está em nossas mãos: foi elaborado por um escritor australiano, Richard Flanagan, imaginando, em *Gould's Book of Fish – A Novel in Twelve Fishes*, as aventuras de William Buelow Gould, ladrão e falsário inglês, confinado na colônia penal de Van Diemens's Land (hoje Tasmânia) em 1827, e lembrado pela história da arte australiana por suas telas reproduzindo peixes, motivos botânicos e naturezas mortas, pintadas a pedido de um médico da prisão. Se o

personagem-chave desse “romance em 12 peixes” existiu na realidade e as aquarelas da abertura de cada capítulo encontram-se expostas nas galerias de arte da Tasmânia, as experiências que Flanagan lhe atribui literalmente “passam diante do olhar e se colorem como tecido furta-cor”: cada capítulo é escrito e estampado em cores diferentes, por vontade explícita do autor, que confiou seu livro a um *designer* antes mesmo de ter escrito uma única palavra. Terceiro trabalho do escritor australiano nascido em 1961, *Gould* sucede um outro romance “aquático” – *Death of a River Guide*, de grande sucesso na Austrália, onde conquistou o aplauso de Thomas Keneally (o autor de *Schindler’s Ark*) – e uma história de imigrantes eslovenos no outro lado do mundo – *The Sound of a Hand Clapping*, na qual o próprio Flanagan baseou um filme apresentado alguns anos depois no Festival de Berlim. Mas, diferentemente dos outros dois livros, *Gould’s Book of Fish* é impossível de ser descrito, pois realmente muda, transforma-se, “escorre” como matéria líquida, sob os olhos do leitor, como súmula de todas as narrativas possíveis, como autêntico atlas de histórias que mutam com o mutar do desejo e com a direção do olhar, “a charming kaleidoscope of changing views; a peculiar, sometimes frustrating, sometimes entrancing affair, but not at all the sort of open-and-shut thing a good book should be.”<sup>2</sup> (FLANAGAN, 2002:16) No entanto, supõe-se que o que lemos trata-se apenas da reescritura do autêntico *Livro dos Peixes*, de Gould, descoberto por acaso, no romance, por um falsário de arte e por ele reelaborado, confiando apenas na própria memória, depois de o original ter se dissolvido em suas mãos, deixando-lhe no lugar do papel e da tinta somente “a large, brackish puddle” (30).<sup>3</sup> História de um falsário reelaborada por um outro falsário, o romance configura-se como a exasperação metafórica da mentira que está na base de toda narrativa, uma espécie de mentira elevada ao quadrado. Mas, visto que por trás dos dois falsários narradores se encontra o escritor que os inventou, eis que *Gould’s Book of Fish* se torna também ilusão ao cubo – um livro obcecado pela impotência das palavras em estabelecer a verdade, como algumas resenhas afirmaram (CLARK, 2002) – assim como um ato de fé na capacidade dessas mesmas palavras de construir mundos e colocar ordem no caos do universo.

Volta-nos à mente Ermes Marana, o tradutor que em *Se uma noite de inverno um viajante*, de Calvino, funda a Organização do Poder Apócrifo, dedicada ao culto dos livros secretos, a favor de uma literatura de imitações, contrafações e mistificações, cujo mote é “escrever é sempre esconder algo de forma que mais tarde venha a ser descoberto”

(CALVINO, 1979:48). O que esconde, portanto, Gould (ou melhor, o que escondem o narrador fictício Sid Hammet e o escritor real Richard Flanagan às suas costas)? Certamente Sterne, Melville, Rabelais, Borges, Dante, Joyce, Dostoiévski, mas também Conrad, Carey e um toque de Smollet, Blake e, por que não?, Machado de Assis. Mas indo além do discurso literário, *Gould's Book of Fish* esconde o segredo que se encontra na raiz da nação Austrália: o pecado original de ter nascido de uma colônia penal. Tal segredo é revelado por um autor cujos bisavôs foram ambos condenados e deportados da Irlanda nos tempos da grande fome que assolou o país, um deles por ter roubado trigo e o outro por ter apoiado uma sociedade revolucionária.

"It sometimes seemed as if the author of the Book of Fish, the storyteller William Buelow Gould, had been born with a memory but neither experience nor history to account for it, and had spent forever seeking to invent what didn't exist in the curious belief that his imagination might become his experience, and thereby both explain and cure his problem of an inconsolable memory" (FLANAGAN, 2002: 25-26)<sup>4</sup>

É com essas palavras que Flanagan descreve o complexo de culpa australiano, a 'memória inconsolável' do passado carcerário, "a shame that deformed and crippled us as a people" (KELLAWAY, 2002),<sup>5</sup> como afirmou em entrevista, que se pode negociar somente através da invenção narrativa. Não se trata apenas de contar mentiras sobre o passado 'vergonhoso', mas de transformar essas origens inconvenientes na 'Grande Mentira Australiana', fazendo dela uma narrativa escrita "em cores", "as if the universe was a consequence of colour, rather than the inverse"<sup>6</sup> a ponto de levar o narrador a se perguntar: "Did the wonder of colour [...] redeem the horror of his world?" (FLANAGAN, 2002:17)<sup>7</sup> Há grande dose de horror no livro de Flanagan, mas há ainda mais cor: a cor das páginas escritas com tinta extraída de diferentes substâncias, a cor do vermelho do sangue do canguru até o marrom dos excrementos, a cor dos peixes em torno dos quais gira cada capítulo, a cor dos quadros que Gould falsifica sob encomenda e a cor do oceano no qual ele experimenta a extrema metamorfose. Sim, pois a história de Gould é a história de um homem que, antes de tudo, se falsifica a si mesmo, recriando-se continuamente, cercado por pessoas que, como ele, vivem de mentiras: desde o médico da prisão, que fala só em letras maiúsculas e se reinventa como cientista iluminista, mas cujo crânio, por uma terrível retaliação do destino, acaba como objeto de estudo da frenologia nascente, até o comandante da colônia, que tem

a face escondida por uma máscara dourada inquietantemente congelada num sorriso, cuja máxima aspiração é recriar a Europa em Sarah Island, ou seja “make the penal colony [...] the product of his imaginative will.” (179).<sup>8</sup>

O romance vai se estruturando, portanto, sobre uma série de representações falsas – ou, talvez, de falsas representações – que conduzem, num perverso jogo de caixinhas chinesas, à confusão absoluta entre real e imaginário, entre História e histórias. Desde o início de seu longo relato, o narrador contemporâneo que reescreve palavra por palavra, como um Pierre Menard do outro lado do mundo, o *Livro dos Peixes*, de William Gould, é consciente de que a história que tem nas mãos não satisfaz as expectativas do público médio, à procura de representações históricas em que possa se reconhecer.

They wanted stories [...] in which they were already imprisoned, not stories in which they appeared along with the storyteller, accomplices in escaping. They wanted you to say, ‘Whalers’, so they might reply, ‘Moby Dick’, and summon images from the mini-series of the same name [...] (9)<sup>9</sup>

Entretanto, até o final do romance, Sid Hammett descobrirá, com horror, que ele mesmo é “a character whose future as much as his past was already written, determined, foretold, as unalterable as it was intolerable” (373-374),<sup>10</sup> que se encontra aprisionado na história que está reconstruindo, assim como o primeiro narrador e protagonista, William Buelow Gould, num livro sem fim, cuja principal característica parece ser a peculiar “refusal of its story to end” (28).<sup>11</sup> Nas palavras “written at the very bottom of the ocean” (29)<sup>12</sup> de Hammett/Gould, Flanagan reflete tanto a infinita repetição de uma História violenta, arrogante e brutal, quanto o problema de como representar essa história, instando o leitor a acompanhá-lo até o fim em seu *tour de force*, “by looking long enough into the fish’s eye [...] to commence that long dive down, down into the world of the ocean where the only bars are those of the descending light” (109)<sup>13</sup>. Por um lado, o leitor se defronta com a representação de

“convicts [who] flogged convicts & pissed on blackfellas & spied on each other, [...] blackfellas [who] sold black women for dogs & speared escaping convicts, [...] white sealers [who] killed & raped black women, & black women [who] killed the children that resulted.” (443)<sup>14</sup>

Por outro lado, enquanto lhe são ministradas as aulas fundamentais da arte colonial – 1) “colonial art is the comic knack of rendering the new as old, the unknown as the known, the antipodean as the European, the contemptible as the respectable” (78)<sup>15</sup> e, 2) “you discover the true nature of your subject at the same time as you discover your audience, but it is an added disappointment” (90)<sup>16</sup> – mais uma vez, junto com o narrador, o leitor é chamado a refletir sobre porque “an alphabet can be contained in a world, but a world could never be contained in an alphabet” (396).<sup>17</sup> Assim, ao término dessa imersão no Grande Mar das histórias, no fundo do oceano da História, também o leitor é enredado no texto e em suas representações:

Only now I realise that [...] as *The Book of Fish* had ended for me, it was also beginning for others [...] I had lost something fundamental and had acquired in its place a curious infection: the terrible contagion of unrequited love. (31)<sup>18</sup>

## 2. F for Fiction: *England, England*, de Julian Barnes

“What we want [...] is magic [...] We want our Visitors to feel that they have passed through a mirror, that they have left their own worlds and entered a new one, a different yet strangely familiar, where things are not done as in other parts of the inhabited planet, but as if in a rare dream.”<sup>19</sup> Jack Pitman in *England, England*.

Em *England, England*, de Julian Barnes (1999), um magnata da indústria transforma a ilha de Wight em um enorme parque temático, uma súpula de todas as atrações turísticas e culturais inglesas em tamanho natural, oportunamente selecionadas através de uma sondagem *ad hoc*: não uma Inglaterra em miniatura, portanto, mas uma “Inglaterra, Inglaterra”, uma réplica mais verdadeira do que o verdadeiro, capaz de substituir o original, destinado ao irreversível declínio. Enquanto num apólogo de Borges, um mapa, de tão detalhado, acaba por coincidir em todos os particulares com o território representado e, por isso, é abandonado às intempéries, revelando toda a própria inutilidade (BORGES, 1985:1253), em Barnes, dá-se exatamente o contrário: a cópia prospera, enquanto decai o original. Como se chega a tal situação é o tema do romance: como é possível representar um falso tão autêntico capaz de tomar o lugar do verdadeiro.

Como Sid Hammett, e William Buelow Gould antes dele, o milionário Jack Pitman vê-se obrigado a confrontar-se com a idéia de



uma história nacional cuja representação permita a toda uma comunidade reconhecer traços do próprio passado. Mas, dado que o projeto Pitman é, antes de tudo, uma operação de *marketing*, é necessário que as imagens desse passado sejam não só facilmente identificáveis, mas também previsíveis, estereótipos que constituem no imaginário coletivo a quintessência da “identidade inglesa”: lugares e monumentos (o Big Ben, o Parlamento ou os brancos rochedos de Dover, por exemplo); personagens (da família real a Robin Hood, de Shakespeare a Alice); ideologias (o imperialismo); hábitos (a jardinagem, o *pub*, as compras); lugares-comuns (a frieza emotiva, a higiene pessoal precária, a fleuma e o esnobismo). Traduzi-los em uma série de atrações turísticas significa, em primeiro lugar, confrontar-se com uma herança histórica comum feita de clichês, de nomes transmitidos desde sempre, mas já vazios de significado, de datas conhecidas de cor e frases feitas; significa confrontar-se com um passado sobre o qual uma parte dos ingleses tem as idéias confusas, mas que, exatamente por isso, está pronta a mitificar. Além disso, por razões de mercado, trata-se de eliminar todas as características menos palatáveis – aquelas não autenticamente inglesas (tudo o que faça pensar na Escócia ou na Irlanda) –, de preencher os buracos negros da história com mitos e lendas de grande difusão popular, de inventar, se preciso, mitologias falsas que possam embelezar o passado. Se, por um lado, portanto, “Any attempt at forging a national identity [...] has to reckon with elusive memories, lack of knowledge, and highly distorted patriotic views of history” (NUNNING, 2001:66),<sup>20</sup> por outro lado, a construção de uma identidade inglesa comercial e comerciável leva necessariamente à invenção de tradições culturais aptas a “coming to terms with the present” (NUNNING, 2001:68).<sup>21</sup>

Assim, Barnes, que mais de uma vez afirmou concordar com Renan em relação ao fato de que “contar a própria história de maneira errada faz parte de ser uma nação”, com amarga ironia é forçado a constatar em seu romance que a nação Inglaterra hoje se conta (se representa) apenas através de histórias adulteradas, falsificadas, equivocadas. Todavia, se é verdade que as nações enquanto “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 1983) se consolidam em torno da reelaboração mítica das próprias memórias culturais, Barnes parece sugerir que um país como a Inglaterra, onde o *marketing* da tradição tornou-se ele mesmo tradição (considerem-se as inúmeras atrações turísticas de base pseudo-histórica oferecidas aos visitantes de Londres), ao invés de construir parques temáticos, acabou por transformar-se numa gigantesca Historilândia, “Inglaterra, Inglaterra”, o oxímoro

histórico, a réplica original. Substituindo os pontos de referência cultural da comunidade por seus perfeitos simulacros, o espaço agride a memória (AUGÉ, 2000): o país relembra uma história falsa; ao invés de reconhecer a contínua evolução da própria identidade nacional, congela-a em falsas imagens, reelaborando um passado nostálgico a partir do ponto de vista do presente. Como notou Vera Nunning,

“it is not the factual existence of past events or specific character traits that *England, England* calls in question, but man’s ability to know or faithfully represent the true course of history. Any attempt at constructing (yet another version of) Englishness by having recourse to the past is bound to result in just another invented tradition, serving primarily as a means of coming to terms with the present.” (NUNNING, 2001: 73)<sup>22</sup>

O mesmo Barnes, em uma entrevista por ocasião do lançamento do livro na Itália, ao identificar o tema de base do romance como o confronto entre a falsidade da vida pública e a autenticidade da vida privada, acrescentou que: “Em geral, aquilo que um país dá por autêntico ou típico da própria realidade é inventado, construído, falsificado, distorcido ou desvirtuado [...] Vivemos cada vez mais num mundo de réplicas, reproduções e falsos. Cada vez mais buscamos autenticidade na vida privada, ou melhor, no amor.” (ALBERTAZZI, 2000:60). Então, investindo contra a estupidez e a miopia que, juntamente “à América, a Bruxelas e às companhias transnacionais”, em sua opinião, corróem “a individualidade das antigas nações”, concluiu: “A Europa está se tornando cada vez mais homogênea e a resposta dessas antigas nações é criar ícones e símbolos culturais [...] como prova de diversidade” (ALBERTAZZI, 2000:61).

Partindo da simples constatação de que “given the option between an inconvenient ‘original’ or a convenient replica, a high proportion of tourists would opt for the latter” (Barnes, 1998:185),<sup>23</sup> Sir Jack Pitman constrói um mundo de falsos que se apresenta como a perfeita figuração da ‘sobremodernidade’ teorizada por Marc Augé e caracterizada por “excesso de tempo” (a história se descolou do tempo; os acontecimentos que marcaram o devir histórico inglês são todos aproximados e revividos ao longo de uma tarde) e “excesso de espaço” (toda a história e a cultura inglesas são restritas ao perímetro da ilha, tornando fisicamente tangível o “encolhimento do planeta” de que fala Augé). O resultado é que, assim como na ‘sobremodernidade’ de Augé, no parque temático de Pitman, a aceleração da história e o encolhimento do espaço conduzem

a uma flutuação dos pontos de referência coletivos, provocando uma tendência à individualização dos percursos e à espetacularização da realidade (AUGÉ, 1994). Espetacularização, de resto, é a palavra de ordem de Pitman e de seus acólitos, cuja iniciativa é, em primeiro lugar, ainda parafraseando Augé, uma “empreendimento de ficcionalização”, um quebra-cabeça de “imagens de imagens”, uma “bolha de imanência”. É importante que se diga que com essa expressão (cunhada por Augé, não por acaso, exatamente em referência aos parques temáticos) entendemos uma cosmologia ficcional constituída por signos reconhecíveis e nos quais podemos nos reconhecer, mas, ao mesmo tempo, carentes de simbologia, aos quais devemos nos reportar e que podemos interpretar somente em relação a normas pré-estabelecidas (AUGÉ, 1997). Que nos encontramos frente a falsas cosmogonias é demonstrado pela confusão que se cria quando, ultrapassando a fronteira cada vez mais sutil entre ilusão e realidade, alguns atores que representam personagens históricas do passado acabam por identificar-se completamente com os próprios papéis, roubando de verdade os turistas, no caso de Robin Hood e de seu alegre bando, ou, no caso do falso Dr. Johnson, perturbando com atitudes pouco elegantes os clientes num *pub*. Por outro lado, no universo de Barnes, a abolição das barreiras entre o verdadeiro e o falso não diz respeito apenas à Ilha de Wight: também a Old England, a verdadeira Inglaterra, renomeada Anglia, na última parte do romance, após um retrocesso a um estágio pré-industrial e esquecida pelos turistas, não está imune a falsificações e espetacularizações. Emblemático, nesse sentido, é o caso de Jez Harris, protótipo do típico *villager*<sup>24</sup> da Anglia, narrador de histórias atávicas e lendas tradicionais, mas, na realidade, um advogado americano, que conta histórias completamente inventadas, e não um camponês da região. Réplica de um sábio camponês, Jez nunca substituirá suas lendas pelos contos da tradição folclórica autêntica, assim como os seus conterrâneos vão se acostumar, sem problemas, a inventar quermesses e ocasiões para festas ‘tradicionais’. Tanto num caso quanto no outro, não só se prefere a cópia ao original, mas cria-se uma suposta tradição sem nenhum vínculo com o passado real.

A partir da falsificação do passado, aproximamo-nos de sua reinvenção: se Inglaterra, Inglaterra é um falso codificado, Anglia é a caricatura de um mito. Ambos, reduzidos a um não-lugar, representam a consciência de que o passado da Inglaterra foi reconstruído, reorganizado. E se a ilha é apenas uma “bolha de imanência”, Anglia assemelha-se àqueles lugarejos ingleses reais, hoje, já abandonados

pelos nativos e transformados em cidades-dormitórios. “Ces villages sont devenus des villages répliques, comme l’île de mon livre. Comme l’Angleterre qui se profile”,<sup>25</sup> comentou Barnes com um entrevistador francês. (LE NAIRE, 2000)

Da mesma forma, em *American Dreams*, um velho conto de Peter Carey – autor mais freqüentemente comparado a Richard Flanagan –, os habitantes de um vilarejo australiano tornam-se prisioneiros da perfeita representação deles mesmos e de seu ambiente reconstruída por um excêntrico artesão, com o objetivo de desviá-los dos sonhos metropolitanos de grandeza (os “*American Dreams*” do título), fazendo-lhes apreciar as belezas do pequeno mundo em que vivem. Porém, assim como em Barnes, também em Carey, um futuro de exploração turística e espetacularização dos sentimentos encontra-se já *in nuce* na “tiny town”<sup>26</sup> representada, que, ao invés de afugentar os sonhos americanos, acaba por agigantá-los, impondo-se como catalizador mágico de dólares e negócios. Valem também para o conto de Carey as observações de Roberto Bertinetti sobre *England, England*:

O jogo do falso e o nascimento do grande parque temático permitem [...] focalizar uma das questões centrais da pós-modernidade: a passagem do corpóreo ao imaterial, do valor de uso ao valor de troca [...], mostrando como verdadeiras mercadorias da economia da informação [...] tanto o desejo quanto o sentimento dos homens, [e confirmando] que as regras do mercado pós-moderno prevêm uma passagem do real ao artificial para, depois, graças ao artificial, fazer nascer um novo real. (BERTINETTI, 2001: 108)

O “novo real” deve, paradoxalmente, ser perfeito graças à exaltação do artifício. Não é por acaso que, tanto em Barnes quanto em Carey, os visitantes preferem a cópia ao original e se lamentam quando as fronteiras entre o verdadeiro e o falso são apagadas, como no caso do ator que interpreta Samuel Johnson em Inglaterra, Inglaterra ou no caso dos habitantes do vilarejo australiano, envelhecidos demais quando comparados às suas cópias reproduzidas na *model town*.<sup>27</sup>

“The Americans pay one dollar for the right to take our photographs. Having paid the money they are worried about being cheated. They spend their time being disappointed and I spend my time feeling guilty, that I have somehow let them down by growing older and sadder. (CAREY, 1996: 181)<sup>28</sup>

Tanto o parque temático quanto a *model town* reproduzem o espaço ideal de quem, habituado demais às imagens, não sabe mais

distinguir o real ou, se se preferir, o mundo pós-moderno, reduzido a uma sucessão de imagens vazias, espetacularizado. Um mundo onde as coisas acontecem como num sonho, do qual, no entanto, se quer despertar e retomar o contato com a realidade.

### 3. F for Film. *The Book of Illusions*, de Paul Auster

"No matter how beautiful or hypnotic the images sometimes were, they never satisfied me as powerfully as words did. Too much was given, I felt, not enough was left to the viewer's imagination, and the paradox was that the closer the movies came to simulating reality, the worse they failed at representing the world – which is in us as it is around us."<sup>29</sup> David Zimmer in *The Book of Illusions*

No lançamento de *England, England*, o crítico do *Wall Street Journal* notou que Julian Barnes no seu romance havia "skilfully dissected the discomfoting ways in which we have all grown to accept, and even depend on, illusions" (HERSHEY, 1999).<sup>30</sup> Três anos depois, em um romance do significativo título *The Book of Illusions*, o escritor estatunitense Paul Auster se propõe a tarefa nada fácil de representar as mesmas ilusões através da representação do não-existente, que é identificado – literal e figurativamente ao mesmo tempo – com a imagem cinematográfica, bidimensional e sujeita a ilusórias regras de perspectiva. A epítome e a apoteose dessa ilusoriedade é, para Auster, o cinema mudo, uma espécie de grau zero da cinematografia em que a um máximo de ilusão se associa a epifania absoluta da linguagem fílmica, corpórea, mais do que verbal, dissociada do real e ancorada na matéria dos sonhos.

"J'aime beaucoup le cinéma muet;" – explicou Auster a um jornalista francês – "c'est vraiment un langage de l'oeil, un langage obsédant: les films ressemblent à des rêves. Le cinéma muet est une manière de raconter qui est, me semble-t-il, complètement coupée de la réalité, qui ne cherche pas à l'imiter. Les lèvres bougent, mais nulle parole ne sort; c'est presque una hallucination visuelle, une illusion. Mon roman est aussi une réflexion sur l'art – sur le cinéma, en particulier, qui est non pas la réalité mais une illusion de la réalité: contrairement à ce que certains finissent par croire aujourd'hui, le cinéma n'est pas la vie."<sup>31</sup> (BUSNEL, 2002)

Ao narrar como um professor de literatura elabora um gravíssimo luto familiar fazendo pesquisas sobre um cômico do cinema mudo,

um tal de Hector Mann – desaparecido sem deixar vestígios, em 1929, depois de ter rodado doze filmes –, Auster mergulha na história a ponto de inventar os filmes que o estudioso consegue recuperar nas cinematecas do mundo inteiro e de fornecer não só sinopses detalhadas, além de atentas interpretações. Como já foi observado, “In a book carefully alert to the fundamental illusions of cinema, Mr. Auster presents such precise passages of film analysis that Hector seems more immediate than many flesh and blood actors” (MASLIN, 2002).<sup>32</sup> Inspirado, como admite o próprio autor, pelo Mastroianni de *Divórcio à italiana*, o ator de terno claro e bigodinhos escuros parece, de fato, a encarnação da perfeita ilusão figurativa, mais verdadeiro do que o verdadeiro, assim como verdadeiros parecem seus filmes, existentes também apenas na fantasia de Paul Auster. Apoiando-se completamente sobre o paradoxo do cinema imaginário – do cinema dos “filmes subaquáticos”, aos quais se refere Wim Wenders (WENDERS, 1987), isto é, dos filmes imaginados e nunca realizados – o livro se fundamenta sobre a consciência de que a memória, conservadora e catalizadora do imaginário e da experiência estética, pode ser falaz e mentirosa. Em outras palavras, é suficiente o olhar da memória para decidir a veracidade de uma representação. Como observou um estudioso italiano de cinema:

Tudo no *Livro das Ilusões* se desenrola sob o signo da nostalgia pois recupera-se uma das características do cinema antes que a invenção do videocassete assimilasse um filme a um livro. Para o espectador de cinema, de fato, um filme era sobretudo uma lembrança de uma experiência definida no espaço e no tempo, a reprojeção na memória de imagens que, talvez, não fossem nunca mais vistas. Nesse sentido, os filmes de Mann são filmes para todos os efeitos. (MANZOLI, 2003:118)

Quem lê a descrição de filmes como *Mr. Nobody*, penúltimo filme rodado por Mann antes de desaparecer, ou *The Inner Life of Martin Frost*, o único filme realizado pelo ator-diretor depois de seu desaparecimento que o narrador consegue ver, tem a sensação não só de estar frente a um atento exame de filmes reais, mas também frente a não muito velados *mise en abyme* das próprias experiências existenciais de Mann e de seu exegeta Zimmer. Por um lado, *Mr. Nobody*, enquanto antecipa o desaparecimento do protagonista, “chime[s] with Zimmer’s own feeling that he too is a nonentity, a ‘dead man’” (QUINN, 2002)<sup>33</sup>. Por outro lado, *The Inner Life of Martin Frost*, o único filme sonoro de

Mann ao qual Zimmer pode assistir, narra o encanto absurdo que relaciona a realização de uma obra narrativa à vida (e à morte) da mulher amada pelo escritor-protagonista e “enigmatically spirals to a vanishing point – a destination that the novel itself appears to be heading towards” (QUINN, 2002)<sup>34</sup>. O resultado disso é que tanto a existência do ator quanto a do pesquisador, com suas escolhas de isolamento e reclusão, parecem sombrias divagações narrativas sobre o tema das ‘vidas mudas’, sobre a possibilidade, em outras palavras, de que aquele que vive a própria vida no silêncio e na ausência não vive em absoluto. Assim como uma árvore que cai numa floresta deserta talvez não faça barulho, um homem que morre só, sem deixar vestígios na memória de outros, talvez nunca tenha vivido.

Nesse sentido, o romance de Auster é, em primeiro lugar, representação da ilusão de viver, da morte em vida e do retorno à vida depois da experiência da morte. Não surpreende, então, que por representar o irrepresentável, a constante presença do fim, negada por todos no Ocidente, Auster recorra àquele cinema que, segundo Cocteau, ao filmar a passagem do tempo, acaba por reproduzir a “morte em ação”. Ou melhor, uma vez que, por vontade de Mann, na ocasião de sua morte, deverão ser destruídos todos os filmes que rodou depois de seu desaparecimento, “nunca foi vista tão claramente, como nesse caso, a concretização do célebre dito que aponta o cinema como ‘a morte em ação’.” (MANZOLI, 2003:120)

Resta o mistério – e o fascínio, funesto e mortífero – da obra de arte criada para ser suprimida. Num romance como *La vie: mode d’emploi*, de Georges Perec, a dissolução em ácido dos quebra-cabeças que reproduzem as mesquinhas cotidianas de um condomínio parisiense (como em *England, England* ou em *American Dreams*) é consequência natural do percurso lúdico levado adiante pelo autor, através da exploração do edifício da Rua Simon-Crubellier, nº 11, entendido como “mostruário enciclopédico de possibilidades narrativas, memórias pessoais e coletivas, citações, lugares-comuns, ciência e banalidades” (ALBERTAZZI, 1992:15). Diferentemente, em *The Book of Illusions*, “a paródia dos pesquisadores que trabalham com afinco sobre personagens e obras menores, [...] buscando conforto na meticulosa minúcia da irrelevância” (TORNABUONI, 2003:3) conduz, no final, apenas à consciência de que “when a work is destroyed, its maker seems to be erased as well.” (GOLDBERG, 2002).<sup>35</sup> E, todavia, o jogo de espelhos – entre o escritor real Auster, que imagina, com detalhes, obras-primas cinematográficas que nunca existiram, e o diretor fictício Hector Mann,



que filma suas obras-primas em segredo, recusando-se a divulgá-las – parece implicar que, enquanto o homem é anulado pela anulação de sua obra, a obra, ao contrário, basta apenas ser imaginada para existir.

Um filme nunca visto ou um romance nunca lido, de toda forma, contam uma história. Diante da pergunta: “se alguém faz um filme e ninguém o vê, o filme existe ou não?”, Auster parece responder que sim, o filme existe, “contanto que alguém saiba contá-lo de modo a comunicar o amor que nutre pelo filme em questão. Independentemente do fato de que nunca tenha sido realizado de verdade.” (MANZOLI, 2003:120)

#### 4. F for Fake: My Life as a Fake, de Peter Carey

To say that the poet had attempted to create a country may sound simply glib, until you understand that this is exactly what he has done, and so deeply, and in such breadth that he sends you, as Pound will, back to the library of Babel, deep into the histories and theologies and dictionaries [...] This was worth being born for, this single giddy glimpse, on this high place, with the sound of my own blood singing in my ears.

Sarah Wode-Douglass in *My Life as a Fake* <sup>36</sup>

*My Life as a Fake*, o último romance publicado por Peter Carey – certamente o mais famoso escritor australiano vivo e o único, juntamente com o Prêmio Nobel J. M. Coetzee, a vencer por duas vezes o prestigiado Booker Prize – trata, como se nota já no título, de personagens com identidades múltiplas, de ardis e mentiras, jogando, assim como em todos os trabalhos até aqui analisados, com o conceito do Ermes Marana de Calvino, segundo o qual “não há certeza fora da falsificação”. Recorrendo a um engodo que inflamou o mundo das letras australianas logo após a Segunda Guerra Mundial, Carey constrói uma comédia de humor negro que se tinge com pinceladas de terror no momento em que, inesperadamente, um poeta inventado se materializa e começa a perseguir seu criador.

Em 1944, em Melbourne, dois poetas australianos tradicionalistas, James McAuley e Harold Stewart, armaram um blefe com o intuito de prejudicar a revista de vanguarda *Angry Penguins*, submetendo-lhe uma série de poesias surrealistas atribuídas a Ern Malley, um mecânico autodidata desaparecido prematuramente aos 25 anos de idade. Malley, obviamente, era uma invenção dos dois falsários, assim como era inventada a irmã de Malley, que enviava os versos póstumos ao diretor da revista, Max Harris, que, por sua vez, tendo caído na armadilha, não hesitou em proclamar a genialidade de Malley, “a great man, and



in the opinion of many people a major poet" (HEYWARD, 1993),<sup>37</sup> e em dedicar ao seu trabalho um número inteiro da revista. Porém, logo após a publicação de *The Darkening Ecliptic*, a coletânea poética ultramodernista de Malley, os dois plagiadores revelaram não só que os obscuros versos do poeta-mecânico eram constituídos por fragmentos de Dylan Thomas, Eliot e Shakespeare, misturados a relatórios do exército americano sobre o controle de pernalongos, mas acrescentaram que a sua biografia inteira deveria ser lida "como um conto à clef", começando pela causa de sua morte, o mal de Graves, na verdade, não letal, que tinha sido usado apenas como alusão obscura a um outro autor, Robert Graves, também saqueado pelo imaginário Malley. Paradoxalmente, uma vez descoberta a armação, os fatos se voltaram contra o pobre Harris: levado a julgamento pela publicação de versos obscenos, ele continuou, no entanto, a declarar que acreditava em Ern Malley, que o imaginava ainda caracterizado por "something of the soft starring brilliance of Franz Kafka; something of Rilke's anguished solitude; something of Wilfrid Owen's angry fatalism."<sup>38</sup> Até concluir: "I can still close my eyes and conjure up such a person in the streets. A young person. A person without the protection of the world that comes from living in it. A man outside." (cit. in CAREY, 2003:268).<sup>39</sup> Não por acaso, enquanto as poesias do imaginário Malley podem ser encontradas hoje no *Penguin Book of Modern Australian Poetry*, os versos publicados por seus dois criadores com os próprios nomes foram completamente esquecidos. Como escreveu o poeta David Lehman: "the creation of Ern Malley escaped the control of his creators and enjoyed an autonomous existence beyond, and at odds with, the critical and satirical intentions." (Press, 2003)<sup>40</sup>

Dessa figura imaginária e inquietante de "man outside" parte o romance de Carey, que encena uma caça ao homem na Malásia, envolvendo o inventor do blefe literário e a sua criatura. Cabe notar que esta não só adquire maior profundidade literária do que seu criador, mas que até mesmo se torna real, como acontece em certas narrativas inquietantes de Stephen King. Enquanto o australiano precedente é logo abandonado, as sombras de Mary Shelley (*Frankenstein*), Nabokov (*Fogo Pálido*) e Conrad (*Lord Jim*) perpassam o trabalho de Carey, um livro "haunted by literature",<sup>41</sup> como mais de um crítico afirmou (PORTER, 2003). Assim, enquanto desde a epígrafe se faz referência ao relacionamento entre o doutor Frankenstein e a sua criatura – por isso se falou em *Postmodern Prometheus*, com clara alusão ao subtítulo do mais famoso romance gótico inglês, *Modern*

*Prometheus* – o longo relato do poeta falsário no tórrido calor malaio remete às histórias do Marlow conradiano. Mas, em especial, a monstruosa encarnação da criatura literária e os danos causados ao seu criador fazem pensar nos protagonistas das histórias de King, como *The Dark Half*, ou ainda mais, *Secret Window*, *Secret Garden*. A elas parecem remeter tanto o tom cruento do violento final quanto as muitas imagens e situações sangrentas ao longo da história malaia transferidas da linguagem do poeta falido à linguagem da gélida narradora inglesa, a qual, no final de sua pesquisa, para representar o gênio da ‘criatura’ poética, usa uma imagem bastante aterrorizadora: “He had ripped history and nailed it back together with its viscera on the outside, all that glistening green truth showing in the rip marks.” (CAREY, 2003: 235)<sup>42</sup>

O leitor é levado a refletir sobre o perigoso poder da imaginação, sobre sua capacidade de dar vida ao falso, de “turn the counterfeit into the most terrifying reality, transforming lives in the process, destroying everything in its path [...]” (PARINI, 2003).<sup>43</sup> O próprio Carey admite que o romance parte de uma única certeza: “that what we imagine matters, that what we think can become real, that the lies we tell can come to life, imprisoning us or even liberating us.” (ANONYMOUS, 2003:46).<sup>44</sup> Voz do “autodidact, the colonial, the damaged beast of the antipodes” (CAREY, 2003),<sup>45</sup> o poeta ‘inventado’ de Carey tem muito em comum com o Gould de Flanagan, sobretudo o fato de se colocar como ícone ilusório de uma cultura autóctone, figura da busca, ainda não concluída, de uma identidade intelectual australiana. No plano político, a relação entre criador e criatura pode remeter a um inquietante paralelo com a relação entre Inglaterra e Austrália, desde sempre a articulação crucial da obra de Carey, enquanto a ambientação de uma história que se supõe narrada por uma mulher inglesa no sudeste asiático, para os australianos “nearest escape from insularity, a vacation land and possible sphere of influence” (UPDIKE, 2003),<sup>46</sup> sugere a vontade australiana, na queda do império colonial britânico, de “mediate this vast region for the Western imagination” (UPDIKE, 2003).<sup>47</sup> No plano puramente literário, ainda que, como o próprio Carey tenha notado, “To tell this very Australian story in a primarily English voice destabilises a familiar narrative” (ANONYMOUS, 2003:46),<sup>48</sup> *My Life as a Fake* se coloca, de todo modo, principalmente como recriação de um mito australiano, aquele da identidade cultural, que já Max Harris perseguia com os seus *Angry Penguins*. Sobre esse propósito escreve o crítico do *Independent*:

For Harris, the *Angry Penguins* project sought “a mythic sense of a geographical and cultural identity” for Australia. It was a bold attempt to rethink Australian art and literature and forge national culture – until it was torpedoed by Ern Malley. *My Life as a Fake* accomodates this fall within its own myth of creation, as part of its own composition. This is ultimately a novel about Australian cultural identity, but one which mythologises and embraces the fear of being fake, rather than shying from it, in a beautifully-crafted piece of story-telling.” (GROOM, 2003)<sup>49</sup>

Não é um acaso que na Austrália tanto o pintor-condenado quanto o poeta inexistente confiem ao falso as suas glórias impalpáveis:

“You want to know what this country will become?” pergunta Gould próximo do fim de suas aventuras, e sugere: “Ask me – after all, if you can’t trust a liar & forger, a whore & informer, a convicted murder & a thief, you’ll never understand this country. [...] We’ve been trained to live a life of moral cowardice while all the time comforting ourselves that we are Nature’s rebels. But in truth we’ve never got upset & excited about anything; we’re like the sheep we shot the Aborigines to make way for, docile until slaughter.” (FLANAGAN, 2002: 442-443)<sup>50</sup>

Finalmente, o sonho de uma autêntica identidade cultural australiana, como aquele da perfeita Inglaterra ou como a ilusão da obra-prima secreta, revela-se um engodo. De resto, o próprio Gould, ao término de sua narrativa, afirma que um engodo “is just a dream”.<sup>51</sup> Mas em seguida acrescenta: “a dream is a dangerous thing if you believe in it too much.” (FLANAGAN, 2002:444)<sup>52</sup>

Tradução: Ana Maria Chiarini

## Notas

<sup>1</sup> “Porque o mundo não mais existia para tornar-se um livro. Um livro agora existia com a ambição obscena de se tornar o mundo.”

<sup>2</sup> “um charmoso caleidoscópio de visões mutantes; uma trama peculiar, algumas vezes frustrante, outras vezes fascinante, mas de modo algum aquele livro que se lê de uma só vez como todo bom livro deveria ser.”

<sup>3</sup> “uma grande poça salobra”.

<sup>4</sup> “Algumas vezes parecia que o autor d’*O Livro dos Peixes*, o contador de histórias William Buelow Gould, tinha nascido com uma memória, mas sem experiência ou história onde ancorá-la, e que tinha levado uma eternidade para inventar o que não existia, acreditando, curiosamente, que sua imaginação pudesse se tornar sua experiência para, assim, tanto explicar quanto resolver seu problema com uma memória inconsolável.”

<sup>5</sup> “uma vergonha que nos deformou como povo”.

<sup>6</sup> “como se o universo fosse uma consequência da cor e não o contrário”.

<sup>7</sup> “O milagre da cor [...] redime o horror do mundo?”

<sup>8</sup> “tornar a colônia penal [...] o produto de seu desejo imaginativo.”

<sup>9</sup> “Eles queriam histórias em que já estivessem aprisionados, não histórias em que aparecessem ao lado do narrador, cúmplices na fuga. Eles queriam que você dissesse, ‘Baleias’, de forma que pudessem responder, ‘Moby Dick’, e invocar imagens de mini-seqüências do mesmo nome [...].”

<sup>10</sup> “uma personagem cujo futuro e cujo passado estavam já escritos, determinados, previstos, tão inalteráveis quanto intoleráveis”.

<sup>11</sup> “recusa de sua história em terminar”.

<sup>12</sup> “escritas bem no fundo do oceano”.

<sup>13</sup> “olhando por tempo longo o bastante dentro dos olhos do peixe para começar aquele longo mergulho no mundo do oceano, onde as únicas barras são as barras de luz que penetram as águas em direção ao fundo”.

<sup>14</sup> “condenados [que] chicoteavam condenados & urinavam nos negros & se espionavam uns aos outros, [...] negros [que] vendiam mulheres negras por cachorros & atravessavam com a lança condenados em fuga, [...] caçadores de foca brancos [que] matavam & estupravam mulheres negras, & mulheres negras [que] matavam as crianças que então nasciam.”

<sup>15</sup> “a arte colonial é o jeito cômico de tornar velho o novo, de tornar conhecido o desconhecido, de tornar europeu o distante, de tornar respeitável o desprezível”.

<sup>16</sup> “você descobre a verdadeira natureza de seu assunto ao mesmo tempo que descobre o seu público, mas é um desapontamento a mais”.

<sup>17</sup> “um alfabeto poderia estar contido num mundo, mas um mundo nunca poderia estar contido num alfabeto”.

<sup>18</sup> “Só agora me dou conta de que assim que *O Livro dos Peixes* tinha terminado para mim, ele também estava começando para outros [...] Eu tinha perdido algo fundamental e tinha adquirido em seu lugar uma estranha infecção: o terrível contágio do amor não-correspondido.”

<sup>19</sup> “O que queremos [...] é mágico [...] Queremos que nossos visitantes se sintam como se tivessem passado através de um espelho, como se tivessem deixado seu próprio mundo e entrado num mundo novo, um mundo diferente, apesar de estranhamente familiar, onde as coisas não são feitas como nos outros pontos do planeta habitado, mas como num sonho raro.”

<sup>20</sup> “Qualquer tentativa de forjar uma identidade nacional [...] tem que prestar contas a memórias ilusórias, falta de conhecimento e visões patrióticas da história muito distorcidas”

<sup>21</sup> “chegar a um acordo com o presente”.

<sup>22</sup> “não é a existência de fato dos acontecimentos passados ou de traços de caráter específicos que *England, England* coloca em questão, mas a habilidade do homem em conhecer ou representar fielmente o curso verdadeiro da história. Qualquer tentativa de construir (ainda que em outra versão) a identidade inglesa, lançando mão do presente, tende a resultar em apenas mais uma tradição inventada, que serve basicamente como um meio para chegar a um acordo com o presente.”

<sup>23</sup> “dada a opção entre um inconveniente original e uma conveniente réplica, uma grande proporção de turistas escolheria a última”.

<sup>24</sup> “aldeão”.

<sup>25</sup> “Esses vilarejos tornaram-se vilarejos replicados, como a ilha de meu livro. Como a Inglaterra que já vai se esboçando”.

<sup>26</sup> “cidadezinha”.

<sup>27</sup> “cidade-modelo”.

<sup>28</sup> “Os americanos pagam um dólar pelo direito de tirar fotografias nossas. Depois de pagar, ficam na dúvida se foram enganados. Eles passam o tempo decepcionados e eu passo o tempo me sentindo culpado porque, de alguma forma, os decepcionei por estar mais velho e mais triste.”

<sup>29</sup> “Não importa quanto as imagens fossem lindas ou hipnóticas às vezes, elas nunca me satisfaziam de maneira tão completa quanto as palavras. Muito era dado, eu sentia, pouco era deixado à imaginação do espectador. E o paradoxo era que quanto mais se aproximassem os filmes da simulação da realidade, mais fragorosamente fracassavam na representação do mundo – que está em nós e à nossa volta.”

<sup>30</sup> “habilmente dissecado as formas desconfortáveis com que todos nós passamos a aceitar as ilusões, e até mesmo a depender delas.”

<sup>31</sup> “Eu adoro o cinema mudo. É realmente uma linguagem do olhar, uma linguagem obsessiva: os filmes se assemelham aos sonhos. O cinema mudo é uma maneira de contar, me parece, o que está completamente descolado da realidade, o que não a busca imitar. Os lábios se movem, mas nenhuma palavra escapa deles. É quase uma alucinação visual, uma ilusão. Meu romance é também uma reflexão sobre a arte – sobre o cinema, em particular, que não é a realidade, mas uma ilusão da realidade: contrariamente ao que alguns, hoje em dia, acabam por acreditar, o cinema não é a vida.”

<sup>32</sup> “Num livro cuidadosamente atento às fundamentais ilusões do cinema, Auster apresenta trechos tão precisos de análises de filmes que Hector parece mais próximo do que muitos atores de carne e osso.”

<sup>33</sup> “faz coro com a própria sensação de Zimmer de que ele também é uma não-entidade, um ‘homem morto’”

<sup>34</sup> “enigmáticamente se move num espiral até desaparecer – uma direção que a própria novela parece estar tomando.”

<sup>35</sup> “quando um trabalho é destruído, aquele que o fez parece ser anulado também.”

<sup>36</sup> “Dizer que o poeta tinha tentado criar um país pode soar como fala fácil até que se entenda que foi exatamente isso o que ele fez, e de maneira tão profunda, com tanta amplitude, que ele te faz retornar, assim como Pound, à biblioteca de Babel, em meio às histórias, teologias e dicionários [...] Só por isso já vale a pena estar vivo, por esse breve olhar estonteante sobre esse lugar nobre, com o som do meu próprio fluxo de sangue nos ouvidos.”

<sup>37</sup> “um grande homem e, na opinião de muitos, um poeta maior”.

<sup>38</sup> “algo do suave brilho de Franz Kafka; algo da solidão aflita de Rilke, algo do fatalismo enraivecido de Wilfrid Owen.”

<sup>39</sup> “Eu ainda posso fechar meus olhos e imaginar tal pessoa pelas ruas. Um jovem. Uma pessoa sem a proteção que se tem ao se fazer parte do mundo. Um homem fora do mundo.

<sup>40</sup> “a criação de Ern Malley fugiu ao controle de seus criadores e passou a gozar de uma existência autônoma conflitante com as intenções críticas e satíricas.”

<sup>41</sup> “assombrado pela literatura”.

<sup>42</sup> “Ele tinha rasgado a história e a tinha pregado com suas vísceras para fora, toda aquela verdade verde e brilhante aparecendo nos rasgos.

<sup>43</sup> “transformar o falsificado na mais aterradora realidade, transformando as vidas no processo, destruindo tudo em seu caminho [...]”.

<sup>44</sup> “que o que imaginamos conta, que o que pensamos se torna real, que as mentiras que contamos ganham vida, aprisionando-nos ou até nos libertando.”

<sup>45</sup> “autodidata, colonial, o animal ferido do outro lado do mundo”.

<sup>46</sup> “o local mais próximo para fugir da insularidade, um lugar de férias e possível esfera de influência”.

<sup>47</sup> “de servir como mediador dessa vasta região para a imaginação do Ocidente”.

<sup>48</sup> “Contar esta história tão australiana numa voz primordialmente inglesa desestabiliza uma narrativa já conhecida”.

<sup>49</sup> “Para Harris, o projeto *Angry Penguins* buscava “um sentido mítico de uma identidade cultural e geográfica” para a Austrália. Foi uma tentativa corajosa de repensar a arte e a literatura australianas e forjar a cultura nacional – até que ela fosse torpedeado por Ern Malley. *My Life as a Fake* assimila essa derrota ao seu próprio mito de criação, como parte de sua própria composição. Este é, em última instância, um romance sobre a identidade cultural australiana, mas uma identidade que mitologiza e assume o medo de ser falsa, ao invés de se afastar dele, num bem elaborado relato.”

<sup>50</sup> “Você quer saber o que este país vai se tornar?” pergunta Gould próximo do fim de suas aventuras, e sugere: “Pergunte-me – no final das contas, se você não consegue confiar num mentiroso & num falsário, numa puta & informante, num assassino condenado & num ladrão, você nunca vai entender este país. [...] Fomos treinados a viver uma vida de covardia moral enquanto todo o tempo nos asseguramos de que somos os rebeldes da natureza. Mas, na verdade, nunca ficamos chateados ou excitados com nada, somos como os carneiros pelos quais matamos os aborígenes: dóceis até o abate.”

<sup>51</sup> “é apenas um sonho”.

<sup>52</sup> “um sonho é uma coisa perigosa quando se acredita muito nele”.

## Referências bibliográficas

ALBERTAZZI, Silvia. *Bugie sincere. Narrazioni e narratori 1970-1990*. Roma: Editori Riuniti, 1992.

ALBERTAZZI, Silvia. Entrevista a Julian Barnes. *Pulp.Libri*. 27. 2000: 60-61.

- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.
- ANONYMOUS, Forging a Path. *Waterstone's Book Quarterly*, 10, 2003: 44-46.
- AUGÉ, Marc. *Le sens des autres*. Actualité de l'anthropologie, Paris: Librairie Arthème Fayard, 1994.
- AUGÉ, Marc. *La guerre des rêves*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1997.
- AUGÉ, Marc. *Fictions fin de siècle suivi de Que se passe-t-il?* 29 février, 31 mars, 30 avril 2000. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2000.
- AUSTER, Paul. *The Book of Illusions*. New York: Henry Holt and Company, 2002.
- BERTINETTI, Roberto. *Dai Beatles a Blair: la cultura inglese contemporanea*. Roma: Carocci, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. *L'artefice. Opere Complete*, Milano: Mondadori, 1985.
- BUSNEL, François. "New York, c'est le monde!". *L'Express*. 02/05/2002.  
<http://livres.lexpress.fr/entretien.asp/idC=4284/idR=5/idG=4>.
- CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino: Einaudi, 1979.
- CAREY, Peter. *American Dreams. Collected Short Stories*. London: Faber & Faber, 1996.
- CAREY, Peter. *My Life as a Fake*. London: Faber & Faber, 2003.
- CAVAZZONI, Ermanno, *Il poema dei lunatici*. Milano: Bollati-Boringhieri, 1987.
- CLARK, Alex. *In the hands of madmen*. *The Guardian*. 1 June 2002. <http://books.guardian.co.uk/print/0,3858,4425164-110738,00.html>.
- FLANAGAN, Richard, *Gould's Book of Fish. A Novel in Twelve Fishes*. Sydney: Macmillan Australia, 2002.
- GOLDBERG, Michelle. "The Book of Illusions" by Paul Auster. *Salon.com*. 5 September 2002.  
<http://www.salon.com/books/review/2002/09/05/auster>.
- GROOM, Nick. *My Life as a Fake by Peter Carey*. *Independent.co.uk*. 13/11/2003.  
<http://enjoyment.independent.co.uk/books/reviews/story.jsp?story=442733>
- HERSHEY, Jay. *Julian Barnes, England England*. *Wall Street Journal*. 7/5/1999.
- HEYWARD, Michael. *The Ern Malley Affair*. London: Faber & Faber, 1993.  
<http://complete-review.com/reviews/barnesj/england.htm>

KELLAWAY, Kate. Hook, line and thinker. *The Observer*. 9 June 2002.  
<http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,6000,72972,00.html>.

LE NAIRE, Olivier. L'Angleterre selon Barnes. *L'Express*. 6 Janvier 2000.  
<http://livres.lexpress.fr/entretien.asp/idC=1651/idTC=4/idR=5/idG=4>.

MANZOLI, Giacomo. *Cinema e letteratura*. Roma: Carocci, 2003.

MARR, Andrew. England, England. *The Observer*. 30 August 1998.  
<http://books.guardian.co.uk/print/0,3858,3920733-99930,00.html>.

MASLIN, Janet. Books of the Times. A Novel's Actor More Real Than Many Made of Flesh. *The New York Times*. 05/09/2002.

<http://query.nytimes.com/search/full-page?res=9C0DE8173EF936AC0A964>

NUNNING, Vera. The Invention of Cultural Traditions: The Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes' England, England. *Anglia*, 119 (2001): 58-76.

QUINN, Anthony. Sleight of hand. *The Guardian*. 28/09/2002.  
<http://books.guardian.co.uk/review/story/0,12084,799602,00.html>.

PARINI, Jay. Thin true line: fact, fiction collide in Carey's phantom poet. *Boston.com*. 30/11/2003.

<http://www.boston.com/ae/books/articles/2003/11/30/>

PORTER, Peter. Spooked by a spoof. *The Spectator*. 29/11/2003.

<http://www.spectator.co.uk/bookreview.php3?id=1769>

PRESS, Joy. My Little Phony. *The Village Voice*. 3/11/2003.

<http://www.villagevoice.com/issues/0345/press.php>

TORNABUONI, Lietta. Il mistero dell'attore scomparso che tutto ha ridotto in cenere. *Tuttolibri. La stampa*. 29/03/2003, p. 3.

UPDIKE, John. Papery Passions. *The New Yorker*. 24/11/2003.  
[http://www.thenewyorker.com/critics/books/?031124crbo\\_books1](http://www.thenewyorker.com/critics/books/?031124crbo_books1)

WENDERS, Wim. Editoriale senza titolo. *Cahiers du Cinéma*. 400. Ottobre 1987. Ripubblicato col titolo Eine Geschichte des imaginären Films in Id. Die Logik der Bilder. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1988.



## Comentário sobre o texto de Silvia Albertazzi

Myriam Ávila

Universidade Federal de Minas Gerais

Silvia Albertazzi nos traz, no seu texto *F for Fake*, instigantes comentários sobre a representação na narrativa contemporânea, mostrando o desvio que a clássica questão da *mimesis* sofre em parte significativa da produção ficcional atual em língua inglesa com a subtração do objeto representado. Não se pautando por objeto empírica ou historicamente dado, a representação passa aí a ser auto-reflexiva e adquire um caráter labiríntico que tende ao *mise-en-abîme* e ao nonsense. Se na literatura moderna obras como as de Kafka e Borges já nos preparavam a sensibilidade para esse enfraquecimento, escamoteamento ou indefinição do “real” – modelo ou “mundo” (é o termo usado por Antoine Compagnon), na literatura pós-moderna do fim do milênio delineia-se a tendência da associação desse referente escorregadio ao conceito e concepção da nação, como projeção fantasmática e/ou ideológica que não possui uma contraparte concreta.

Os romances comentados por Silvia têm em comum não se deixarem, enquanto objetos de linguagem, contaminar pela rarefação do real. Acomodando-se ao pressuposto de que todas as narrativas do mundo estão virtualmente contidas no(s) dicionário(s), ou seja, que as palavras, como as pequenas peças de que são feitos os caleidoscópios, tendem a se organizar em estruturas aparentemente pertencentes a sistemas significantes, esses livros cumprem em tudo sua função de livros, conforme a delimitam a experiência prévia dos leitores e as especificações do mercado editorial: trama, desenvolvimento, extensão compatível com o gênero, personagens, etc.<sup>1</sup> Vindos de uma tradição narrativa extremamente robusta e viva, qual seja a da literatura inglesa, seus autores, como a aranha, se esmeram em tecer um invólucro ao mesmo tempo delicado, flexível e resistente em torno do nada que passa a ter então uma existência em contra-forma. Impossível não

reconhecer aí o profundo enraizamento do nonsense, desde Shakespeare, com o ápice em Lewis Carroll e Edward Lear, na sensibilidade narrativa dos anglófonos. *England, England*, de Julian Barnes, é o romance que mais claramente expõe esse débito (com a devida inserção da Alice carrolliana em seu “cast” de personagens).

Silvia Albertazzi discorre de forma abrangente e pertinente sobre os diversos aspectos dessas ficções sobre o falso, tornando desnecessário e suplementar um comentário posterior como o que tentamos agora. Proponho, portanto, trazer à tona uma outra tendência narrativa contemporânea que, por sua posição quase antitética à que ela descreve, possa permitir uma melhor apreciação das posturas diferenciadas de escrita aí envolvidas, colocando-as em diálogo. Minha evocação dessa outra tendência não poderá passar de um esboço e de uma sugestão para posterior exame, por não se ancorar em uma pesquisa sistemática e dirigida sobre o assunto, mas simplesmente em lembranças de leituras.

Para tal, tomarei como caso exemplar uma novela argentina publicada em 1990, *El paseo internacional del perverso*, de Héctor Libertella, em que a representação escrita de algo que não precede a escritura, mas ao contrário, só se constituirá através dela é o motivo em *ritornello*. Esse “algo” é a nação e também a família, ou o híbrido delas que o narrador denomina “familião”. É, em suma, a identidade cultural. A idéia de fabricação coloca-se aí desde a epígrafe, uma receita de 1526, de Teofrasto, de como produzir um homem em miniatura dentro de um frasco de perfume vazio. No corpo da novela, corpo este também em miniatura, pois não chega a 100 páginas em formato de bolso, o homenzinho protagonista e narrador foi assim fabricado pelo seu avô com o objetivo de representar a família (de imigrantes italianos na Argentina) e permitir seu ingresso na nação, por meio do registro escrito de sua história, missão para a qual o avô quer prepará-lo desde a infância. Enquanto tal missão não se cumpre, a família permanece em um barco ancorado no porto, sem acesso ao território nacional.

Porém, o assentamento escrito dessa suposta memória mostra-se difícil e demorado e acaba por parecer mesmo impossível para o infeliz preposto do patriarca desterrado. Ao contrário dos seus colegas-narradores dos romances anglófonos tratados por Albertazzi, que discorrem com enganadora fluência sobre a memória do que não houve, o narrador de Libertella não consegue ir além de borrões de tinta sobre o papel, enquanto navega erraticamente pelo Atlântico, entregando-se ao álcool com a fatalidade de quem foi fabricado em

um frasco. Aqui, *borrajejar* e *borrachear* celebram um parentesco sem remissão.

Curioso é ainda o papel do elemento líquido – o oceano – incomensurável, sem contorno fixo, em permanente movimento, que não proporciona mais ao navegante que um enjô incurável, a par do outro líquido, o álcool, este cuidadosamente medido em litros, que acrescenta ao mal-estar anterior uma enxaqueca cruel. Em *The Gould's Book of Fish*, de Richard Flanagan, o mar também desempenha um papel central, mas com duas diferenças flagrantes: 1. mostra-se até certo ponto mapeável, através da listagem e classificação dos peixes, que estruturam a narrativa, dando nome aos capítulos. 2. o narrador está firmemente ancorado em terra.

Seria possível, proponho, a partir dessa e outras obras congêneres, constatar duas abordagens da questão da representação na pós-modernidade, diante da “passagem do corpóreo ao imaterial”, como coloca Bertinetti, citado por Silvia. Uma seria acolher o simulacro, a ilusão, o falso como objeto possível e tecer em torno dele a escrita. Outra seria marcar com uma escrita precária o (não-)lugar da impossibilidade da narrativa. Neste último caso, o registro de um relato abortado, as páginas minguem, os espaços em branco se alargam sem conseguir dar ao texto um volume mercadologicamente apreciável, onde a promessa, como no *Museu do romance da eterna*, de Macedonio Fernández, jamais se cumpre. Ocorre-me inclusive a hipótese de que esta última seria uma tendência mais afim à literatura latino-americana, enquanto a primeira, como já sugeri acima, se alimentaria de uma tradição narrativa anglo-saxônica, sendo, portanto, mais observável em romances de autores anglófonos. Borges, como caudatário de ambas as linhagens, talvez se mostrasse um caso limítrofe.

Minha intenção, com esse esboço ligeiro e vago de uma hipótese de trabalho, foi aqui apenas demonstrar uma pequena parte do potencial de reflexão crítica que o texto de Silvia Albertazzi é capaz de desencadear.

## Nota

<sup>1</sup> Para um comentário sobre o comprometimento do livro empírico com o “livro ideal” ver o excelente *Autobiografias* de Abel Barros Baptista (Campinas: Unicamp, 2003).

poesia e suas conexões com a (im)possibilidade de exercer a memória. A terceira seção focaliza apreensões, de distinto signo, de alteridades, e revela inquietações produzidas pela diferença nas reflexões sobre tradução e na análise da literatura como um campo propício para o aparecimento *intempestivo* da história. A cidade moderna latino-americana (Belo Horizonte) como receptáculo da diferença (a colônia italiana) e um levantamento e análises de formas de representação na narrativa contemporânea em língua inglesa fecham o percurso.

Dentro da diversidade de itinerários de abordagens e de meios de investigação elencados, este livro se apresenta como uma forma de trabalho conjunto que coloca em jogo respostas ao desafio, proposto pela contemporaneidade, de novos acercamentos acadêmicos; procura, ainda, contribuir para um diálogo amplo entre pesquisadores de diferentes lugares de enunciação, variedade de interesses e preocupações.

Graciela Ravetti  
Universidade Federal de Minas Gerais

ISBN 85-87470-66-3



9 788587 470669