

Luis Alberto Brandão Santos
Maria Antonieta Pereira

organizadores

CUL
TRO TUR
CAS AIS

na América Latina

TROCAS CULTURAIS

na América

LETRAS
809
T843
2000

ps-lit
Instituto de Estudos
latino-americanos
FALE / UFMG

Luis Alberto Brandão Santos
Maria Antonieta Pereira
organizadores

809
T843
2000

CUL
TRO TUR
CAS AIS
na América Latina



pós-lit



nelam
núcleo de estudos
latino-americanos
FALE / UFMG

Belo Horizonte
2 0 0 0

m. 4

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



213340310

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

0355-80060

Copyright © 2000 by Luis Alberto Brandão Santos
Maria Antonieta Pereira



CAPA
Malecón, La Habana, Cuba
Foto: Luis Alberto Brandão Santos

PROJETO GRÁFICO
Luis Alberto Brandão Santos
Marcelo Fontoura de Oliveira

T843 Trocas culturais na América Latina/ Luis Alberto
Brandão Santos, Maria Antonieta Pereira,
Organizadores. - Belo Horizonte : Pós-Lit/FALE/
UFMG; Nelam/FALE/UFMG, 2000.
256 p. : il.
ISBN: 85-87470-15-9
1. Crítica literária - Coletânea. 2. América Latina -
Cultura. I. Santos, Luis Alberto Brandão. II. Pereira,
Maria Antonieta.
CDD : 801.95

Pós-Lit - Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Membros do Colegiado - Coordenadora: *Maria Zilda Ferreira Cury*; Subcoordenador: *Jacyntho José Lins Brandão*; Docentes: *Haydée Ribeiro Coelho*, *Lúcia Castello Branco*, *Lucia Helena de Azevedo Vilela*, *Leda Maria Martins* (titulares); *Myriam Corrêa de Araújo Ávila*, *Sérgio Alves Peixoto*, *Gláucia Renate Gonçalves*, *Eduardo de Assis Duarte* (suplentes); Discentes: *Magda Liane Faniul Garcia* (titular); *Celina Figueiredo Lage* (suplente); Secretária: *Leticia Magalhães Murnaiier Teixeira*.

Nelam - Núcleo de Estudos Latino-Americanos

Conselho: *Luis Alberto Brandão Santos* (diretor); *Sara del Carmen Rojo de la Rosa* (vice-diretora); *Eliana Lourenço de Lima Reis*, *Maria Antonieta Pereira*, *Maria Esther Maciel Borges*, *Silvana Pessôa de Oliveira*.

FALE - Faculdade de Letras da UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 - Campus Pampulha
Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil - CEP 31270901 - tel: (55) (31) 34995133
www.lettras.ufmg.br

REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL
02.10.03

039463-17

Sumário

09
Sintonia de atritos

TRA DUÇ ÕES

- Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina* 13
Passantes de uma ponte inexistente
- Adriana Silvina Pagano* 19
Uma coisa chamada *livros*: traduções e coleções
bibliográficas na Argentina e no Brasil de 1930 a 1950
- Maria Esther Maciel Borges* 33
Pontos de confluência: América Latina em diálogo
com o Oriente — conversa com Haroldo de Campos
- Luis Alberto Brandão Santos* 47
Línguas estranhas

DIÁ LO GOS

- Florencia Garramuño* 69
Nação e contaminação:
tango, samba e diferenças culturais
- Mónica Bueno* 85
O tango no fim de século

<i>Silvana Pessôa de Oliveira</i>	97
Angel Rama e Antonio Candido: confluências do olhar	
<i>Sonia D'Alessandro</i>	105
Angel Rama e os intercâmbios culturais	
<i>Haydée Ribeiro Coelho</i>	113
Cuba e os escritores mineiros: uma interlocução latino-americana	
<i>Gonzalo Aguilar</i>	123
Aira/Rosa: um vestido e um recado	

E X
Í L I
O S

<i>Myriam Ávila</i>	143
O encontro com o estrangeiro: uma tipologia	
<i>Adriana Amante</i>	151
O estrangeiro, muito romântico — a literatura dos escritores românticos argentinos exilados no Brasil	
<i>Claudia Torre</i>	159
Cartografias oceânicas: viajantes ingleses no Rio da Prata (1820-1850)	
<i>Maria Zilda Ferreira Cury</i>	165
De orientes e relatos	
<i>Bobby Chamberlain</i>	179
Sob o limiar da fala: linguagem e representação do subalterno em <i>Vidas secas</i> e <i>A hora da estrela</i>	

FRO NTEI RAS

<i>Hernán Neira</i>	195
	Cultura nacional, globalização e antropofagia
<i>Maria Antonieta Pereira</i>	207
	Narrativas do Cone Sul
<i>Marli Fantini Scarpelli</i>	215
	Grande sertão: fronteiras
<i>Ruth Silviano Brandão</i>	225
	Jorge Luis Aleph
<i>Iván Carrasco</i>	231
	Dois poetas <i>mapuches</i> do Chile
<i>Georg Otte</i>	241
	O texto e a feira — uma leitura de Hugo Achugar
	251
	Sobre os autores

Sintonia de atritos

Envolvendo pesquisadores de instituições argentinas, brasileiras, chilenas, norte-americanas e uruguaias, este livro explora, a partir da noção de “troca cultural”, alguns vetores simbólicos de reconhecimento e de estranhamento que definem os contornos do que se costuma entender como “América Latina”. Divididos em quatro seções (Traduções, Diálogos, Exílios, Fronteiras), os ensaios não apenas elegem como objeto de indagação a plasticidade entre culturas — especialmente complexa por dizer respeito a culturas adjacentes —, mas também demonstram, no plano de perspectivas de abordagem, opções metodológicas, suportes teóricos e estilos de escrita, a tensão entre confluências e divergências que configura, hoje, a plasticidade da própria voz crítica.

Trocas culturais na América Latina é fruto do trabalho desenvolvido pelo Nelam - Núcleo de Estudos Latino-Americanos, grupo de pesquisa criado em 1995, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Os resultados das investigações do grupo têm sido divulgados através da publicação de volumes de estudos especializados, como, entre outros, os livros *Borges em dez textos* (1997), *América em movimento* (1999), *Mosaico crítico* (1999), *Palavras ao sul: seis escritores latino-americanos contemporâneos* (1999) e *Literatura e estudos culturais* (2000). Destaca-se, ainda, a organização de eventos internacionais, como o “Encontro Trinacional (Argentina, Brasil, Uruguai)” (UFMG, 1998), e o “IV Encuentro de Críticos de Argentina, Brasil, Chile y Uruguay” (Santiago de Chile, 2000).

Agradecemos ao Pós-Lit - Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários da FALE/UFMG — em especial às professoras Maria Zilda Ferreira Cury e Ruth Silviano Brandão, atual e anterior coordenadoras — pelo apoio incondicional à publicação deste trabalho.

*Luis Alberto Brandão Santos
Maria Antonietta Pereira*

T R A
D U Ç
Õ E S

Passantes de uma ponte inexistente

Convenhamos que uma dupla de tradutores merece, por si só, lugar de honra em um debate sobre “trocas culturais”, pois, se já não são poucos os riscos a que o tradutor solitário se expõe em sua tarefa de compreender e aproximar o “outro”, as vicissitudes no mínimo se duplicam quando são dois os que se lançam à aventura de transpor fronteiras.

Se, além disso, a fronteira em questão for a que divide o território de países vizinhos, falantes de línguas historicamente contíguas, e a dupla incumbida da travessia for um “casal binacional”, teremos uma situação tão perfeita como ponto de partida para pensar as questões relativas às trocas simbólicas entre culturas, que, não fossem os documentos comprobatórios da existência de tal entidade (livros traduzidos, certidão de casamento etc.), poderia o incauto leitor imaginar que tudo não passa de um recurso retórico para introduzir o tema.

Mas, de fato, a dupla existe, e talvez seja melhor desde já esclarecer suas peculiaridades.

As nações de que falamos não se encontram em nenhum próspero bloco do hemisfério norte, mas são Brasil e Argentina; o casal que integra a dupla é formado por um homem e uma mulher, sendo ela brasileira (detalhe importantíssimo para quem conhece o proverbial machismo argentino); os dois, fazendo ouvidos moucos às “enormes oportunidades comerciais” abertas pelo mercado comum que seus países de origem lutam por liderar, dedicam-se à tradução literária.

Talvez esse par ainda venha a tornar-se objeto de estudo no campo do hibridismo cultural, mas enquanto nenhum especialista se habilita a pesquisar metodicamente um caso tão singular, restará ao leitor contentar-se com um artigo escrito pelos próprios protagonistas. Ninguém encontrará aqui conclusões cabais sobre os temas que norteiam este livro, mas apenas um breve apanhado de reflexões calcadas na experiência comum de traduzir. Porque se, por um lado, o trabalho em parceria multiplica os riscos do ofício, por outro, estabelece um terreno de diálogo que potencializa as possibilidades de pensar sobre sua prática.

Talvez pudéssemos começar pela pergunta mais básica que sempre somos chamados a responder: como fazemos para traduzir em dupla?

Como em qualquer atividade não-individual, primeiro foi preciso pensar qual seria a maneira mais produtiva de dividir o trabalho.

Depois de algumas tentativas mais ou menos frustradas, chegou-se ao que mostrou ser o método ideal: em um primeiro momento, cada qual lia o texto inteiro por separado; no momento seguinte, a "nativa" o traduzia; finalmente, depois de deixar a tradução "descansar" por um período, ainda que breve, a brasileira a lia, em voz alta, ao "estrangeiro" que a escutava com o original na mão.

Claro que, a partir da primeira leitura individual, um texto diferente se reconstruía para cada um, mas as informais, e muitas vezes entusiasmadas, trocas de impressões que acompanhavam paralelamente esse processo funcionavam como um primeiríssimo ajuste de foco na busca do que viria a ser, mais tarde e depois de muita discussão, o texto comum recriado.

Todo tradutor ou tradutora que já experimentou ler sua tradução em voz alta e sabe o quanto esse recurso é valioso para polir o texto não terá muita dificuldade em imaginar o grau de refinamento a que pode chegar uma tradução do castelhano que possa contar com um ouvinte, também tradutor, hispanófono, que a escute com o original sob seus olhos. Porque, além de se testar o efeito sonoro das frases que buscam reproduzir o ritmo da prosa original no idioma-alvo e comprovar a fluidez dos diálogos, a escolha de cada palavra ou expressão é continuamente posta à prova à medida que se realiza essa espécie de leitura dramática do texto traduzido, como acontece quando assistimos a um filme falado numa língua que conhecemos e estamos quase que passo a passo, e inevitavelmente, cotejando as falas dos personagens com a legenda.

A aplicação de tal método, no entanto, não se faz de maneira pacífica, e no caso da dupla binacional a tensão a que esse confronto tão aberto a expôs atingiu, em seus primórdios, níveis tão altos que chegaram a pôr em risco sua própria existência. Levou alguns livros para que a crispação pudesse ser reduzida ao mínimo inevitável.

Infelizmente, chegava-se a esse outro patamar de entendimento, ao mesmo tempo em que se concluía pela impossibilidade de continuar usando o método, não por razões internas à dupla, mas pelo fato de todo o processo acima descrito demandar um tempo enorme e o trabalho em parceria, não merecendo do mercado editorial o menor reconhecimento, ser remunerado como se fosse individual.

Dessa forma, a dupla viu-se obrigada a suprimir a leitura em voz alta, e quem não traduz passou a ler o texto já vertido, cotejando-o com o original apenas em caso de dúvida, de prováveis falsos amigos, de frase ou período a que falta clareza suficiente, fazendo anotações e sugestões à margem para serem posteriormente discutidas.

A discussão final, além de rever esses detalhes, centra-se sobretudo no tom do texto e no que poderíamos chamar de seus “desvios”: deslocamentos semânticos, estruturas e pontuação heterodoxas, uso de gíria e linguagem regional ou de época.

Tanto em um método como no outro, o trabalho em colaboração dá lugar a um hábito muito salutar, uma espécie de, com perdão da carga militar do termo, prontidão para traduzir, pois supõe tanto a necessidade de explicar ao parceiro o que se entendeu do texto como a de defender a leitura que dele se fez. Ultrapassado um primeiro período em que essa defesa se faz menos com argumentos e mais com paixão e ciúme da própria tradução, a tendência dessa relação é se inverter, e, obviamente, quem ganha com isso é o original. Do confronto resulta um texto que se apóia em ambas as versões e nas razões apresentadas durante a discussão e que costuma afastar-se do que cada um comporia individualmente.

Entretanto, mesmo esse método mais adaptado às condições objetivas não conseguiu fazer frente à indiferença de um mercado que insiste em ignorar os bons resultados do trabalho em parceria. Essa falta de respaldo impediu-nos de desenvolver uma atividade mais contínua e nos obrigou a limitá-la à tradução de textos de curta extensão.

Mas a dupla resiste como pode. Não faz muito tempo, viu-se diante da maior prova de fogo por que passou até agora, quando um jovem editor de uma grande e conceituada casa paulistana recusou o trabalho conjunto com o único argumento da suposta “facilidade” do texto a ser traduzido.

Porque as panteras que protagonizam a fábula já nos haviam seduzido totalmente, porque nos parecia absurdo que, sem razão nenhuma, alguém nos impedisse de realizar o trabalho juntos, mas principalmente porque nossa parceria de tantos anos nos dava a certeza de um resultado excelente e nos antecipava o prazer de reafirmar mais uma vez a possibilidade concreta da convivência frutífera da diferença, a tradutora abriu mão de seu nome na capa, e a tradução foi feita pela dupla.

Mas à margem dos constrangimentos e obstáculos que o mercado e seus agentes possam impor à prática da tradução em parceria, tivemos a oportunidade de reconhecer outra constelação de dificuldades que nos parecem intrínsecas a toda atividade vinculada ao intercâmbio cultural entre países luso e hispanoparlantes, particularmente entre Brasil e Argentina.

No centro dessas dificuldades está uma sentença, que circula nos meios editoriais como um quase-lugar-comum, segundo a qual o maior empecilho para a tradução do espanhol ao português — ou do argentino ao brasileiro — é a grande semelhança entre os dois idiomas. Logo nos primeiros trabalhos, pudemos constatar que a frase era tão verdadeira

quanto paradoxal. Verter textos literários de uma língua a outra mostrou-se, de saída, algo difícil de tão “fácil”, e tanto mais difícil quanto menos consciência tivéssemos da pertinência dessas aspas. A atividade em parceria, com o cotejo e o confronto de versões que mencionamos acima, foi decisiva para desenvolver e consolidar essa consciência, até aprendermos a sempre desconfiar da própria leitura e tomar, até prova em contrário, toda certeza de entendimento por ilusão.

Mas os riscos que a semelhança entre as duas línguas acarreta à tradução não se esgotam nas armadilhas ocultas por trás da facilidade. A mútua inteligibilidade entre lusófonos e hispanófonos, possível em um nível superficial, atinge e altera o próprio sentido do gesto de traduzir e o horizonte de preocupações que o norteiam.

Para nos aprofundarmos nesse ponto, evocaremos a metáfora clássica da tradução, escorada na própria etimologia da palavra, que a representa como uma travessia entre duas margens: do estranho/ estrangeiro ao familiar/vernáculo.

Nos casos mais extremos, quando as línguas alvo e fonte são distantes a ponto de até os símbolos gráficos que as representam serem diferentes, a tradução se reveste de um sentido épico comparável ao das grandes navegações transoceânicas. Mesmo quando os idiomas em pauta são razoavelmente próximos, é dado ao tradutor sentir-se barqueiro de um rio que pode ser mais ou menos largo, mas que possui margens definidas e visíveis. Mas, e nós? Que pretensão nos move a conduzir textos através de uma fronteira que não apresenta grandes barreiras e que, mais do que mar ou rio, parece uma várzea erma? Parte da resposta parece estar em uma das mais fortes sensações que experimentamos ao transitar entre essas línguas contíguas. Durante a tradução, sentimos-nos como cartógrafos e guias de um terreno traiçoeiro, uma zona de passagem que à primeira vista qualquer um pode cruzar por conta própria sem nenhum auxílio, mas que está semeada de perigos ocultos. Tão ocultos que, feita a travessia, o passante volutarioso muitas vezes nem sequer percebe o que ocorreu no caminho: as perdas, os desvios e os mal-entendidos de que foi vítima.

Se é verdade que os maiores riscos que essa fronteira simbólica encerra advêm da ilusória facilidade de sua passagem e do não-reconhecimento das diferenças entre os territórios culturais que ela separa, podemos depreender que a base do problema reside em certa inconsciência da alteridade, ou melhor, na desatenção à “topografia da divisa”. No nosso entender, a causa maior dessa desatenção, que por vezes beira o descaso, é o mecanismo de intercâmbio cultural entre Brasil e Argentina vigente desde sempre.

A despeito das (poucas) palavras sobre integração não-comercial, enxertadas nos protocolos do Mercosul, continua a imperar na nossa região um sistema pelo qual toda criação artística, e particularmente a

literária, tem de percorrer um caminho tortuoso até cruzar a fronteira — física e simbólica — entre os “países irmãos”. No atual estado de coisas, o escritor que pretenda ser lido na nação vizinha deve antes se consagrar em Paris, Nova York ou Londres, ganhar um prêmio espanhol ou causar furor na feira de Frankfurt. Assim, as obras chegam a seu destino em reduzidíssima quantidade, depois de passarem pelo crivo dos leitores especializados do “primeiro mundo”, de receberem a chancela das academias “de peso” ou o aval do público europeu ou norte-americano.

De fato, no que tange ao fluxo de escritos, vivemos hoje quase como nos tempos do monopólio colonial, e só dissemos “quase” porque há casos mais ou menos isolados de furo desse bloqueio, contadas confrarias que praticam um louvável contrabando de textos e idéias à margem do tráfego dominante. Pequenas editoras, núcleos universitários, encontros promovidos por congressos, simpósios e feiras de livros vêm tecendo uma tênue rede de contatos e amizades, formando uma atmosfera ainda rarefeita de mútuo reconhecimento. Se algum dia essas experiências deixarem de ser marginais, se lá e cá se difundir a vontade de entendimento sem a intermediação das metrópoles, se a partir dessa vontade se articular um esforço comum por mapear a fronteira que nos divide e um número maior de pessoas puder transitá-la com naturalidade e segurança, então a tradução será dispensável. Nesse dia, @s brasileir@s e argentin@s não apenas serão capazes de se entender, mas conhecerão, do outro, a história, a geografia, a arte popular e erudita, a política etc., livres dos estereótipos e preconceitos que dominam as visões de parte a parte.

A tradução literária é a humilde certeza, renovada a cada livro, de que esse dia chegará.

“Uma coisa chamada *livros*”: traduções e coleções bibliográficas na Argentina e no Brasil de 1930 a 1950

“Quer vender também uma coisa chamada *livros*?”¹ Assim interpelava Monteiro Lobato, em 1920, donos de farmácias, bânças de jornais, papelarias e armazéns em sua carta-convite a uma aventura editorial sem par à época. Lucros à parte, a campanha visava a uma verdadeira popularização do livro e da leitura num Brasil de escassos e restritos meios de acesso a atividades educacionais e de lazer. A idéia era fazer do livro um objeto de consumo de massa que pudesse ser amplamente comercializado e vendido juntamente com outros produtos. O livro era, no novo contexto, “coisa”, objeto de trocas comerciais, tal como sabonetes, aviamentos e remédios, e, enquanto “coisa”, passava a ser adquirido pelo seu novo consumidor. Diferentemente dos leitores que até então dele usufruíam como objeto de estudo e de lazer, os novos leitores aos quais se dirigia Monteiro Lobato não possuíam acervos familiares ou hábitos de leitura consolidados e também não dominavam línguas estrangeiras que possibilitassem o consumo de volumes importados. Tratava-se do que poderíamos chamar de uma classe média emergente, ávida de possibilidades de formação educacional e profissional que permitissem sua ascensão social. Tratava-se, também, de um público pronto para receber produtos que transcendessem o consumo baseado em uma necessidade e abrissem as portas para o lazer. Situado no âmbito do cotidiano desses homens e mulheres, essa nova coisa — o livro — inicia assim um trajeto de circulação que, como este trabalho mostra, transpasa fronteiras sociais, lingüísticas e nacionais. Empresários, editores e tradutores reescrevem textos numa língua e num contexto de recepção novos e, assim, assumem um novo papel na Argentina e no Brasil das décadas de 1930 a 1950, uma vez que, através de sua tarefa, começam a construir o que poderíamos chamar de *biblioteca universal virtual*, adquirível a preços módicos e suficientemente atraente para capturar a atenção do leitor e fazer com que este a levasse para sua casa como uma nova posse. Nesse contexto, a tradução de títulos e autores estrangeiros constitui-se no meio privilegiado pelo qual os editores da época seduzem o leitor e levam-no a desejar a construção de uma biblioteca pessoal própria.

Uma coisa chamada *livros*? Evidentemente, a pergunta de Monteiro Lobato transcende o caráter de mera averiguação de intenções e representa, hoje, à luz da história do mercado editorial brasileiro e latino-americano, a frase inaugural de um período de expansão e envolvimento da indústria cultural do livro nestas latitudes. A iniciativa envolveu também a transformação da experiência de leitura em uma experiência de consumo de massa, onde desenhos, “cores berrantes nas capas”² e figuras passam a convidar o leitor a vivenciar uma nova forma de fruição e lazer.

Figura pioneira na cena brasileira, Monteiro Lobato ilustra esse momento de iluminação precursora do chamado *boom* editorial de décadas posteriores. Não se trata, contudo, de uma iniciativa isolada dentro da América Latina: do outro lado da fronteira, Monteiros Lobatos argentinos também preparavam o *boom* do mercado livreiro numa Argentina que também se abria para essa nova experiência de consumo de lazer.³

O panorama nacional e mundial da época permite a contextualização desse auge editorial e tradutório. As décadas de 1930 a 1950 significaram, no Brasil e na Argentina, um processo de industrialização crescente, urbanização e surgimento de um dos meios de comunicação de massa, o rádio, que naquela época teve uma repercussão similar à que tem hoje seu sucessor a partir da década de 50, isto é, a televisão. Houve também uma expansão do mercado de trabalho e, conseqüentemente, um aumento do poder aquisitivo e do consumo por faixas da população que até então estavam excluídas do circuito comercial. Juntamente com as mudanças no âmbito trabalhista e comercial, tem lugar uma série de políticas institucionais de fomento à escolaridade, que levaram ao aumento do número de alfabetizados, e, em decorrência disso, a um número crescente de leitores de livros e revistas populares.⁴

As condições internas em cada país estão, naturalmente, relacionadas com fatores externos, que também propiciaram o *boom* editorial e tradutório, tanto na Argentina como no Brasil. O relativo isolamento da América Latina após a crise mundial de 1929 e a redefinição do mapa mundial provocada pelos conflitos bélicos conduzem ao que podemos denominar de virada introspectiva dos países latino-americanos. Em meio à tensão do pós-guerra de 1920 e à escalada de conflitos que conduzem à Segunda Guerra Mundial, os países latino-americanos começam a dirigir seu interesse para a reflexão sobre as representações da própria identidade, concentrando-se na definição de conceitos tais como a argentinidade, a brasilidade, a mexicanidade. Esse olhar introspectivo dos países latino-americanos — movimento recorrente ao longo do século XX, geralmente em consonância com momentos de grandes mudanças em nível

internacional — vê, na Argentina e no Brasil, o nascimento de empreendimentos culturais, como é o caso do surgimento de instituições, casas editoriais e grupos intelectuais que buscam repensar a cultura nacional no contexto mundial.⁵

No âmbito editorial, fatores tais como a Guerra Civil Espanhola, que motivou a transferência de numerosas editoras espanholas para a Argentina⁶ (por exemplo, as editoras Sudamericana, Emecé, Losada⁷), e a Segunda Guerra Mundial, que dificultou a importação de livros⁸ e o contato da Argentina e do Brasil com as metrópoles européias, propiciaram a eferescência editorial e tradutória dessas décadas.⁹ Longe de operar em detrimento das publicações de escritores nacionais, a tarefa tradutória contribuiu, tanto no Brasil como na Argentina, para a consolidação do mercado do livro como um todo, incluindo a produção nacional,¹⁰ e para a formação e expansão do público leitor.¹¹ Signo do crescimento do mercado editorial nesse período é o surgimento de editoras de porte considerável, como a Editora Globo, a Companhia Editora Nacional e a José Olympio, no Brasil, e as editoras Sudamericana, Losada, Emecé, Claridad, e Santiago Rueda, na Argentina.

Como já foi apontado, em ambos os países verifica-se uma iniciativa institucional, governamental, de expansão da educação para um setor mais amplo da população. A educação e a disseminação do livro somam-se também a um processo de expansão literária em cada uma dessas nações, propiciada pela atividade que deu maior impulso aos empreendimentos editoriais: a tradução. Tanto na Argentina como no Brasil, escritores reconhecidos trabalhavam como tradutores, mantendo um desenvolvimento paralelo entre escrita e tradução. Suas memórias e autobiografias nos revelam hoje o papel relevante que a tarefa tradutória teve em sua produção e nas escolhas de “precursores” com os quais estabeleceriam uma filiação literária.¹² Muitas editoras inclusive anunciavam seus volumes traduzidos com o nome do tradutor — geralmente uma personalidade destacada na cena literária nacional — nas capas, orelhas e contracapas dos livros. Além disso, a tradução motivou, tanto na Argentina como no Brasil, uma série de reflexões sobre essa tarefa, as quais eram publicadas em revistas e jornais da época.

Curiosamente, a tarefa tradutória no Brasil e na Argentina envolve a recriação de textos não só de uma língua para outra (tradução interlingüística) como também dentro da mesma língua, neste caso, do português e do espanhol (tradução intralingüística). A expansão das atividades editoriais e tradutórias dessas décadas está acompanhada de reflexões intensas a respeito da linguagem e de sua especificidade nacional. São célebres os questionamentos de Monteiro Lobato sobre a língua utilizada nos livros editados em Portugal e utilizados no Brasil,

críticas estas também levantadas por escritores e tradutores argentinos. Em decorrência disso, tornam-se prementes, para o olhar dessas décadas, a tradução das obras significativas do acervo mundial, bem como a retradução de textos publicados na Espanha e em Portugal para um espanhol e um português conforme o uso dessas línguas na Argentina e no Brasil.

Um outro fator que propiciou a atividade tradutória desse período é o isolamento desses dois países no contexto mundial e a precariedade da legislação autoral da época,¹³ que fazem com que, tanto na Argentina como no Brasil, alguns editores daquele momento, como Antonio Zamora da editora argentina Claridad e Henrique Bertaso e Érico Veríssimo da Globo, não tivessem que pagar direitos autorais no caso de traduções e não sofressem punições legais. Além de possibilitar uma produção mais econômica dos textos estrangeiros, a flexibilidade com que eram tratados os direitos autorais favorecia a multiplicidade de edições e traduções de um mesmo texto, oferecendo ao público um mercado de escolhas variadas quanto a preço, encadernação, tipo de papel, tamanho do volume e, de especial interesse para nós, quanto ao tradutor escolhido para verter a obra para a língua nacional.

Na realidade, o contexto internacional favoreceu, em grande medida, o mercado editorial argentino, que assumiu uma posição de liderança na edição de livros na América Hispânica. Com o isolamento produzido pela Segunda Guerra Mundial e a situação da Espanha, as editoras argentinas converteram-se em provedoras do mercado mundial de livros em espanhol, juntamente com México e Chile. Segundo Hallewell, o crescimento editorial no mercado hispanófono teve um efeito colateral para os autores brasileiros, uma vez que "editoras agora prósperas, com ambiciosos programas para publicar obras literárias modernas traduzidas, passaram a interessar-se, como parceiras latino-americanas, na inclusão da literatura brasileira contemporânea".¹⁴ A tradução e edição de livros de autores brasileiros em espanhol sem dúvida abria o mercado destes para outras línguas, uma vez que o espanhol era uma língua de maior difusão no mercado editorial mundial. Também foi favorecido, de certa forma, o mercado brasileiro, uma vez que condições de câmbio favoreceram, por um período de tempo, a exportação de livros brasileiros para Portugal.

Como já foi assinalado, à diferença dos leitores eruditos ou pertencentes a uma classe social mais influente, que geralmente tinha acesso a volumes importados ou de valor elevado, o novo público leitor não tinha acesso a livros importados ou de difícil obtenção, razão pela qual o preço e a acessibilidade dos volumes eram de capital importância. Além disso, os novos públicos estavam aproximando-se da leitura não só por necessidade escolar ou profissional, mas também como forma de lazer. Estava-se caracterizando, dessa forma, uma demanda por

livros de entretenimento ou ficção ligeira, de baixo custo e adquiríveis no espaço de convivência cotidiana do leitor. Assim, o *boom* tradutório e editorial registrado naquelas décadas está fortemente vinculado à ascensão das classes médias e ao seu acesso aos meios de imprensa.

A demanda por artigos de consumo tais como livros e revistas, anteriormente restritos apenas a alguns setores da sociedade, levou à necessidade de traduzir romances, folhetins, gibis, tratados e textos acadêmicos. No Brasil e na Argentina das décadas de 30 a 50, os jornais publicavam romances em folhetim traduzidos, as rádios traduziam roteiros de radionovelas, as empresas cinematográficas traduziam e adaptavam roteiros de cinema, e muitas das histórias em quadrinhos eram traduzidas.¹⁵

De especial interesse para o estudo desse momento editorial nos dois países é o planejamento das edições de livros que realizavam as editoras da época no contexto do *boom* de edições e traduções demandadas pelo novo público leitor. O conceito-chave dessa organização editorial é o de “biblioteca” ou “coleção”, conceito que, como veremos, captura a ideologia de um grupo social que filtra ou “traduz” um acervo de obras da literatura mundial para um acervo nacional em construção.

Algumas considerações sobre o conceito de “coleção” permitem uma melhor compreensão desse processo. Segundo a teórica Susan Stewart, a coleção representa um espaço a-histórico, uma metáfora de um passado que a legitima, mas que não mais constitui o foco das atenções. A coleção, Stewart assinala, desloca exemplos desse passado para o presente, substituindo “a história pela *classificação*, pela ordem que transcende o domínio da temporalidade”.¹⁶ A organização e a categorização dos objetos são operações inerentes à coleção, espaço no qual “o tempo torna-se simultâneo ou sincrônico”.

No caso dos mercados editoriais argentino e brasileiro de 1930 a 1950, essa atemporalidade da coleção produz uma recepção curiosa da literatura estrangeira, mediada pela tarefa tradutória. Nesse sentido, é interessante notar o efeito des-historicizador da tradução na conformação das “bibliotecas” ou “coleções”. Em outras palavras, o efeito de descontextualização do original e recontextualização do mesmo, que tem lugar a partir do momento em que o texto é traduzido para as culturas brasileira e argentina e inserido numa compartimentalização específica segundo os critérios definidos pelos “arquitetos” dessa biblioteca virtual. Os nomes dados às coleções revelam categorias consideradas relevantes para compor essa biblioteca. “Os Grandes Romancistas”, “Grandes Ensaístas”, “Os Grandes Livros Brasileiros”, “Obras-Primas Universais”, “Novelistas Americanos Contemporâneos”, “Biblioteca de Obras Famosas” são alguns títulos que ilustram o mapa dessa construção virtual.

Também é interessante observar o elenco de títulos selecionados para compor uma determinada classe ou coleção. Por exemplo, na "Biblioteca dos Séculos" ou na "Coleção Globo", lançadas pela Editora Globo e na coleção "Fogos Cruzados", editada pela José Olympio, estão reunidos autores extremamente variados, como Montaigne, Laclos, Stendhal, Flaubert, Maupassant, Verlaine, Balzac, Platão, Shakespeare, Fielding, E. Bronte, Dickens, Nietzsche e Edgard Allan Poe. É esse também o caso das coleções argentinas "Biblioteca Mundial Sopena" (Editora Sopena), "Biblioteca Emecé de Obras Universales" (Editora Emecé) ou "Las Grandes Novelas de Nuestra Época" (Editora Losada).

O mesmo efeito des-historicizador pode ser observado no caso de coleções especializadas em determinados gêneros, como a "Rubáiyát, Jóias da Poesia Universal", da José Olympio, ou "Joyas Literarias", do editor argentino Luis Bernard, que criam uma "biblioteca" de poetas e poesias num agrupamento diferente daquele que convencionalmente os classificaria. Nesse caso específico, os textos são agrupados não segundo um critério de nacionalidade, período histórico ou movimento poético, mas segundo uma apreciação que considera os tesouros ou jóias da poesia universal — uma categoria bastante pessoal, apesar de ter uma fundamentação, mesmo que parcial, em cânones estéticos.

Num exame das coleções, bibliotecas e séries organizadas pelas editoras, observa-se, assim, que rótulos como "século", "universal", "mundial", "grandes", "jóias", "obras-primas" reúnem de forma sincrônica produções pertencentes a épocas, poéticas, culturas e espaços diversos. A sincronia também coloca num mesmo conjunto diferentes gêneros de escrita tais como ensaios, romances, poesia e teoria, gerando, dessa forma, uma curiosa analogia que apaga as fronteiras entre gêneros convencionais e ainda entre categorias delimitadas como ficção e não-ficção. Na "Biblioteca dos Séculos" (Editora Globo), por exemplo, a obra de Platão e Nietzsche compartilha com Shakespeare, Poe e Dickens a mesma categoria classificatória. Situação análoga apresenta a coleção argentina "Biblioteca Mundial Sopena". Reiterando as apreciações de Stewart, a classificação é o princípio que organiza a coleção, e a materialidade do espaço substitui a temporalidade dos objetos.

A autodelimitação da coleção possui uma materialidade não apenas física, mas também virtual. Nesse sentido, as chamadas "bibliotecas" ou "coleções" que as editoras brasileiras e argentinas constroem representam uma espécie de biblioteca virtual, repertório de obras às quais se pode ter acesso, pois sua existência, mesmo que não seja física, está prevista no catálogo ou mapeamento global da editora. A idéia de se vender uma biblioteca orienta o leitor que, ciente do papel da educação como forma de mudança e ascensão social, busca possuir esse conhecimento, traduzido e organizado para ele. Nesse sentido, uma das representações gráficas mais interessantes desses arquitetos

da biblioteca virtual é o logotipo da editora argentina Claridad (Figura 1), que utiliza a imagem de um pensador sentado sobre uma pilha de livros, por sua vez apoiada na estrutura de uma estante com volumes que representam as principais coleções ou “bibliotecas” da grande biblioteca. A luz por trás do pensador representa a iluminação — claridade é o nome da editora —, um ideal enciclopédico de posse de conhecimento como forma de libertação (a editora estava filiada ao movimento Clarté em Paris).

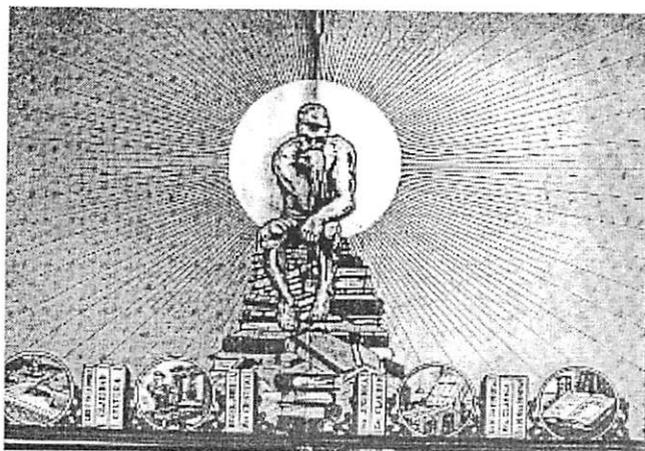


Figura 1. Representação gráfica da biblioteca virtual no logotipo da editora argentina Claridad

Contudo, o caráter pedagógico dos projetos editoriais abrange não apenas os textos didáticos-profissionalizantes, como também a ficção. As bibliotecas, coleções ou séries literárias planejadas e executadas pelas editoras não só organizam e classificam a produção das editoras, como também instruem e guiam, de certa forma, a recepção do leitor, uma vez que este é orientado, através dessa organização, em sua leitura do texto. A atribuição dos títulos a uma determinada coleção e a um determinado gênero prepara o leitor para sua interação com o livro. A análise das coleções ou séries literárias lançadas pelas editoras brasileiras e argentinas nos permite também observar aspectos relativos à construção de um repertório de obras que se deseja incorporar à produção nacional, analisando-se o elenco de títulos e autores estrangeiros que são objeto de tradução.

Os títulos das coleções, tanto na Argentina como no Brasil, são reveladores dos desejos e projetos desse mercado em plena expansão. A maioria deles revela um desejo enciclopédico de incorporação

organizada da literatura mundial, acompanhado de uma necessidade de incluir nesse repertório a literatura nacional. Essa necessidade é claramente mais acentuada no caso brasileiro, provavelmente devido à própria situação de isolamento do Brasil no contexto da América do Sul. São numerosas as coleções de textos dedicados a assuntos brasileiros, como, por exemplo, a "Biblioteca Pedagógica Brasileira", que inclui a famosa série "Brasiliana", as coleções "Grandes Livros do Brasil", "Biblioteca Médica Brasileira", todas elas publicadas pela Companhia Editora Nacional, ou a coleção "Os grandes Livros Brasileiros", publicada pela José Olympio. Essas séries destinadas à produção nacional eram publicadas juntamente com coleções compostas de textos predominantemente traduzidos, como as coleções "Para Todos", "Terramarear", "Biblioteca das Moças", publicadas pela Companhia Editora Nacional. A José Olympio lança as coleções "Documentos Brasileiros" e "Os Grandes Livros Brasileiros", juntamente com coleções como "Rubáiyát, Jóias da Poesia Universal" ou "Fogos Cruzados", compostas principalmente por obras traduzidas. A editora Martins lança uma "Biblioteca Histórica Brasileira" e uma "Biblioteca de Literatura Brasileira", ao lado da coleção "Excelsior", constituída, sobretudo, por volumes traduzidos.

Já as editoras argentinas apresentam poucas coleções plenamente dedicadas à literatura nacional. Seu interesse parece ser mais o de integrar a produção argentina a categorias mais amplas. Existem alguns casos, como o da Sudamericana, que lança sua coleção "Autores Argentinos" e a série "Novelistas Argentinos Contemporâneos", mas predomina a inserção da produção argentina no âmbito de classes que transcendem as fronteiras nacionais e buscam identidades transnacionais. Nesse sentido, é interessante observar que os conceitos de "América" ou "americano", usualmente empregados pelas editoras em suas coleções, são construídos a partir de uma representação da América do Norte, América Central e América do Sul compartilhando uma identidade comum, como o ilustram as coleções "Novelistas Americanos Contemporâneos", "Biblioteca de Narradores de América" e "Colección Panamericana". O objetivo de promover uma identidade "americana" pode ser evidenciado no agrupamento de títulos de algumas das coleções, como é o caso da "Colección Azul", publicada pela editora argentina Atlántida, que reúne obras de José Hernández (argentino), Jorge Isaacs (colombiano), Mark Twain (norte-americano) e Euclides da Cunha, juntamente com textos sobre Abraham Lincoln, José de San Martín, Simón Bolívar e Benjamin Franklin. Uma outra identidade transnacional utilizada por alguns editores argentinos é a noção de "Nuestra América", tomada do conceito criado por José Martí. A noção de América Latina é muito pouco usada e deverá esperar até a década de sessenta para marcar sua presença nos projetos editoriais.

O próprio nome de algumas das editoras revela essa visão que cada país tem a respeito de sua inserção no mapa mundial, juntamente com sua aspiração a um conhecimento enciclopédico e a exercer uma função de cunho político-pedagógico no seio da sociedade. O nome “Civilização Brasileira”, nome da filial da Companhia Editora Nacional, revela-se como parte de um projeto que percebe e apresenta o Brasil como civilização, cultura organizada e consolidada. A Editora Globo também sinaliza, com seu nome, uma mirada ampla e internacional, buscando inserir o Brasil nesse contexto global (Figura 2). A editora argentina Sudamericana, fundada por exilados espanhóis na Argentina, revela um projeto que abraça um subcontinente, embora seu logotipo apresente uma representação estilizada do continente americano (Figura 2); já a editora argentina Claridad, filiada ao grupo Clarté, revela em seu nome, como já dissemos, um projeto de instrução e iluminação, neste caso específico, associado à ideologia libertária e anarquista.



Figura 2. Logotipos das editoras Sudamericana, Globo e Claridad

A classificação do conhecimento por “bibliotecas” e, adicionalmente, por grupos de leitores, prevê nuances de idade e interesse, de acordo com as novas possibilidades desse público que desperta para a leitura e tem meios materiais de concretizar a aquisição do livro. As editoras argentinas e brasileiras, em sua maioria, classificam seu público em: *infantil*, ao qual dirigem toda uma série de romances de aventura traduzidos (“Biblioteca Billiken”, “Livros Infantis”, “Colección Infantil”); *feminino*, ao qual dirigem romances de amor (“Biblioteca das Moças; “Menina e Moça”, “Clásicos del Amor”, “Coleção Verde”); *profissional*, no qual figuram os profissionais liberais necessitados de conhecimentos básicos e modernos sobre suas áreas (“Iniciação Técnico-Profissional”, “Enciclopédia Agropecuária”); *escolar*, que inclui os partícipes do processo educacional, através do livro didático; e uma categoria mais ampla e genérica, o *público adulto*, a quem estão dirigidas as coleções de romances clássicos e contemporâneos, com destaque para o romance detetivesco ou policial, o romance histórico e o romance de aventuras. Essa última categoria era suficientemente flexível para incluir também os leitores jovens (“Coleção Terramarear”, Figura 3).



Figura 3. Livros de aventura traduzidos para a coleção Terramar

Dentre esses últimos gêneros, destaca-se, tanto no mercado brasileiro como no argentino, o romance detetivesco ou policial, que ingressa nesses países principalmente através da tradução. Longe de representar uma inserção anacrônica, como é o caso da apresentação de clássicos greco-latinos ou de romances ingleses do século XVIII traduzidos naquele momento, o romance detetivesco ou policial encontrava-se à época em alta, por exemplo, nos Estados Unidos,¹⁷ nação à qual pertence a maior parte dos autores traduzidos, tais como H. P. Lovecraft, Raymond Chandler, Jack Kerouac, William Burroughs, Paul Bowles, Edgard Wallace, John Dickson Carr, James Cain, Agatha Christie e Mickey Spillane. Tanto na Argentina como no Brasil, são numerosas as coleções dedicadas a esse gênero: a "Série Negra", a "Coleção para Todos" e a "Coleção Terramar", da Companhia Editora Nacional, a "Coleção Amarela", da Editora Globo, "El Séptimo Círculo", da editora argentina Emecé, a "Colección Sherlock Holmes", da editora Claridad e a coleção "Misterio", da editora argentina Tor.

Na Argentina, o gênero policial ou de suspense também aparece em tradução em publicações folhetinescas em jornais e revistas. É o caso da *Magazine Sexton Blake*, da editora Tor. No Brasil, traduções de histórias policiais e detetivescas são publicadas nas revistas *O Cruzeiro* e *Revista do Globo*. Em ambos os países, além do romance policial, a atividade tradutória era bastante intensa nas histórias em quadrinhos, verdadeiros laboratórios de experimentação em adaptação, como é o caso das revistas argentinas *Misterix*, *Pif-Paf*, *Rataplán*. Uma área ainda

inexplorada, tanto no caso argentino como no brasileiro, é a da tradução no cinema e nas radionovelas naquela época.

Ao lado dessas produções que poderiam ser chamadas de literatura, encontramos a categoria dos "clássicos", frequentemente aplicada pelas editoras a determinadas coleções e volumes. Numa análise da expansão do mercado editorial norte-americano, realizada pela crítica Janice Radway, encontramos uma reflexão interessante sobre o conceito do "clássico" e sua ligação com o mercado de aquisição e consumo de livros. Segundo Radaway,¹⁸ a categoria "clássico" emerge, no mercado editorial norte-americano dos anos vinte, através de um "processo de abstração conceitual" pelo qual objetos como o livro tornam-se bens de consumo desejáveis por um grupo social em ascensão, que associa esses objetos a valores tais como conforto e respeitabilidade. Isto é, o livro torna-se um bem cultural legitimado por uma sociedade que promove a qualificação e sinaliza uma relação estreita entre educação, poder e prestígio social. Radway explica:

Considerava-se interessante possuir os clássicos porque incorporavam as chamadas "sabedoria humana" e "verdade universal" e se podia recorrer a eles quando necessário para obter conselho e orientação. Como já se considerava que estes livros tinham utilização específica e porque na concepção geral já estavam sendo associados com uma classe que podia adquiri-los, editores como Scherman vendiam com sucesso a idéia de "clássico" àqueles que aspiravam mostrar seu elevado status social e refinada educação.¹⁹

Nos projetos editoriais brasileiro e argentino, o conceito de "clássico" também está associado a esse desejo de oferecer para aquisição bens que sinalizam uma ascensão social e uma aproximação daquelas classes que se destacavam pela sua formação e qualificação. Chama a atenção, no entanto, a definição do que era "clássico", uma vez que esse rótulo era estendido a produções contemporâneas e emergentes. Os "Clásicos del Amor" da editora argentina Claridad, por exemplo, abrangiam obras diversas sobre as relações amorosas e sentimentais, candidatos pouco prováveis à categoria de clássicos. Trata-se, assim, de uma leitura adicional do conceito de clássico dentro do universo dessa biblioteca virtual que estava sendo construída para os novos leitores.

Como foi assinalado no início desta discussão, o *boom* editorial no Brasil e na Argentina das décadas de 30 a 50 foi, em grande parte, um *boom* tradutório. No contexto da época, a tradução desempenhou um papel significativo em vários sentidos. Primeiramente, constituiu uma atividade que possibilitou o preenchimento de muitas das estantes das bibliotecas virtuais brasileira e argentina. Isto, por sua vez, permitiu a construção de um repertório de obras mundiais na língua nacional, que representou a incorporação dessas obras no espaço nacional e a

expansão do que poderíamos chamar de “acervo nacional”. A forma na qual esse repertório foi construído — através de bibliotecas e coleções que agrupam a produção universal segundo categorias que rotulam as estantes da biblioteca — revela um desejo enciclopédico de posse e classificação do conhecimento com o objetivo último de educar, instruir e proporcionar entretenimento aos usuários. O acervo nacional de obras tinha seu correspondente no acervo ou biblioteca familiar que muitos usuários construíam como forma de assegurar o futuro de seus herdeiros.

A tradução também contribuiu para o aumento das vendas de livros e a expansão do mercado editorial no Brasil e na Argentina. Isso se deveu, em parte, à escolha de autores e títulos que foram traduzidos, os quais atendiam aos interesses do público leitor, e, em parte, às estratégias introduzidas pelos editores para chamar a atenção do leitor e seduzi-lo a embarcar numa nova forma de lazer: a leitura. Novas formas de publicidade do livro também foram implementadas, como, por exemplo, a publicação, em jornais e revistas, de resenhas e anúncios dos volumes recentemente lançados; a publicidade de novos lançamentos na contracapa dos livros; o uso de capas coloridas e ilustrações; e a inclusão, em contracapas e orelhas, de comentários e opiniões de personalidades reconhecidas que legitimavam o autor e o livro em questão.

Por último, a tradução também parece ter desempenhado um papel muito importante como exercício de recriação que levou muitos tradutores a teorizar sobre essa tarefa e até a admitir a relevância da mesma em suas carreiras como escritores. Sabemos, por depoimentos de Monteiro Lobato e do próprio Érico Veríssimo (ambos tradutores e escritores), sobre aspectos muito interessantes das traduções que ambos realizavam, as quais possuíam um grau de liberdade e criatividade notável para a época. Também contamos com o parecer do crítico argentino Jorge Rivera, que afirma a respeito da tarefa tradutória na Argentina daquela época: “... em sua etapa pioneira, as margens de liberdade e criatividade concedidas a escritores e artistas não reconheciam praticamente limites”.²⁰ E mais especificamente em relação à prática dos tradutores argentinos:

Diante do que ocorre em outras indústrias culturais (a espanhola, por exemplo), nas quais o tradutor é um técnico sem muito destaque ou vôo literário, no caso argentino prevalece desde seu início a figura do escritor ou especialista com uma depurada formação cultural e literária.²¹

Curiosamente, essa afirmativa aplica-se igualmente aos contextos brasileiro e argentino, dado que revela uma especificidade sobre a atividade tradutória nesses dois países latino-americanos que aponta para o papel da tradução, nessas duas nações, como sendo diferente

daquele observado nos chamados países centrais da Europa e da América do Norte. Essas afirmativas precisam ser investigadas através de um estudo de caso, perspectiva metodológica indispensável para uma historiografia plural da tradução na Argentina e no Brasil.

Estas reflexões sobre o surgimento do livro enquanto objeto de consumo amplo nos mercados editoriais argentino e brasileiro e sobre o papel da tradução na conformação desses mercados precisam ser complementadas com um estudo das práticas tradutórias específicas utilizadas naquela época em ambos os países. Além do estudo de *quem* traduzia e *o que* era traduzido no *boom* editorial e tradutório das décadas de 30 a 50 na Argentina e no Brasil, precisamos indagar *como* e, talvez, *por que* esses textos eram traduzidos. Em outras palavras: Como são os diferentes Edgar Wallaces em português? Quantas *Ilhas do Tesouro* foram recriadas na Argentina? São os *Kims* brasileiros semelhantes aos argentinos? Quantos *Quixotes* conquistaram os leitores argentinos e brasileiros da época? Essas e outras perguntas são, sem dúvida, parte indispensável de nossa abordagem historiográfica da tradução nos dois países latino-americanos.

Notas

¹ In HALLEWELL, 1985.p.245.

² In HALLEWELL, 1985. p.251.

³ Cf. PAGANO, 1996.

⁴ RIVERA,1980/86.

⁵ MICELI, 1979.

⁶ Ver KING,1989. p.128-135.

⁷ Ver RAMA, 1982.

⁸ Cf. HALLEWELL, 1985.

⁹ Destacado, entre outros, por ANDRADE, 1978.; MARTINS, 1979. V.7.; MICELI, 1979. e HALLEWELL, 1985.

¹⁰ Ver HALLEWELL, 1985; MARTINS, 1979.

¹¹ Cf. MICELI, 1979.

¹² Um caso paradigmático é o do escritor e tradutor Érico Veríssimo, conforme suas próprias palavras em VERÍSSIMO, 1967.

¹³ VERÍSSIMO, 1973.

¹⁴ HALLEWELL, 1985. p.405.

¹⁵ Cf. HAUSSEN, 1992. e RIVERA, 1980/86.

¹⁶ STEWART, 1993. p.151

¹⁷ SERVER, 1994.

¹⁸ RADWAY, 1997.

¹⁹ RADWAY, 1997. p.164.

²⁰ RIVERA, 1980/86. p. 591.

²¹ RIVERA, 1980/86. p.582.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, O. de S. *O livro brasileiro desde 1920*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.
- HALLEWELL, L. *O livro no Brasil*; sua história. São Paulo: EDUSP, 1985.
- HAUSSEN, Doris Fagundes. *Rádio e política: tempos de Vargas e Perón*. São Paulo: ECA/USP, 1992. (Tese de doutorado em Ciências da Comunicação). 324 p.
- KING, J. SUR. *Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.p.128-135.
- MARTIN, G. *Journeys through the labyrinth; Latin American fiction in the twentieth century*. London, New York: Verso, 1989.
- MARTINS, W. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1979. V.7.
- MICELI, S. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: DIFEL, 1979.
- PAGANO, A. *Percursos críticos e tradutórios da nação: Brasil e Argentina*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1996. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).
- RADWAY, J. *A feeling for books; the Book-of-the-Month Club, literary taste, and middle-class desire*. Chapel Hill & London: Univ. of North Carolina Press, 1997.

- RAMA, A. *La novela en América Latina; panoramas 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- RIVERA, J. B. El auge de la industria cultural (1930-1955). In: *Historia de la literatura Argentina*. Tomo 4. Los proyectos de las vanguardias. Bs. As.: CEAL, 1980/86. p. 577-600.
- SERVER, L. *Over my dead body; the sensational age of the American paperback, 1945-1955*. San Francisco: Chronicle Books, 1994.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Memórias de um escritor*. V.1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- STEWART, S. *On longing; narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Durham & London: Duke U. Press, 1993.
- VERÍSSIMO, E. *Um certo Henrique Bertaso; pequeno retrato em que o pintor também aparece*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- VERÍSSIMO, Érico. *Ficção completa*. V. 3. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. Um escritor diante do espelho; uma biografia compacta.

Pontos de confluência: América Latina em diálogo com o Oriente — conversa com Haroldo de Campos

A ocidentalidade da América Latina não se define senão pela via do paradoxo. Somos e não somos Ocidente, diria Octavio Paz. Somos ocidentais, pela força da geografia, das cartografias, das caravelas, de todos os artifícios da colonização e da modernização. Não o somos, porque nosso lugar na história cultural do Ocidente inscreve-se nas margens e nos desvãos dessa mesma história, está dentro e fora do mapa que nos circunscreve.

Traços dessa ocidentalidade paradoxal podem ser vistos na nossa relação dialógica com o outro, com os outros: naquilo que Lezama Lima chamou de “protoplasma incorporativo” do latino-americano e que Oswald de Andrade condensou na metáfora da antropofagia. Traduzir/deglutir alteridades próximas e distantes, transitar entre um cosmopolitismo sem fronteiras e um americanismo feito de matizes e rizomas. É este o movimento que, no campo da literatura, tem definido o trabalho de muitos escritores da América Latina, sobretudo ao longo do século XX.

Se tal exercício de “outridade” evidenciou-se, numa primeira instância, principalmente no diálogo/embate com a cultura européia, logo foi adquirindo novas proporções, à medida que nosso interesse pelo outro acabou por se estender a distintas tradições, advindas tanto do passado pré-colonial de cada país latino-americano, quanto das civilizações orientais ou das culturas ex-cêntricas do Ocidente. O que possibilitou o surgimento de uma literatura pluralizada e em descontínuo movimento rumo a uma identidade cada vez mais repleta de singularidades dissonantes. Literatura que, mesmo tendo se inserido no fluxo acidentado e pretensamente sucessivo dos estilos de época surgidos na Europa, subverteu a perspectiva linear do historicismo literário, por se configurar sempre como outra coisa, por não se adequar aos limites homogeneizadores do paradigma e aos rigores da classificação.

No que se refere ao específico do diálogo da América Latina com as culturas do Oriente, pouco ainda se investigou. Como se conjugaria a ocidentalidade oblíqua dos latino-americanos com as várias vertentes culturais do Japão, da China, da Índia, do Oriente Médio? Que espaço

tiveram essas vozes no contexto latino-americano do século XX? Como, no presente, se configura (ou se revela) nossa porção oriental?

Nesta entrevista, realizada em dezembro de 1997, o poeta, crítico e tradutor Haroldo de Campos detém-se nessas e outras questões. Como um dos mais inventivos leitores e “transcriadores” de textos orientais de nosso continente, trata das relações entre a poesia latino-americana e o legado poético do Oriente, da presença de traços orientais em poemas modernistas de língua inglesa e portuguesa, das interseções culturais entre Brasil e Japão e de sua própria experiência enquanto tradutor da poesia japonesa. Pelo viés da erudição e da lucidez crítica, revisita os caminhos e descaminhos da literatura latino-americana em seus trânsitos e trocas culturais, além de reconfigurá-la e recontextualizá-la no espaço mais amplo e constelar das *Américas*.

Maria Esther Maciel Borges: *Pode-se dizer que a literatura latino-americana sempre teve como um de seus traços constitutivos a habilidade de incorporar criativamente elementos de outras culturas, dentro do que você mesmo chamou de “razão antropofágica”. Essa incorporação, que obviamente não se restringiu ao legado europeu, abarcou também, sobretudo a partir do início do século XX, com o advento dos movimentos literários de ruptura, tradições de múltiplas procedências, ocidentais e orientais. Até que ponto, na sua opinião, essa vocação para a multiplicidade e para a “otredad” poderia realmente demarcar nosso caráter diferencial em relação às literaturas canônicas do Ocidente?*

Haroldo de Campos: Eu acho que o latino-americano foi e tem sido, até um determinado momento, o terceiro-excluído, ou seja, sua literatura foi entendida como uma literatura menor ou receptora (o próprio Antonio Candido define a literatura brasileira como um galho menor de uma árvore menor que seria a literatura portuguesa). Eu tenho uma idéia diferente, pois não considero que existam literaturas maiores ou menores. Acho que existem diferentes contribuições à literatura universal, à grande literatura. Assim, o fato de Gregório de Matos ser considerado um genial discípulo de Gôngora não tirará jamais a especificidade da contribuição dele: haverá lugar na grande literatura para Gôngora e para Quevedo e haverá para Gregório de Matos, que tem coisas que só se encontram em Gregório de Matos. Este é o mesmo caso de Sor Juana Inés de la Cruz, que embora discípula direta de Gôngora, na interpretação, por exemplo, de Octavio Paz, faz coisas que prenunciam Mallarmé, prenunciam Huidobro e que não estavam sequer no horizonte da poesia gongorina. Minha idéia é esta: não existem literaturas menores, mas contribuições distintas no concerto da literatura universal. Sob essa perspectiva, os latino-americanos, nessa literatura, inscrevem constantemente suas diferenças, desde a chamada fase colonial. Aliás, no caso brasileiro há um fato curioso, observado,

com muita razão, por um estudioso do barroco baiano, que é o João Gomes Teixeira Leite, autor do *Boca de Brasa*. Em um artigo, ele mostra o seguinte: que nem sequer é correto dizer que a literatura brasileira era um ramo menor de uma árvore menor porque a literatura brasileira produzida na época do barroco era um ramo não da literatura portuguesa, mas da literatura espanhola, pois Portugal estava sob a égide da Espanha e os poetas do barroco (para nem falar do Padre Anchieta, que era canário) escreviam tanto em português quanto em espanhol. Gregório de Matos tem poemas bilingües, tem alguns em espanhol, e sobretudo enxerta castelhanismos na língua portuguesa. Manoel Botelho de Oliveira, cuja *Musa do parnaso*, no prólogo, refere-se a Portugal como uma província da Espanha, tem uma seção em português, outras em espanhol, em italiano e em latim. Além disso, a literatura espanhola da época não era uma árvore menor, era uma literatura do Siglo de Oro, era uma das mais importantes do mundo. Assim, a tese de que nossa literatura é um ramo menor da literatura portuguesa acaba sendo uma construção um pouco idealizada, ideológica. Uso aqui a palavra ideologia no sentido específico, ou seja, transformar um interesse particular em um interesse geral, transformar, por exemplo, a ótica do romantismo, que é a tônica da emancipação nacional, em ótica da literatura em geral. Como se o barroco tivesse que ser excluído de uma formação, por não responder à ótica da literatura nacional e àquele sistema literário nela articulado. Então, na opinião desse ou daquele, a literatura brasileira poderia ser considerada uma literatura menor, mas essa não é definitivamente a minha posição. Mesmo do ponto de vista histórico-contextual, como já apontei, a nossa literatura não era um galho da portuguesa, mas um galho da literatura espanhola do Siglo de Oro, da qual a portuguesa também era tributária. Os poetas portugueses da época eram todos eles gongorinos, vide o trabalho de Ayres Montes sobre Gôngora e a poesia portuguesa. Durante muitos anos, depois da restauração de 1640, vários críticos da literatura portuguesa, como João Gaspar Simões, não podiam ouvir falar de barroco, pois barroco significava Espanha.

Nossas literaturas, chamadas literaturas terceiro-mundistas, marginais ou periféricas, designações que, a meu ver, não descrevem a realidade, contrariamente a outras, que têm vocação mais monolíngüe e imperialista (como é o caso específico, por exemplo, de certa parte da literatura francesa e de certa parte da literatura norte-americana), têm uma vocação universal, universalista. Entre os exemplos marcantes disso, podemos citar Borges, um latino-americano que acabou virando símbolo da literatura universal, em várias dimensões. Ele teve muito interesse pelo Oriente, pela literatura hebraica, islandesa, escandinava, etc.

Borges reivindicava, inclusive, o direito de o latino-americano usufruir do repertório literário universal, que também nos pertence tanto quanto aos que se acham donos dele. Nesse sentido, Hamlet ou Don Quijote são tão nossos quanto dos ingleses ou dos espanhóis...

Exatamente. E Borges foi um exemplo vivo disso. Teve uma formação na Suíça, suas leituras iniciais foram mais em inglês, por força do ambiente em que ele nasceu, leu *Don Quijote* pela primeira vez em um versão para o inglês, era contemporâneo do grupo expressionista alemão, participou da vanguarda, do ultraísmo espanhol.

É notável como nesse chamado repertório universal também inserimos outras culturas não ocidentais, não é mesmo? Como você abordaria o grande interesse de nossos escritores pelo Oriente?

No que se refere ao interesse dos latino-americanos pelo Oriente, posso dizer que isso aconteceu no âmbito das Américas, e não apenas da América Latina. Nas Américas houve realmente uma extraordinária preocupação no alto modernismo norte-americano. Nesse momento, o intelectual norte-americano também era um exilado, queria morar na Europa, também tinha esse problema de se sentir um pouco marginal. Tanto que migrava para o centro. Se o latino-americano sente-se desterrado desde sempre, o desterro do norte-americano se faz ver nos anos 20, visto que os protagonistas do alto modernismo de língua inglesa foram todos eles auto-exilados. É o caso de Pound e é o caso de Eliot, que adotou inclusive a cidadania inglesa. E ambos, exatamente por essa condição de se sentirem acoados dentro do marco americano e quererem expandir seus horizontes ao ponto de migrarem para a Europa, abriram-se também para as mais diferentes culturas. Eliot, por exemplo, em *The waste land*, incorpora inclusive citações da literatura sânscrita, enquanto Pound, desde logo, se interessou pela China e pelo Japão, o que o levou a traduzir poesia clássica chinesa e teatro Nô japonês, com base nos manuscritos de Fenollosa, já que nessa época ainda não sabia nada de chinês e nada de japonês. Aliás, japonês ele nunca estudou. O chinês ele estudou, sobretudo depois da primeira fase, quando fez as primeiras traduções, que foram as fundamentais, aquelas em que, segundo Eliot, Pound inventou a poesia chinesa em língua inglesa. Depois disso ele realmente fez estudos de chinês, como autodidata, e a um certo momento já tinha um conhecimento bem razoável do idioma.

E no caso específico dos poetas da América Latina, como se evidenciou essa abertura às formas poéticas orientais?

Há o caso do poeta Juan Tablada, no México, e no Brasil temos o caso curioso de um poeta que, embora não tenha propriamente uma

articulação com a poesia oriental, tem uma vocação orientalizante, de síntese, que é o Oswald de Andrade, com sua poesia Pau-Brasil. Um poema como amor/humor é um poema-minuto, um quase haikai.

Havia algum interesse explícito de Oswald de Andrade pela poesia oriental ou seu traço orientalizante era, vamos dizer, involuntário?

Eu não acredito que houvesse um interesse explícito. Havia, sim, essa vocação para a síntese que acabava se aproximando da poesia oriental. Agora, naquela geração, houve um exemplo bastante curioso de um grande amigo dele, modernista moderado, que era o Guilherme de Almeida, que não apenas foi o primeiro presidente da Associação Cultural Brasil-Japão, em São Paulo, como também inventou um sistema peculiar para traduzir haikais japoneses, usando rimas, com resultados às vezes muito interessantes. Ele conseguia breves poemas, luminosamente articulados em imagens e sons, próprios de um grande artesão. Aliás, ele era mais interessante como tradutor do que como poeta. Como poeta, era um modernista tradicional, e como tradutor teve momentos excelentes. Não só traduziu esses haikais, mas fez também a tradução de François Villon, em português medieval, ou a tradução (que estou preparando para reeditar na coleção Signos da Editora Perspectiva) da *Antígona* de Sófocles, diretamente do grego. Tanto quanto eu conheça, é a melhor tradução, a mais criativa em língua portuguesa, de uma tragédia grega. Guilherme de Almeida tem, assim, essa contribuição bastante importante. Dessas pessoas que trabalharam com o haikai nessa primeira geração do modernismo brasileiro, creio que Guilherme de Almeida foi o mais interessante.

E nas gerações posteriores?

No caso da poesia posterior, temos que considerar um poeta como Paulo Leminski, que conhecia o idioma japonês, traduziu, escreveu um livro precioso sobre Bashô e incorporou em sua poesia uma forma específica de haikai. Existe por aí também muita diluição, pois se no haikai a brevidade é muito difícil de ser conseguida, é também confundida com uma grande facilidade. Daí uma série de incursões epigonais, uma certa moda haikaísta em que não estou interessado. Estou interessado, sim, no haikai radical, o haikai como, por exemplo, ocorre na poesia de Paulo Leminski. Não necessariamente um haikai seguindo as regras do modelo japonês, mas um haikai reinventado em termos pessoais, às vezes paródico. Ou como o haikai involuntário, como aquele do Oswald de Andrade, amor/humor, que de fato é um poema extraordinário na sua concisão.

E como se dá a sua própria atitude como poeta, tradutor e crítico, diante da poesia oriental?

A minha atitude já foi uma atitude muito mais projetada e programada. O Leminski, que era bem mais moço, também teve uma atitude projetada, mas já como um herdeiro altamente criativo da nossa geração. No meu caso específico, o contato com a poesia oriental foi projetado: primeiro, com a admiração por Pound; depois, com a idéia da poesia concreta e do método ideogrâmico. E a um certo momento pensei: se estou falando de ideograma, vamos ver como isso funciona na prática. E aí coincidiu que 1956 foi o ano da fundação do Centro Cultural Brasil-Japão, cujo primeiro presidente foi, como já disse, o Guilherme de Almeida. Aí, eu e minha mulher, Carmen, nos inscrevemos em uma das primeiras turmas do curso de japonês, que tinha como professor um baiano de Feira de Santana. Chamava-se José Santana do Carmo e tinha aprendido japonês para ensinar a crianças filhas de imigrantes em Marília. Acabou fazendo uma primeira gramática muito interessante da língua japonesa. Ele dominava com perfeição o idioma, tanto na fala quanto na escrita, era um bom calígrafo e, além disso, até fisicamente ele começou a virar meio japonês. No curso aprendi o básico e depois contratei o Santana como professor particular, pois meu interesse era mais voltado para os ideogramas, para a língua escrita, e o pessoal da escola não queria que ele entrasse muito nos ideogramas, nos cursos regulares de conversação. Foi aí que comecei a fazer minhas primeiras traduções com o auxílio do Santana, publiquei no jornal *O Estado de São Paulo* e depois, através de um boletim que circulava entre as pessoas ligadas ao círculo do Ezra Pound, vi referências a um poeta japonês, Kitasono Katsue, que tinha mantido correspondência com Pound nos anos 30 e que fazia uma poesia de vanguarda. Entrei em contato com esse poeta através de carta, falando da poesia concreta, mandando algumas traduções para o inglês de poemas nossos. Ele nunca respondeu diretamente a essa carta, mas me mandou o exemplar de uma revista que ele dirigia, chamada *Vou*, na qual publicava um poema concreto japonês (que Santana e eu traduzimos para o português), feito de repetições, de enumerações combinatórias numa técnica realmente concreta, com algumas imagens às vezes surrealistas, mas muito despojado e utilizando elementos ideográficos como nós utilizamos os caracteres alfabéticos. Era uma técnica gestáltica, que aproveitava elementos da língua japonesa, com técnicas ocidentais. É curiosa essa reversão. Eu falo disso, no final do meu ensaio no livro *Ideograma*, como uma passagem: primeiro houve a influência do ideograma numa língua fonética, depois houve a passagem dessa poesia ideogramática em uma língua fonética, que seria a poesia concreta brasileira, para os japoneses que, por sua vez,

passaram a utilizar técnicas alfabético-gestálticas de proximidade e semelhança com caracteres ideográficos. A última página de meu ensaio é a transcrição de um poema de um dos mais importantes poetas concretos japoneses, Seiichi Niikuni. O poema, sobre a chuva, era como aquele caligrama do Apollinaire, "Il pleut", só que o pictograma japonês e chinês para a chuva é um céu com uns pinguinhos. Os pinguinhos caligráficos do ideograma eram organizados numa ordem gestáltica, inspirada no tratamento que nós dávamos ao problema. Assim, foi realmente uma aproximação com o Oriente em termos programáticos: havia o fascínio pelo ideograma chinês, o método ideogrâmico do Pound, da poesia concreta, as primeiras traduções de haikais, o contato com Kitasono, a tradução do poema concreto que ele compôs, e assim por diante. Foram feitas várias exposições de poesia concreta no Japão, a primeira no Museu Nacional de Tóquio, apresentada pelo Kitasono, depois houve exposições conjuntas com alemães que estavam também fazendo poesia concreta. O compositor e poeta brasileiro Luis Carlos Vinholes, ligado a nosso grupo e radicado por muitos anos em Tóquio, foi providencial como mediador dessas iniciativas.

E atualmente? Como têm sido suas relações com a cultura japonesa?

Atualmente continuo mantendo contatos com alguns poetas. Morreu o Kitasono, morreu o Seiichi Niikuni, mas há alguns poetas novos com os quais tenho contato e há um poeta da minha geração, Fujitomi Yasuo, tradutor do cummings para o japonês, com quem até hoje mantenho contato. Mais recentemente, estabeleci uma amizade muito cordial e cada vez mais próxima com um poeta que não é propriamente da linha visual, mas de uma linha experimental que eu chamaria jazzístico-visual-performática, Gôzô Yoshimasu. É um poeta de uns 57 anos, um dos mais conhecidos poetas japoneses contemporâneos, casado há muitos anos com uma brasileira chamada Marília, que é cantora e compositora. Juntos, fazem performances maravilhosas. Cheguei a traduzir alguns poemas dele e ele está interessado em verter alguns fragmentos das *Galáxias* para o japonês. Fizemos inclusive uma apresentação em um encontro de poesia em Medellín: verti dois poemas dele para o espanhol e fizemos uma leitura conjunta em japonês e espanhol, enquanto Marília cantava fragmentos em inglês. Foi um sucesso extraordinário.

Você chegou a fazer alguma experiência com renga, à maneira da que Octavio Paz fez com Jacques Roubaud, Edoardo Sanguinetti e Charles Tomlinson, cada um valendo-se de uma língua diferente, por volta de 1970? A renga é uma forma de poesia japonesa muito rica, por ter como um de seus princípios constitutivos (acredito que o mais importante) a alternância de autores. E pelo

que se pode constatar na sua trajetória intelectual, você é um poeta afeito a trabalhos conjuntos, além de ter uma grande vocação babélica.

Aquele tipo de experiência eu nunca cheguei a fazer. Casualmente, quando o Paz participou da experiência com a renga, eu estava em Paris e cheguei a assistir à sessão terminal. O único problema com aquela renga é que, se bem me recordo, ela tinha como estrutura o soneto. Eu acho que o soneto não se presta muito bem à renga, porque é muito longo como medida. O ideal seria fazer uma medida mais curta.

Havia também a proposta de uma escrita automática, de feição surrealista, não é mesmo?

Ah, sim, havia. Agora, numa renga que Régis Bonvicino está promovendo com alguns poetas norte-americanos, cada participante é livre, ainda que haja uma certa temática geral. Cada um faz o poema seguindo o estímulo que lhe é próprio, não há um padrão anterior definido. Eu dei duas contribuições minimalistas, articuladas com os segmentos que eu tinha recebido anteriores à minha intervenção. Também escrevi e publiquei algo muito mais ambicioso: um poema chamado “Renga em Nova York”. Isso, porque houve um projeto de se fazer uma renga em Nova York com o Roubaud e um poeta americano, mas, como não foi adiante, acabei escrevendo uma renga sozinho. Aliás, existe uma tradição de renga-solo. Grandes poetas de renga fizeram não apenas o poema encadeado coletivamente, mas também foram solistas, compondo um poema de autoria única. Nessa minha renga utilizei uma tercina dantesca, mantendo aquele esquema de rimas, com um elo saindo de outro e com um tom muito irônico. Assim, posso dizer que meu *approach* nutriu-se desses interesses de ordem mais lingüística, que é como sempre acontece comigo. Se estou interessado na Bíblia, estudo o hebraico; se me interesso pela poesia russa, estudo o russo. Ou seja, faço um adestramento na língua, adquiro um conhecimento funcional que me permite manejar dicionários e trabalhar com fontes bilingües.

Como você abordaria a experiência oriental de Octavio Paz? Em que medida vocês se aproximariam e se distinguiriam em relação a esse approach com o Oriente? Percebe-se claramente que o interesse de Paz não se circunscreve ao âmbito da linguagem, mas se abre a outros aspectos de ordem mais cultural...

Realmente o caso de Paz é distinto. Ele teve um grande conhecimento cultural sobre a China, o Japão e, principalmente, a Índia. Escreveu sobre o erotismo, a religião, a história, a cultura, com muita profundidade. É um grande erudito nessas matérias. Sua abordagem é mais culturalista, enquanto a minha é mais concentrada no problema

material do poema e da linguagem. Para ele não é fundamental, nesse projeto culturalista, para a realização do qual ele manipula uma larga e sofisticada bibliografia em francês, inglês, espanhol, o estudo específico das línguas. O Paz trabalha, para efeito de traduções de poemas, sejam de origem chinesa, japonesa ou hindu e sânscrito, com versões intermediárias. Mas como ele tem um ótimo artesanato poético, é capaz de transformar esses poemas dessas várias fontes em poemas de muita qualidade em espanhol, que logo se integram como partes componentes de sua própria poesia. A única coisa que não é dado a ele fazer, exatamente porque isso depende de um mergulho mais em profundidade na própria materialidade da língua, é o tipo de trabalho que faço, que é um trabalho hiper-radical, que consiste em aproveitar efeitos e sugestões dos próprios ideogramas originais. Isso não quer dizer que ele não faça excelentes traduções. Elas têm, inegavelmente, um resultado estético muito eficiente em espanhol. São traduções de alto nível, que compensam, digamos assim, a não abordagem do poema em seu extrato material, já que o Paz se vale de fontes intermediárias, com um profundo conhecimento da cultura, da religião, etc., que o ajuda a reinventar o poema em espanhol, seu idioma.

Creio que, além dos interesses de ordem intelectual que movem cada um de vocês, entra aí também a questão da história pessoal, das experiências vivenciais de cada um, não? Ainda que você seja um cosmopolita, com admirável capacidade de transitar em várias línguas e linguagens, faça freqüentes viagens internacionais e se mantenha sempre em diálogo com o resto do mundo, seu topos é mais estável em terras brasileiras. Já o Paz, em decorrência de suas próprias atividades profissionais, viveu muitos anos em outros países que não o México, tendo um contato direto com culturas diferentes, como as do Japão e da Índia. Isso, sem dúvida, interferiu na sua maneira mais culturalista que lingüística de lidar com as literaturas desses países.

Sim. E posso dizer que o traço definidor de Paz foi sua profunda imersão na cultura hindu em suas várias dimensões. Ele conheceu os monumentos, acompanhou os rituais, teve uma vivência das tradições religiosas, como o tantrismo, por exemplo.

Daí o poema Blanco ser uma espécie de reinvenção tântrica do Un coup de dés, não é mesmo?

Exatamente. O Blanco aproveita o *Un coup de dés* via tantrismo, o que é fantástico. Assim, eu diria que temos ópticas diferentes e até complementares na maneira de lidar com o Oriente. No meu caso, não tenho a vocação culturalista do Paz. Se eu fosse traduzir poesia hindu, minha possibilidade de fazê-lo seria através do estudo da língua e, mais uma vez, seguindo aquele procedimento que vai do concreto mais

rudimentar, que é o conhecimento da língua, até o estudo das formas literárias mais elaboradas.

Creio que tanto o seu procedimento quanto o do Paz possibilitam uma reconfiguração do próprio conceito de literatura universal, que sempre esteve circunscrito aos cânones do Ocidente.

Isso me lembra uma observação de um professor de Literatura Comparada, Earl Miner, grande especialista sobretudo em cultura japonesa, autor de vários trabalhos importantes, que, num livro editado pela Universidade de Brasília sobre Literatura Comparada, chama a literatura ocidental de provinciana, visto que ela se considera a única expressão literária existente, ignorando soberanamente expressões literárias milenares, como a chinesa, a japonesa, a hindu, a islâmica, a persa. Para ele, são poucos os escritores ocidentais que se dão ou deram conta de que a literatura não se passa apenas nesse mapa ocidental. A literatura não tem apenas raízes greco-hebraicas, nem apenas se dá nesse espaço das línguas preferenciais do Ocidente.

Borges mostrou isso muito bem, ao buscar nessas literaturas milenares subsídios criativos para sua própria literatura. Consta inclusive que o livro que escreveu sobre Buda, em parceria com Alicia Jurado, tem grande prestígio no Japão. Isso evidencia, como você mesmo disse a propósito da recepção da poesia concreta pelos japoneses, que os orientais se interessam pelas leituras e apropriações que fazemos de sua própria cultura.

Exatamente. Além de Borges, que tinha esse faro pelo Oriente, com uma impregnação muito grande, eu citaria um outro que também teve um gesto, eu diria, bem heurístico, em relação ao Japão: Roland Barthes. O seu *Império dos signos* foi recebido pelos japoneses com o maior interesse. Uma vez ganhei de presente de um poeta e semioticista japonês, que estudou com o grupo do filósofo Max Bense, uma antologia na qual ele participa ao lado de vários semioticistas japoneses e que enfoca vários aspectos da cultura nipônica, cujo título, dado em inglês, é *Empire of signs*, uma expressa homenagem ao livro de Barthes. Muita gente critica Barthes, dizendo que ele ficou só quinze dias no Japão e se aventurou a escrever um livro sobre a cultura japonesa. Mas não importa se foram só quinze dias. Ele vinha refletindo sobre isso há muito tempo e, com a grande acuidade semiótica que tinha, fez um trabalho de decodificação de signos muito apreciado pelos próprios japoneses. Por exemplo, ele não vê aquela questão das etiquetas, das medidas, como uma forma de subserviência, mas como forma de relação civilizada com o outro.

Agora uma pergunta mais pessoal: essa sua opção predominantemente estético-lingüística exclui necessariamente uma afinidade mística com essas culturas do Oriente?

Não tenho esse tipo de afinidade porque não sou uma pessoa mística. Mas sempre tive muito respeito por todas as religiões. É claro que não posso respeitar um xiita árabe ou um fundamentalista hebraico, que estão na ordem do fanatismo e só merecem repúdio. Respeito as especificidades culturais, os ritos que compõem as religiões, ainda que não seja um religioso. Por outro lado, penso que ser agnóstico não é ser ateu. Agnóstico é aquele que se interroga. Eu sinto aquilo que o último Oswald chamava de “a constante órfica no homem”, o espanto diante do “sagrado” e das coisas incognoscíveis, para as quais não se encontram respostas e que nem a ciência sabe explicar. Por exemplo, o fato de não sabermos de onde viemos e para onde vamos, se houve intervenção de um deus criador ou se a natureza seria, como pensavam os panteístas, uma engendadora de tudo isso, etc. Além disso, tenho muito interesse seja na cabala hebraica, seja no budismo, no taoísmo, seja, até onde fiz leituras, na religião védica. Mas todo esse meu interesse, antes de ter uma tônica mística, tem uma tônica de interrogação intelectual. O agnóstico é aquele que não tem um gnose definida, o que não quer dizer que ele negue a possibilidade de uma gnose. Ele está em um processo de busca e, em certos momentos às vezes cruciais de sua experiência de vida, essa busca até se impõe. De repente, o seu lado racional é, digamos assim, avassalado por essa “constante órfica” de que falava o Oswald.

E a poesia, não seria a sua religião, como foi a de muitos poetas?

É, em certo sentido é isso mesmo. Se tenho uma religião, essa religião é a poesia. Ou, pelo menos, tudo o que me pode ser religioso passa pelo crivo da poesia. Como já disse Novalis, “quanto mais poético mais verdadeiro”. Eu fui aos textos bíblicos e, por exemplo, um texto como o *Eclesiastes*, que traduzi na íntegra, me impressionou profundamente. É, digamos assim, o momento mais radical na Bíblia Hebraica, de reflexão sobre a infinitude do homem. Nem o *Livro de Jó* tem essa radicalidade, pois termina com um *happy end*. Já no *Qohélet*, o livro termina com a expressão da finitude radical do homem: “não são mais que animais ademais não mais”, quer dizer, diante da morte não houve ninguém que viesse dizer que o destino do homem é diferente do destino animal. Ambos morrem e fim. O *Qohélet* não pensava na imortalidade da alma, pois isso não foi necessariamente uma tese hebraica, mas uma questão consolidada no cristianismo. Para ele, a alma se dissolvia no universal. Foi o que, mais tarde, constituiu o objeto de uma heresia no âmbito do cristianismo medieval, que é o chamado

Monopsiquismo, de origem árabe-averoísta. Dentro desse princípio, não há alma individual, mas uma grande alma universal, à qual vai se unir a alma do homem no momento em que ele morre. Ou seja, a chamada alma individual deixa de ser individual para se dissolver em uma alma universal. É a famosa heresia de Siger de Brabante, que foi condenada por São Tomás de Aquino. Dante, no *Paraíso*, coloca tanto Siger de Brabante quanto Tomás de Aquino, o que parece a realização, *avant la lettre*, daquela história de Borges, sobre os dois teólogos inimigos diante de Deus e Deus não conseguindo distinguir um do outro, por serem a mesma pessoa. No *Paraíso*, Dante faz a reconciliação dos dois que, em vida real, foram irreconciliáveis. Siger de Brabante foi condenado como herético e teve um fim estranhíssimo. Enfim, o *Eclesiastes* foi o poema mais radical sobre o caráter finito do ser humano e o caráter de vazio, de “névoa de nada”, das glórias, de tudo. É um texto que tem uma grande dimensão de contemporaneidade. Ele acredita que o homem não foi capaz de alcançar a grandeza e a beleza do projeto de Deus e que até mesmo chegou a se desviar desse projeto. Em hebraico, a palavra “pecador” tem concepção diferente da cristã, e quer dizer aquele que atira fora do alvo, que não consegue atinar com o projeto de Elohim: ou atira para além ou para aquém, mas nunca chega ao alvo. Assim, existe a concepção de *graça*, fundamental na concepção hebraica. Por que algumas pessoas são aquinhoadas e outras não? Thomas Mann trabalhou isso na tetralogia de José: por que José é aquinhoado e os outros irmãos não o são? Por que existe essa eleição? Essa eleição corresponde ao fato de que determinadas pessoas acertam no alvo e outras não acertam. E não são aquelas que pensamos acertarem que acertam realmente. Quem decide sobre o fato de este ou aquele acertar o alvo é Elohim e nós nunca podemos saber qual é o desígnio dele. Ou seja, é um círculo vicioso, até mesmo irônico, e isso está presente no *Eclesiastes*. Eu confesso a você: o Pound dizia, depois de ter estudado muito o Confúcio, que a religião dele era a filosofia confuciana; e no meu caso, houve um momento, que até hoje me impressiona muito, em que eu quase achei que minha religião fosse o *Qohélet*.

Retornando à questão da poesia oriental, quais são seus novos projetos nessa área?

Fiz o livro *Escrito sobre Jade*, com o Guilherme Mansur, e como ficamos muito entusiasmados com o resultado, propus a ele um outro livro reunindo todas as minhas traduções avulsas da poesia japonesa, a que vou dar um título que veio de uma obra jesuítica, uma gramática mais ou menos da época de Anchieta e que se chama *Gramática da língua japoã*. No meu caso, será *Antologia da poesia japoã*.

Interessante como esses poemas pouco conhecidos, ao serem transcritos em nossa língua, acabam por interferir no fluxo da produção poética brasileira, contribuindo para um redirecionamento da própria poesia contemporânea, não é mesmo? Muitos poetas leitores dessas traduções que você faz vão delas se nutrir para criar novos poemas e novas poéticas.

Eu digo que essas traduções têm interferido muito no meu próprio trabalho poético e acredito que possam interferir também no trabalho de outros poetas.

Línguas estranhas

Nas páginas finais de *Relato de um certo oriente*, romance de Milton Hatoum, a narradora, refletindo sobre as dificuldades de concatenação e ordenação dos diversos depoimentos que constituem sua narrativa, coloca a seguinte questão:

Como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros? Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes. Assim, os depoimentos gravados, os incidentes, e tudo o que era audível e visível passou a ser norteado por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado.¹

Dois aspectos fundamentais vêm à tona nesse questionamento. O primeiro deles refere-se à impossibilidade de transcrição das falas. O uso da língua revela-se como um conflito permanente e insolúvel entre fala e escrita, entre fluxo oral e registro impresso. Ao se caracterizar a fala como *engrolada*, chama-se atenção para o que há de inerentemente incompreensível na oralidade, em função do seu caráter irrepetível, efêmero, inacabado, performático. Associada a um conjunto de signos corporais, a significação da fala é irredutível ao mero encadeamento das palavras. Intraduzível.

Quanto ao sotaque, o que se ressalta é que toda fala traz uma marca de diversidade, características específicas de um determinado grupo, região, nacionalidade. Pronunciar peculiarmente certa língua considerada padrão constitui um modo de deformá-la, de conformá-la à diferença. Um modo de errar essa língua. Um modo de instaurar, dentro da língua, rastros de outra. Rastros que dificilmente se apagam, mas que resistem à transcrição. Nuances da fala impermeáveis à escrita.

Benedict Anderson afirma que "a língua não é um instrumento de exclusão: em princípio, qualquer um pode aprender qualquer língua. Ao contrário, é fundamentalmente inclusiva, apenas limitada pela fatalidade de Babel: ninguém vive o tempo suficiente para aprender todas as línguas".² Anderson não ressalta, contudo, que o caráter *inclusivo* também diz respeito ao fato de que a aprendizagem de uma outra língua é determinada por aquela que já se conhece. Aprende-se uma língua *a partir de* outra. Assim, aprender uma língua nova sempre

traz uma margem de hibridização de línguas. E é sobretudo na fala, no sotaque, que a hibridização não tem como deixar de se denunciar.

A referência à Torre de Babel nos remete ao segundo aspecto da questão levantada pela narradora de *Relato de um certo oriente*: o conflito entre unidade e diversidade de vozes. Se a princípio a narradora consegue uma unidade narrativa quando recorre à sua própria voz como meio de fazer convergirem as vozes dispersas, não se pode esquecer que essa voz agregadora é hesitante, um murmúrio. Pássaro gigantesco, mas frágil. Voz confusa, voz desordenada, voz em tumulto, voz que balbucia: voz babélica.

Conforme indica Octavio Paz, “em quase todas as sociedades há um relato que, como o de Babel, explica a quebra da unidade original e sua dispersão em numerosas línguas e dialetos”. Segundo Paz,

a história de Babel foi a resposta à perplexidade produzida em todos os homens pela existência de muitas línguas: o Espírito é uno, e a alma é a dispersão, a alteridade. No princípio, “a terra tinha uma só língua e um mesmo modo de falar”, mas os homens conceberam um projeto que ofendeu o Espírito: “Façamos para nós uma cidade e uma terra, cujo cimo chegue até o céu; e tornemos célebre o nosso nome”. Jeová castiga a ousadia dos homens: “Eis que são um só povo e têm todos a mesma língua; e começaram a fazer esta obra, e não desistirão do seu intento, até que a tenham de todo executado. Vinde, pois, desçamos, e confundamos de tal sorte a sua linguagem que um não compreenda a voz do outro”. O povo deixou de ser um só.³

Fundamentalmente, o que a história de Babel indica é que à imaginação religiosa associa-se um ideal de língua una, de povo uno, de comunidade homogênea. Indica, também, a impossibilidade de concretização desse ideal no plano meramente humano. Babel representa, assim, “a condenação do cosmopolitismo, da sociedade plural e pluralista que admite a existência do outro e dos outros”.⁴

É importante lembrar, no entanto, que a consciência da diversidade enquanto maldição é simultânea à constatação do caráter irreversível dessa diversidade. Se ocorre a descoberta de que “Deus não nos fala mais, calou-se”, torna-se inegável a certeza de que “é preciso arcar com as palavras”.⁵ E as palavras que nos cabem só podem ser pronunciadas através de nossas línguas irremediavelmente estranhas.

Já que o acesso à unidade plena foi bloqueado aos homens e a diversidade se instalou como característica imanente da própria existência humana, resta a possibilidade de se buscar uma outra forma de unidade: a unidade dentro da diversidade. Segundo Paz, são muitas as tradições religiosas em que se encontram histórias que representam essa espécie de acordo entre diversidade e unidade, essa espécie de “redenção de Babel”. No caso do imaginário cristão, tem-se Pentecostes,

ilustrando o momento em que ocorre “a reconciliação de idiomas, a reunião do outro e dos outros na unidade do entendimento”.⁶

A articulação língua/imaginação religiosa pode abranger um terceiro termo fundamental, no que diz respeito ao aspecto de unidade/diversidade: a imaginação nacional. Segundo Anderson, o século XVIII traz, na Europa Ocidental, não apenas o declínio das formas religiosas de pensamento, mas também a emergência do nacionalismo. Pode-se pensar, a princípio, que a retração da imaginação religiosa em favor da imaginação nacional demonstra apenas a diferença entre as duas. No entanto, elas possuem uma correspondência básica:

Com o refluxo da fé religiosa, não desapareceu o sofrimento que a fé em parte mitigava. Desintegração do paraíso: nada torna a fatalidade mais arbitrária. Absurdo da salvação: nada torna mais necessário um outro estilo de continuidade. O que se demandava, então, era uma transformação secular da fatalidade em continuidade, da contingência em significado. Como veremos, poucas coisas se adaptavam (adaptam) melhor a essa finalidade do que a idéia de nação.⁷

Pensamento religioso e pensamento nacionalista se aproximam, assim, por tornarem possível, através de mecanismos distintos, o atendimento de uma mesma necessidade simbólica vital: o desejo de continuidade. Por tornarem crível uma mesma mágica: transformar “o acaso em destino”.⁸

A possibilidade de estabelecimento da idéia de nação surge a partir da decadência da idéia de língua sagrada, de uma língua-verdade una e cosmicamente central cujos signos não-arbitrários possuiriam uma ligação direta com a realidade ontológica. Passa a haver, em conjugação com a “secularidade racionalista” do século XVIII, um reforço da tendência à “territorialização das fés”.⁹ A idéia de língua sagrada vai sendo substituída, ao longo do século XIX, pela de língua como “propriedade pessoal de grupos bastante específicos”,¹⁰ propriedade de uma comunidade linguística. Continua-se a pensar a língua como fator de unificação, mas esta se dá, a partir de então, dentro de uma diversidade delimitada pelas fronteiras nacionais.

Em *Relato de um certo oriente*, a manutenção da crença em uma língua sagrada se manifesta na presença silenciosa da figura do pai, e em seu apego inseparável ao Corão — livro considerado “anterior aos árabes, anterior à própria língua em que está escrito e anterior ao universo”.¹¹ Na tradição islâmica, portanto, é um livro intraduzível, já que a verdade de Alá somente é acessível mediante os “insubstituíveis signos verdadeiros da língua árabe escrita”.¹² O espaço da casa, contudo, é dividido entre a crença do pai e a fé católica de sua esposa, Emilie. O Corão deve conviver, lado a lado, com as imagens de santos. Deve conviver, também, com a sensação de estranhamento, e mesmo

descrédito, em relação ao próprio poder de unificação da fé e da língua sagrada correspondente.

Essa é a sensação da narradora quando, ao visitar o túmulo de Emilie, fica sabendo que o cozeiro ouvira uma oração, uma ladainha “diferente de todas”,¹³ que parecia desejar apagar ou unir todas as geografias:

Eu mesma relutei em acreditar que um corpo em Manaus estivesse voltado para Meca, como se o espaço da crença fosse quase tão vasto quanto o Universo: um corpo se inclina diante de um templo, de um oráculo, de uma estátua ou de uma figura, e então todas as geografias desaparecem ou confluem para a pedra negra que repousa no íntimo de cada um.¹⁴

Tradução: ponte e precipício

Se o ideal de língua sagrada, de uma única língua transcendente é comprometido pela efetiva diversidade de línguas, a busca da unidade se transfere da língua — manifestação sonora e escrita — para o sentido. Não há uma língua universal, mas haveria a universalidade do espírito. Conforme indica Octavio Paz, “a universalidade do espírito era a resposta à confusão babilônica: há muitas línguas, mas o sentido é uno”.¹⁵ Assim, a forma de solucionar a equação que envolve, de um lado, diversidade de línguas e, de outro, unidade do sentido seria, exatamente, a tradução. A tradução atuaria como ponte capaz de transpor as fronteiras que separam uma língua de outra, aproximando-as e reconciliando-as naquilo que teriam em comum: uma inteligibilidade universal.

Essa concepção de tradução encontra ressonâncias no pensamento de Walter Benjamin. Segundo ele, o ato de traduzir possibilita que a afinidade essencial entre todas as línguas se manifeste através da “língua pura”:

Onde se pode buscar a afinidade entre duas línguas, se seu parentesco histórico é abstraído? Nem na semelhança das obras nem, muito menos, na de suas palavras. Toda afinidade meta-histórica repousa muito mais no fato de que, em cada uma delas, tomada como um todo, algo é significado, que sendo o mesmo não pode, entretanto, ser alcançado por nenhuma delas isoladamente, mas apenas pelo todo de suas intenções reciprocamente complementares: a língua pura.¹⁶

A unidade se dá, portanto, não no plano das línguas, já que elas são manifestações distintivas e especificamente históricas, mas no plano que se refere “ao que querem dizer”,¹⁷ ou seja, a um sentido universal, a uma intenção globalizadora. Se a tarefa do tradutor é a de “resgatar em sua própria língua essa língua pura, ligada à língua estrangeira, liberar pela transcrição essa língua pura cativa na obra”,¹⁸ o que

Benjamin atribui ao tradutor é, segundo Haroldo de Campos, “uma vocação para a língua paradisíaca”; o seu gesto, um gesto em direção à “reintegração ou restauração edênica”.¹⁹

Essa concepção do ato tradutório como aquele que revela uma unidade fulgurante entre dois textos que mutuamente se complementam em direção a um sentido mais pleno surge no seguinte comentário de uma personagem de *Relato de um certo oriente*:

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

Ou de um mesmo dilema.²⁰

Entretanto, o comentário simultaneamente sugere que há, na tradução, uma tensão interna, um risco contínuo de desmembramento dos textos. A iminência de que a ponte se rompa. De que o percurso seja um dilema. Tal tensão também pode ser encontrada em Benjamin, quando afirma que “toda tradução é um modo, por assim dizer, provisório de se medir a estranheza das línguas entre si”.²¹ Ou quando diz que a linguagem da tradução sempre permanece “inadequada, violenta e estranha” em relação a seu próprio conteúdo.²²

Assim, mesmo quando as línguas desejam se irmanar e convergir para um centro transcendente do sentido, sua estranheza, como um resíduo que não pode ser removido, manifesta-se irredutível. Ruídos indelévels perturbam a sintonia das vozes. Como fica claro na seguinte cena de *Relato de um certo oriente*, a estranheza das línguas salpica de obstáculos a ponte da tradução, fazendo com que a travessia seja inevitavelmente sinuosa e descontínua:

Quantas vezes eu a surpreendi entoando cânticos, com a palma das mãos repousadas no peito e os olhos saltando de uma bíblia a outra; creio que por isso não lhe foi difícil aprender os salmos em português, embora ela contraísse o rosto quando a travessia de um idioma ao outro soava estranha e infiel, como se alguns salmos e parábolas esbarrassem em pedras, tornando-se prolixos ou sem sentido.²³

Se se pensa que há, entre as línguas, diferenças intransponíveis, pode-se tender a pensar, também, que a concepção de tradução deve renunciar à idéia de ponte, de unificação, e substituí-la pela de abismo, impossibilidade de intercâmbio. Essa concepção passou a ter, segundo Octavio Paz, larga difusão no século XX. De acordo com tal perspectiva, a tradução é “uma ilusão, um embuste ou uma caricatura” e deve, portanto, ser condenada.²⁴

O que há de comum entre as noções de tradução como ponte integradora e como precipício intransponível é o pressuposto de que existem, entre duas línguas, fronteiras rigidamente demarcadas e facilmente identificáveis. O pressuposto de que haveria uma *pureza* da língua. Seja revelando-se a correspondência entre línguas através do sentido único (espaço integrador), seja revelando-se a radicalidade de sua diferença (espaço abissal), a língua é entendida como um território de identidade, onde a diferença só se manifesta para além da fronteira.

É possível pensar, entretanto, que uma língua já é, em si, uma série de traduções mútuas entre várias microlínguas. Microlínguas que já são traduções de formas sempre distintivas de percepção e de interação com o real. É possível pensar que qualquer espaço de unidade — territorial, lingüístico, nacional — já está recortado pela diversidade interna. Que a identidade é sempre uma constelação de alteridades que se agrupam e assumem, para si e para os outros, uma margem visível. E que, por se tratar de uma *assunção*, tal visibilidade é sempre cambiante.

Margens-manchas

Fronteiras móveis. Fronteiras fluidas. Como uma voz. Um fluxo de sonoridades, sentidos e silêncios. Como um rio. Um rio que é um agrupamento contínuo de muitas águas que trazem a memória de outros rios (ou de apenas um riacho, um córrego, um único filete de água). Avançando juntas, águas provenientes de distintas afluições. Fronteira que, em função da sinuosidade e irregularidade do seu leito, é sempre uma conjugação dinâmica de proximidade e distância, do ato de unir e de separar. Rio, margem-mancha, que abre o conto "Dilema": "Sob o sol forte do meio da tarde, ele tenta divisar, ao longe, os rios que se encontram e estranhamente se separam. Duas manchas de água diferentes, como duas vidas divididas, inconciliáveis".²⁵

Rios, margens incertas que se ramificam em todas as direções, que tecem um desenho complexo, rabiscos que se infiltram na solidez da terra. "Rios de superfície tão vasta que pareciam um espelho infinito",²⁶ e que atravessam, percorrem, recortam todo o *Relato de um certo oriente*:

Naquele canto de parede, um pedaço de papel me chamou atenção. Parecia o rabisco de uma criança fixado na parede, a pouco mais de um metro do chão; de longe, o quadrado colorido perdia-se entre vasos de cristal da Bohemia e consolos recapados de ônix. Ao observá-lo de perto, notei que as duas manchas de cores eram formadas por mil estrias, como minúsculos afluentes de duas faixas de águas de distintos matizes: uma figura franzina, composta de poucos traços, remava numa canoa que bem podia estar dentro ou fora d'água. Incerto também parecia o seu rumo, porque

nada no desenho dava sentido ao movimento da canoa. E o continente ou o horizonte pareciam estar fora do quadrado do papel.²⁷

Irresistível pensar que nessa canoa se desloca a voz dos narradores do livro. Que, nesse espaço movediço, línguas, nacionalidades, memórias, identidades se hibridizam. Como se o rio fosse um campo de forças dinâmicas onde as fronteiras se debatem: e a canoa-relato fosse construindo seu movimento em função do vetor resultante da convergência ou divergência, somatório ou divisão dessas forças. Porque *Relato de um certo oriente* trata, fundamentalmente, da questão do imigrante. E a voz do imigrante está sempre *entre* outras vozes. Uma margem que está *entre* outras margens, que é a ramificação da própria margem. A travessia da língua do imigrante se dá no interior de uma outra língua. A fronteira da nação do imigrante está dentro de uma outra fronteira de nação: é a cisão da própria fronteira.

O imigrante é aquele que traz à tona a intensidade da certeza de que estar *aqui* é estar *em outro lugar*, ou ainda, que *estar* é sempre uma mediação entre dois espaços, átimo que separa e une o estático e o dinâmico: “Tive a impressão de que remar era um gesto inútil: era permanecer indefinidamente no meio do rio. Durante a travessia estes dois verbos no infinitivo anulavam a oposição entre movimento e imobilidade”.²⁸

Indefinidamente no meio do rio — de águas, de florestas —, Manaus, cidade flutuante, não se apresenta como retrato grandiosamente épico de dominação do espaço selvagem. Manaus só pode surgir como “cidade imaginária”,²⁹ fantasmagoria das minúsculas vidas que continuamente a atravessam. Épicos microscópicos, épicos dissipados. Como afirma Milton Hatoum, “o épico, na minha memória, começa entre quatro paredes e se dissipa na travessia do rio”.³⁰ O mapa do Amazonas que *Relato de um certo oriente* desenha é o de um “delicado território do álter”,³¹ onde certos orientes, certas estranhezas se disseminam por entre certezas e ocidentes. E a disseminação começa pela língua, certas línguas confusas, fluviais no seu poder de infiltração nas línguas-solo, nas línguas-pátria.

Referindo-se ao discurso colonial, Homi Bhabha afirma que “a interioridade e imediatez da voz como ‘consciência em si’, vital ao discurso logocêntrico, é perturbada e dispersada pela imposição de uma língua estrangeira que diferencia o cavalheiro do nativo, a cultura, da civilização”.³² A figura do imigrante nos recorda que tal poder perturbador não ocorre apenas quando uma língua estrangeira se impõe sobre uma língua colonizada. Ocorre, também, quando a língua colonizada se insinua nos interstícios da língua oficial.

Analisando alguns movimentos que configuram embates de vozes e contaminações lingüísticas, vamos esboçar como se manifesta, em *Relato de um certo oriente*, o caráter perturbador das línguas estrangeiras.

Como a inerente estranheza das línguas problematiza a noção de identidade.

Vozes em convívio

Duas mulheres: Emilie e Anastácia, patroa e serviçal. Duas vozes, dois sotaques: frases inteiras em árabe e desconhecidos termos de origem indígena. O Mediterrâneo e o Amazonas, a neve e o mormaço, a montanha e a planície: duas memórias, duas culturas.³³ Há diálogo possível? A relação que existe entre elas é quase de escravidão. Em troca do trabalho, Anastácia recebe comida, jamais dinheiro. No entanto, Emilie se esforça para que a relação seja cordial. Elas se sentam juntas para bordar e costurar. E contam histórias. O aroma das uvas, maçãs, pêras e figos convivendo com o do cupuaçu e da graviola. Aromas distintos como pontas de romãs de histórias igualmente distintas. “Vozes, de variada entonação, a evocar temas tão distintos que as aproximavam”.³⁴

No caráter remoto das lembranças, na distância radical das referências, na irreduzível diferença de universos, o ponto de contato. No ato de narrar, a servidão se transmuta em comunhão, a autoridade em compartilhamento. No jogo das vozes, a relação de poder/impotência se matizando para além das fronteiras nítidas dos papéis sociais. Mútua rasura de fronteiras: Emilie, imigrante, instala sua casa, sua *propriedade*, no espaço de Anastácia. Anastácia, serviçal, traz para dentro da casa de Emilie as referências de seu espaço. Nações dentro de nações. Línguas dentro de línguas. Silêncios dentro de silêncios.

Sim, antes que Anastácia comece a falar, Emilie pode ordenar que prepare um café. E a ordem será silenciosamente cumprida. Mas, quando fala, sua fala tem um poder hipnótico. E o poder provém, exatamente, do que há de incompreensível e lacunar nos seus relatos. Exatamente, dos seus silêncios:

Emilie deixava-a falar, mas por vezes seu rosto interrogava o significado de um termo qualquer de origem indígena, ou de uma expressão não utilizada na cidade, e que pertencia à vida da lavadeira, a um tempo remotíssimo, a um lugar esquecido à margem de um rio, e que desconhecíamos. Naqueles momentos de dúvida ou incompreensão, de nada adiantava o olhar perplexo de Emilie voltado para mim; permanecíamos, os três, calados, resignados a suportar o peso do silêncio, atribuído aos “truques da língua brasileira”, como proferia minha mãe. Aquele silêncio insinuava tanta coisa, e nos incomodava tanto... Como se para revelar fosse necessário silenciar.³⁵

Há, no silêncio de Anastácia, um saber que Emilie não possui e que nenhum dicionário pode oferecer. Há o saber do *corpo* de Anastácia. O saber da experiência que cada um de seus sentidos carrega. O

conhecimento de formas, cores, imagens, cheiros, sonoridades, sabores, texturas que nenhuma língua é capaz de descrever precisamente. Cuja efetiva percepção não pode ser substituída por nenhuma palavra. Por isso, Anastácia só pode narrar com o próprio corpo: “Anastácia falava horas a fio, sempre gesticulando, tentando imitar com os dedos, com as mãos, com o corpo, o movimento de um animal, o bote de um felino, a forma de um peixe no ar à procura de alimentos, o vôo melindroso de uma ave”.³⁶

Para Emilie, a fala e o silêncio de Anastácia são ao mesmo tempo incômodos e fascinantes, incríveis e críveis. Representam a possibilidade de revelação de um mundo misterioso e a simultânea reafirmação de que esse mundo é impenetrável. A certificação da diferença e a chance de torná-la um pouco menos hostil, a delimitação da distância e o momento fugidio de partilhar o mesmo espaço. Para Anastácia, o ato de falar significa, sobretudo, descanso, o instante em que a ordem do trabalho pode ser subvertida, a possibilidade de que a fronteira dos papéis sociais se atenua e que a diferença não se converta sempre em relação de submissão:

Hoje, ao pensar naquele turbilhão de palavras que povoavam tardes inteiras, constato que Anastácia, através da voz que evocava vivência e imaginação, procurava um repouso, uma trégua ao árduo trabalho a que se dedicava. Ao contar histórias, sua vida parava para respirar; e aquela voz trazia para dentro do sobrado, para dentro de mim e de Emilie, visões de um mundo misterioso: não exatamente o da floresta, mas o do imaginário de uma mulher que falava para se poupar, que inventava para tentar escapar ao esforço físico, como se a fala permitisse a suspensão momentânea do martírio.³⁷

As vozes das duas mulheres povoam, assim, o espaço da casa: coexistindo e se contrapondo, mutuamente se fortalecendo e se relativizando. Como, no texto “A dor do viajante”, a flauta indígena — com seus acordes primitivos e dissonantes — e o piano *Steinway* imaginário — que só pode emitir silenciosos acordes eruditos e virtuosísticos do seu teclado de madeira.³⁸ Ou, ainda, como o pacto de respeito à religião do outro, firmado por Emilie e seu marido. Pacto que só se reafirma quando é desrespeitado, quando o marido quebra as imagens de santos de Emilie, e ela, em represália, faz desaparecer o Corão.³⁹

A identidade da casa se delinea como espaço de convivência. E esta surge pela conjugação de elementos: imagens de santos quebradas e coladas, Livro que se esconde e se devolve. Conjugação de vozes que momentaneamente se saciam e continuamente se interrogam. Silenciamento e expressão da diversidade das línguas e das fés.

No exílio da língua

“Na verdade, fui eu que me exilei para sempre”,⁴⁰ reconhece Hakim, um dos narradores e personagens principais de *Relato de um certo oriente*. Hakim refere-se, nessa passagem do livro, ao fato concreto de ter abandonado Manaus. No entanto, através de seus relatos, sobretudo de suas memórias de infância, é possível perceber que o sentimento de exílio sempre o acompanhara: a sensação de estar fora do seu espaço. Ou, ainda, de que *não há* o seu espaço.

Esse sentimento pode ser localizado na cisão de referências que envolve a personagem: de um lado, sua terra natal, a Manaus dos rios e florestas infinitas; do outro lado, as tradições e a memória da família libanesa. O contínuo deslocamento entre tais referências cindidas se dá, sobretudo, em função da vivência de duas línguas, o português e o árabe, radicalmente diferentes: “Desde pequeno convivi com um idioma na escola e nas ruas da cidade, e com um outro na Parisiense. E às vezes tinha a impressão de viver vidas distintas”.⁴¹

Como “interlocutor número um entre os filhos de Emilie”⁴² e, portanto, eleito como ponto de continuidade na cadeia da tradição familiar, a relação de Hakim com o espaço amazônico é de estranhamento, sobretudo no que diz respeito à floresta, signo onipresente da vida e da cultura locais:

Para mim, que nasci e cresci aqui, a natureza sempre foi impenetrável e hostil. Tentava compensar essa impotência diante dela contemplando-a horas a fio, esperando que o olhar decifrasse enigmas, ou que, sem transpor a muralha verde, ela se mostrasse mais indulgente, como uma miragem perpétua e inalcançável. Mais do que o rio, uma impossibilidade que vinha de não sei onde detinha-me ao pensar na travessia, na outra margem.⁴³

Se o espaço natal é hostil à identificação, não se permitindo reconhecer como lugar próprio, lugar de referência, já que o olhar que a floresta instiga é “perdido e descentrado”,⁴⁴ olhar “que não se decide por nada”,⁴⁵ outro espaço passa a seduzir Hakim com intensidade: a tradição familiar. Seu desejo de “querer vagar entre vozes que escutava sem compreender”⁴⁶ o introduz, através das lições dadas por Emilie, no universo da língua árabe. Se a identidade não se erige no reconhecimento de um local de origem, talvez ela possa ser encontrada em um tempo, um passado de origem, uma memória que o aprendizado da língua dos pais possa descortinar.

Tal aprendizagem representa exatamente isto: o movimento de penetrar em espaços até então desconhecidos. Poder mergulhar em uma nova língua significa ter que nomear novamente todas as coisas. E, nesse processo de nomeação, perceber que elas são outras, têm uma

outra existência, um outro sentido. Abarcar o mundo com uma outra memória. Criar um outro universo:

As primeiras lições foram passeios para desvendar os recantos desabitados da Parisiense, os quartos e cubículos iluminados parcialmente por clarabóias: o corpo morto da arquitetura. Sentia medo ao entrar naqueles lugares, e não entendia por que o contato inicial com um idioma inaugurava-se com a visita a espaços recônditos. Depois de abrir as portas e acender a luz de cada quarto, ela apontava para um objeto e soletrava uma palavra que parecia estalar no fundo de sua garganta; as sílabas, de início embaralhadas, logo eram lapidadas para que eu as repetisse várias vezes. Nenhum objeto escapava dessa perquirição nominativa que incluía mercadorias e objetos pessoais.⁴⁷

A permanente aplicação aos exercícios de aprendizagem provoca, inicialmente, a sensação de um possível desvendamento do idioma, um domínio pleno e irrestrito que conseqüentemente traria o desvendamento do próprio passado, o estabelecimento de uma identidade através da revelação de uma origem remota. Entretanto, ao vasculhar antigas cartas íntimas de Emilie, à procura de respostas, o que Hakim encontra é uma correspondência descontínua e praticamente indecifrável. Depara-se, sobretudo, com sua incapacidade, enquanto leitor/tradutor, de restabelecer com fidelidade e certeza os nexos de uma língua e de um tempo pretérito:

Nessas zonas de silêncio, eu perdia o fio da meada e enfrentava dificuldades com a escrita, saltando frases inteiras e vituperando contra os vocábulos, como um leitor encurralado por signos indecifráveis. A descontinuidade da correspondência e a incompreensão de tantas frases me permitiam apenas tatear zonas opacas de um monólogo, ou nem isso: uma meia voz, uma escrita embaçada, que produzia um leitor hesitante.⁴⁸

Encurralado. “Encurralado nesse mutismo poliforme”,⁴⁹ Hakim se descobre estrangeiro no espaço e no tempo. Irreconhece-se nas paisagens, irreconhece-se no passado, na cidade e na família. Na passagem contínua e sempre tateante de uma língua a outra, de uma cultura a outra, a perda de um centro, de um eixo, de um prumo. Como resultado básico do esforço de aprendizagem da língua árabe, Hakim atinge não o conforto de uma origem, de uma identidade, mas apenas a possibilidade de uma “contaminação de angústias”,⁵⁰ de sentir “com toda a intensidade, como uma explosão detonada só dentro de mim, a dor da separação”.⁵¹ Separação inexorável, quando a língua, “embora familiar, soava como a mais estrangeira das línguas estrangeiras”.⁵² Na impossibilidade de imaginar a *sua* nação, o exílio irreversível.

Palavras opacas

Em um ensaio sobre a Cabala, Borges relembra a afirmativa de Platão de que os livros seriam como as estátuas: “parecem seres vivos, mas quando lhes perguntamos algo, não sabem responder”.⁵³ Há, em *Relato de um certo oriente*, uma personagem, a menina Soraya Ângela, que se identifica, de maneira especial, com uma estátua. A identificação se baseia em dois pontos fundamentais: a surdez e o mutismo.

Desde o dia que ela conseguiu ficar de pé, a cabeça passou a roçar a mão da estátua: os dedos de pedra bem próximos aos olhos, ao olhar hipnotizado do corpo plantado sozinho no quadriculado vermelho do piso. Sozinha, mas sem abandono, ela repetia a quietude da pedra, talvez procurando no anonimato da matéria esculpida um nome qualquer; não um nome morto, antes um nome esquecido ou perdido, incrustado em algum recanto da estátua. Toda uma manhã se esvaía nesse tênue contato: o encontro do olhar com a mão.⁵⁴

Surda e muda, Soraya é uma espécie de livro sem palavras, ou um livro onde todas as palavras são radicalmente ilegíveis. Se, em *Relato de um certo oriente*, as diferentes formas de vivência de línguas e culturas estrangeiras apontam para as inevitáveis lacunas de compreensão, para uma opacidade permanente mas parcial das palavras e tradições, a figura de Soraya aponta para uma dimensão mais incisiva, para uma opacidade absoluta. Assim, não se trata meramente da presença do silêncio, no seu poder metafórico de constatação do outro, de denúncia da existência da diversidade. Não se trata apenas de reconhecer o “Outro silente”.⁵⁵ Trata-se de uma forma específica de silêncio: aquele que jamais pode ser convertido em fala. A surdez e o mutismo são implacavelmente antimetafóricos, pois destroem qualquer possibilidade de conversão, de comunicação. Na impossibilidade do diálogo, não apenas a constatação do outro mas a constatação de que o outro é irredutível.

A identidade de Soraya não se constrói através do poder simbólico de um nome. Excluída do universo das palavras, ela é somente olho e mão, sua identidade é apenas seu corpo, “corpo que se reduz a um turbilhão de gestos no centro de um espetáculo visto com olhos complacentes”.⁵⁶ A complacência, no sentido de uma indiferença benevolente, não é, entretanto, a principal reação que Soraya provoca. Há tentativas de tratá-la apenas como “espectro”,⁵⁷ uma mera “sonâmbula assustada”, alguém com um incomensurável poder de abstrair-se do mundo.⁵⁸ Porém, a abstração se concretiza, o espectro ganha formas. Que são, sobretudo, as formas de um “monstro”.⁵⁹ Monstro: ser tão excessivamente precário que parece possuir uma coerência absurdamente plena e inatingível; tão intensamente primitivo

que não pode ser compreendido; tão absolutamente estranho que parece familiar.

Situado em um limite indefinível entre o perigoso e o inofensivo, o mutismo de Soraya é comparado a um desprezo e a um feitiço: “Já antes devias desconfiar, pois do jogo de palavras, do parco fraseado, só tu participavas; então choravas pensando que fosse desprezo da outra, ou que o seu mutismo fosse um facho de feitiço para te imobilizar, te encantar, como alguém diante de algo que nunca viu e teme a surpresa do que será visto”.⁶⁰ Com o poder imobilizador de sua diferença irreduzível, com a insuportável densidade de seu precário corpo de estátua, Soraya é, sobretudo, interposição, barreira, obstáculo incontornável que atesta a impossibilidade da conversão do Outro ao Mesmo, do Diverso ao Uno, do Não-senso ao Consenso — ou a incômoda certeza de que a conversão é sempre ilusória. A certeza de que só é possível “tatear o outro”,⁶¹ tangenciar infinitamente sua impenetrabilidade, jamais incorporá-lo através de uma linguagem. Jamais assimilá-lo através de uma tradução.

A linguagem do corpo de Soraya traz, em si, a intensidade do incômodo de toda linguagem, na sua monstruosa dimensão de estranheza. Por não poder ser contida em um espaço de reclusão, por extravasar da “invisibilidade”⁶² que lhe é imposta, a presença de Soraya é indesejável. Enquanto diferença radical, torna impossível a indiferença:

Soraya Ângela percebia isso; percebia que era uma presença indesejável, e esta era sua arma, seu triunfo. Pouco a pouco ela foi ocupando o espaço da casa, atraindo os olhares, não pelo movimento e sim pelo imobilismo do corpo: plantava-se diante de um objeto (a estátua da fonte, o relógio da sala) e esquecia tudo, todos, esquecida talvez de si mesma. O curioso é que ninguém conseguia ficar indiferente a isso.⁶³

Por não poder falar e ouvir, Soraya coloca em xeque o poder da fala e da escuta. Por introduzir na linguagem o incômodo obstáculo da ausência de sentido. Por denunciar a linguagem como impossibilidade de significação. Se os homens constroem a cultura como compartilhamento, convergência, processo de identificação de linguagens, Soraya traz à tona a consciência da divergência e da alteridade. Da diferença que se encontra, exatamente, onde “a perda do sentido penetra, como uma margem cortante, na representação da plenitude das demandas da cultura”.⁶⁴

Ao longo de sua vida curta, Soraya só chega a expressar uma única palavra. No casco de uma tartaruga, esse bicho-estátua tão incomodamente remoto e presente, escreve um nome. Não o *seu* nome, mas o da avó, Emilie. Nome de um outro, nome que se apaga, se perde entre rabiscos, desenhos de “formas estranhas, geralmente sinuosas”.⁶⁵ Nome e desenhos feitos a giz.

A música do corpo

Nos sonhos, Eu e Emir aparecíamos à beira do cais, cujo limite era a espessa cortina do chuvisco num momento do dia marcado pelo silêncio. O que dizíamos um ao outro não delineava exatamente uma conversa e sim um amálgama de enigmas, de vozes refratárias, pois recorriamos à nossa língua materna, que para o outro nada mais era senão sons sem sentido, palavras que passam por um prisma invisível, melodia pura tragada pelo vento morno, sons lançados na atmosfera e engolfados pela bruma: o chuvisco incessante, nos sonhos. E nessa tentativa desesperada de compreender o outro, como compreender a si mesmo?⁶⁶

Essa cena traz à tona o intenso aspecto da impossibilidade de compreensão representada pela estranheza das línguas — o árabe do suicida Emir e o alemão de Dorner, o fotógrafo. Também chama a atenção para a avassaladora imprecisão da alteridade — no seu poder de borrar, rasurar, indefinir os limites da identidade. Chuvisco incessante. Mas essa cena enfatiza, ainda, uma característica fundamental e imanente das línguas: sua melodia, sonoridade, música.

Relato de um certo oriente é um livro percorrido por muitos sons, não apenas de vozes, mas de pulseiras que tilintam em um braço, da pele que roça um corrimão, de rangidos de cama e corpos resfolegantes, do eco de alguém que chora.⁶⁷ Tal fascínio pelos sons se confirma na seguinte colocação de Milton Hatoum: “Afora os temas que abordo (a dor, o exílio, a infância, a imigração, a vida manauara numa certa época) é a voz, ou melhor, a música do texto que me interessa”.⁶⁸ Música que não é, entretanto, apenas consonância, combinação harmoniosa e equilibrada de sons. Não apenas fluxo agradável que unifica, no texto, espaços e tempos — como se poderia supor em uma das cenas iniciais do livro em que as pancadas do relógio são simultâneas ao trinado do telefone, como se pertencessem “à mesma fonte sonora”.⁶⁹ À possibilidade de propagação dos sons atribui-se, sem dúvida, uma força de unificação. O rádio, veículo de tal possibilidade, teria, assim, uma grande importância na criação e manutenção de uma identidade. Mesmo de uma identidade nacional, como atesta o Pai, que, com seu “rádio Philco holandês, oito faixas”, capaz de captar ondas do ocidente e do oriente, sintonizava “estações do Cairo e de Beirute que o colocavam a par das últimas notícias”.⁷⁰ Benedict Anderson, inclusive, chama a atenção para o papel fundamental do rádio no estabelecimento de “uma representação auditiva da comunidade imaginada, onde a página impressa dificilmente penetrava”.⁷¹

Entretanto, a confluência ordenada dos sons do relógio — representação do tempo — e dos sons do telefone — interação de espaços — não se sustenta. Uma criança arremessa a cabeça de uma boneca de encontro às hastes do relógio, “provocando uma seqüência

de acordes graves e desordenados, como o som de um piano desafinado". É o telefone, ao ser atendido, só torna audíveis "ruídos e interferências".⁷² Música que é, portanto, também dissonância, articulação bizarra de sonoridades estranhas indicando rupturas espaciais e temporais.

O imigrante pode ouvir, através do rádio, mensagens e sonoridades em sua língua materna, reforçando o desejo de nação enquanto comunhão de um espaço imaginário uno. Mas terá, também, que suportar o "estardalhaço de risos" dos outros homens que ouvem "a voz estranha de uma canção".⁷³ Voz radiofônica que — como lembra Bachelard —, falando indistintamente para todos e sendo caracterizada pela "ausência de um rosto", tem o poder de "impor solidões".⁷⁴

Segundo Dorner, Emir tinha a habilidade de "narrar e convencer com a voz o interlocutor, com a voz, não exatamente com as palavras, porque muitas frases eram incompreensíveis".⁷⁵ Se a dimensão de entendimento das palavras é perturbada pela sensação de solidão e isolamento que a algaravia produz, há uma outra dimensão — não sistematizável, não racionalizável — que permite margens de compartilhamento. É a dimensão sensorial das palavras, representada pelo fato de que, na base da significação, está sempre o som de uma voz; na base de todas as línguas, estão os corpos daqueles que se expressam. A unidade das línguas se revela, portanto, não em um *sentido* transcendente, mas no momento em que a língua pode ser concretamente *sentida*. Nessa perspectiva, a noção de identidade se define, exatamente, no plano da diversidade mais aparente. É a individualidade irreduzível dos corpos que faz com que eles se assemelhem. É na alteridade implacável dos corpos que reside sua igualdade. É possível destruir um corpo, atentar contra sua integridade, contra sua ação, mas jamais fazer com que ele deixe de ser outro, jamais rasurar sua fronteira. Talvez seja essa a incômoda mensagem veiculada pela menina Soraya.

A partir de tal prisma, o conceito de nação enquanto comunidade imaginada se atrela a um substrato concreto, ao conceito de que o corpo é uma nação. Nação passa a ser, sobretudo, o modo como os corpos interagem, como a fronteira fundamental entre os corpos é transformada em sistema simbólico, como as ações entre corpos constituem uma cultura, edificam-se em um imaginário coletivo. A fronteira da nação, a margem que tenta separar o espaço próprio do espaço do outro, se desloca para o corpo. Estabelecer fronteiras é determinar limites, distinguir o aceitável do inaceitável, definir em que ponto a tolerância deve se tornar intolerância. Se a nação se apresenta enquanto comunidade, o estabelecimento das fronteiras se dá, primordialmente, no seu interior, entre os corpos que a constituem.

Umberto Eco afirma que "para ser tolerante é preciso fixar os limites do intolerável", limites que se baseiam no "respeito ao corpo":

É possível constituir uma ética sobre o respeito pelas atividades do corpo: comer, beber, urinar, defecar, dormir, fazer amor, falar, ouvir, etc. Impedir alguém de se deitar à noite ou obrigá-lo a viver com a cabeça abaixada é uma forma intolerável de tortura. Impedir as outras pessoas de se movimentarem ou de falarem é igualmente intolerável. O estupro não respeita o corpo do outro. Todas as formas de racismo e de exclusão constituem, em última análise, maneiras de se negar o corpo do outro.

Poderíamos fazer uma releitura de toda a história da ética sob o ângulo dos direitos dos corpos, e das relações de nosso corpo com o mundo.⁷⁶

É possível, também, reler o conceito de nação de uma perspectiva diferente daquela típica das pedagogias nacionalistas. Pensar a nação surgindo da *performance* dos corpos — espaço privilegiado de conjugação máxima de identidade e alteridade. Pensar a unidade como a possibilidade de ser diverso. Como a personagem de “A dor do viajante”, passar a sentir a língua não como grade patriótica, aprisionamento simbólico absoluto, mas como direito da voz: “Só o fato de eu nunca mais cantar o hino nacional diante da diretora magricela e ríspida me dava alívio, me permitia respirar, sonhar com outros sons”.⁷⁷

Lembrar que há, na base de toda língua, uma fronteira irredutível a qualquer outra: a dinâmica de uma respiração, a liberdade de uma música, a ressonância de um corpo.

Entre a fala e a escrita

A forma oral é a forma de expressão da língua que mais se aproxima da música. Muitas passagens de *Relato de um certo oriente* bordejam a oralidade, assemelhando-se às histórias contadas pelas mulheres na clínica de repouso, evocadas como “lembranças em voz alta”, que se narram “para que o passado não morresse, e a origem de tudo (de uma vida, de um lugar, de um tempo) fosse resgatada”.⁷⁸ É comum atribuir-se à narrativa oral o poder de transmitir todo um conjunto de referências culturais, de preservar a tradição, manter a identidade de um povo. Esse tipo de narrativa se caracterizaria, assim, pelo “interesse em conservar o que foi narrado”.⁷⁹

Entretanto, também há, em *Relato de um certo oriente*, referências ao livro *As mil e uma noites*, livro de registro de narrativas orais que, ao se estruturar como “contos que estão dentro de contos”, produz um efeito de infinitude, “como uma espécie de vertigem”.⁸⁰ Tais referências chamam atenção para uma outra dimensão da oralidade: seu caráter extremamente fugidio, sua contínua margem para a invenção. Mesmo havendo o desejo de conservar uma voz original, há a tendência inevitável de desdobrá-la, dispersá-la. Se a narrativa oral pode ser

guardiã de uma memória, esta não deixa de estar exposta a riscos de adulteração.

O fotógrafo Dorner relata a Hakim :

O convívio com teu pai me instigou a ler *As mil e uma noites*, na tradução de Henning. A leitura cuidadosa e morosa desse livro tornou nossa amizade mais íntima; por muito tempo acreditei no que ele me contava, mas aos poucos constatei que havia uma certa alusão àquele livro, e que os episódios de sua vida eram transcrições adulteradas de algumas noites, como se a voz da narradora ecoasse na fala do meu amigo. (...) O que me fez pensar nisso foi a coincidência entre certas passagens da vida de outras pessoas, que mescladas a textos orientais ele incorporava à sua própria vida. Era como se inventasse uma verdade duvidosa que pertencia a ele e a outros.⁸¹

Se a oralidade está sujeita à imprecisão, a escrita surge, então, como tentativa de registro. Como se a incerteza na transmissão das falas pudesse ser evitada através da fixação no papel. O exercício escritural, no entanto, é permeado por insuficiências e problemas. A escrita não tem o poder de transferir, para a voz que ela representa, a certeza de autenticidade, a garantia de elevar-se à categoria de documento comprobatório de uma verdade. A transcrição da oralidade exige, além disso, um trabalho de seleção, exclusão, ordenação, hierarquização das vozes dispersas. A escrita, sobretudo, tende a apagar a música das vozes, a neutralizar o corpo daqueles que utilizaram a fala como testemunho.

“Como transcrever a fala engolada de uns e o sotaque de outros?” — ecoa novamente a pergunta da narradora de *Relato de um certo oriente*. E o texto que ela produz só pode se erigir como mescla de textos, colagem de fragmentos desconexos. Um texto da identidade oscilando entre a concretude particularizante da fala e a generalidade abstrata da escrita. Um texto de memória oscilando entre a diversidade conflituosa de testemunhos e a unificação homogeneizadora de uma visão coletiva. Um texto de nação oscilando entre a efetiva vivência das interações dos corpos e o desejo de constituição de um espaço simbólico fundador de referências comuns. Oscilações que denunciam a consciência dilacerada de que não pode haver, na construção de qualquer narrativa, controle monológico. De que, em todo texto, narrar significa, simultaneamente, ser narrado. O papel do narrador é o papel do navegante, daquele que está em contínua travessia. Que, mesmo podendo almejar outros leitões ou vislumbrar algum porto, está sempre em movimento, “perdido no movimento”.⁸²

A identidade só se esboçando na travessia de alteridades. Entre o *ser para si* e o *ser para o outro*. Entre o ser e o não-ser. Um lugar de passagem. Um *como se*. Uma música: simultaneamente babélica — por não operar com um sentido traduzível — e antibabélica — por fazer,

da intraduzibilidade, comunhão, compartilhamento. Música que se constitui e se dissemina como som e silêncio:

Era como se eu tentasse sussurar no teu ouvido a melodia de uma canção seqüestrada, e que, pouco a pouco, notas esparsas e frases sincopadas moldavam e modulavam a melodia perdida.⁸³

Notas

- 1 HATOUM, 1989. p.165-6.
- 2 ANDERSON, 1989. p.146.
- 3 PAZ, 1991. p.7-8.
- 4 PAZ, 1991. p.8.
- 5 DERRIDA, 1971. p.59.
- 6 PAZ, 1991. p.8.
- 7 ANDERSON, 1989. p.19.
- 8 ANDERSON, 1989. p.20.
- 9 Cf. ANDERSON, 1989. p.19-26.
- 10 ANDERSON, 1989. p.95.
- 11 BORGES, 1983. p.147.
- 12 ANDERSON, 1989. p.23.
- 13 HATOUM, 1989. p.158.
- 14 HATOUM, 1989. p.159.
- 15 PAZ, 1991. p.148.
- 16 BENJAMIN, 1992. p.xi.
- 17 BENJAMIN, 1992. p.ix.
- 18 BENJAMIN, 1992. p.xx.
- 19 CAMPOS, 1984. p.6.
- 20 HATOUM, 1989. p.133.
- 21 BENJAMIN, 1992. p.xii.
- 22 BENJAMIN, 1992. p.xiii.
- 23 HATOUM, 1989. p.56.
- 24 PAZ, 1991. p.18.
- 25 HATOUM, 1994. p.5.
- 26 HATOUM, 1989. p.71.
- 27 HATOUM, 1989. p.10.
- 28 HATOUM, 1989. p.124.
- 29 HATOUM, 1989. p.12.
- 30 HATOUM, 1993. p.6.
- 31 HATOUM, 1989. p.83.
- 32 BHABHA, 1992. p.181.
- 33 Cf. HATOUM, 1989. p.90.
- 34 HATOUM, 1989. p.88.
- 35 HATOUM, 1989. p.92.
- 36 HATOUM, 1989. p.91.
- 37 HATOUM, 1989. p.91-2.
- 38 HATOUM, 1993. p.6.
- 39 Cf. HATOUM, 1989. p.44-9.
- 40 HATOUM, 1989. p.81.
- 41 HATOUM, 1989. p.52.
- 42 HATOUM, 1989. p.52.
- 43 HATOUM, 1989. p.82.
- 44 HATOUM, 1989. p.83.
- 45 HATOUM, 1989. p.64.
- 46 HATOUM, 1989. p.49.
- 47 HATOUM, 1989. p.51.
- 48 HATOUM, 1989. p.56.
- 49 KRISTEVA, 1994. p.23.
- 50 HATOUM, 1989. p.102.
- 51 HATOUM, 1989. p.103.
- 52 HATOUM, 1989. p.50.
- 53 BORGES, 1983. p.146.
- 54 HATOUM, 1989. p.108-9.
- 55 SAID, 1992. p.257.
- 56 HATOUM, 1989. p.16.
- 57 HATOUM, 1989. p.113.
- 58 HATOUM, 1989. p.15-6.
- 59 HATOUM, 1989. p.14.
- 60 HATOUM, 1989. p.107.
- 61 HATOUM, 1989. p.108.
- 62 HATOUM, 1989. p.106.
- 63 HATOUM, 1989. p.113-4.
- 64 BHABHA, 1990. p.313.
- 65 HATOUM, 1989. p.13-6.
- 66 HATOUM, 1989. p.67.
- 67 Cf. HATOUM, 1989. p.154, 87, 118, 109.
- 68 HATOUM, 1993. p.6.
- 69 HATOUM, 1989. p.12.
- 70 HATOUM, 1989. p.39.
- 71 ANDERSON, 1989. p.64.
- 72 HATOUM, 1989. p.12.
- 73 HATOUM, 1989. p.46.
- 74 BACHELARD, 1991. p.179-80.
- 75 HATOUM, 1989. p.62.
- 76 ECO, 1994. p. 7.
- 77 HATOUM, 1993. p.6.
- 78 HATOUM, 1989. p.160.
- 79 BENJAMIN, 1987. p.210.
- 80 BORGES, 1983. p.84.
- 81 HATOUM, 1989. p.79.
- 82 HATOUM, 1989. p.165.
- 83 HATOUM, 1989. p.166.

Referências bibliográficas

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991. Devaneio e rádio.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Trad. Karlheinz Back et al. Rio de Janeiro: UERJ, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v. 1. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BHABHA, Homi K. A questão do "Outro": diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pós-modernismo e política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- BHABHA, Homi. Dissemination: time, narrative and the margins of the modern nation. In: BHABHA, Homi (ed.). *Nation and narration*. London, New York: Routledge, 1990.
- BORGES, Jorge Luis. *Sete noites*. Trad. João Sivério Trevisan. São Paulo: Max Limonad, 1983.
- CAMPOS, Haroldo de. Para além do princípio da saudade; a teoria benjaminiana da tradução. *Folha de S. Paulo*, 09 dez. 1984, p. 6-8. Caderno Folhetim n. 412.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971. Edmond Jabes e a questão do livro.
- ECO, Umberto. Entrevista. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 03 abril 1994, p. 7. Caderno Mais!
- HATOUM, Milton. A dor do viajante. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 29 set. 1993, p. 6. Caderno Mais!
- HATOUM, Milton. Dilema. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 10 abril 1994, p. 5. Caderno Mais!
- HATOUM, Milton. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- PAZ, Octavio. *Convergências; ensaios sobre arte e literatura*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- SAID, Edward. O orientalismo revisito. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pós-modernismo e política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

D I Á
L O
G O S

Nação e contaminação: tango, samba e diferenças culturais

After playing Chopin, I feel as if I had been weeping over sins that I had never committed, and mourning over tragedies that were not my own. Music always seems to me to produce that effect. It creates for one a past of which one has been ignorant, and fills one with a sense of sorrows that have been hidden from one's tears. I can fancy a man who has led a perfectly commonplace life, hearing by chance some curious piece of music, and suddenly discovering that his soul, without his being conscious of it, had passed through terrible experiences, and known fearful joys, or wild romantic loves, or great renunciations.

Oscar Wilde

Identidades, música e sujeitos

A música, afirma Wilde, cria um passado. Um passado próprio que ignoramos. Talvez seja essa a razão pela qual certas formas musicais surgem como centro no qual se agrupam identidades diferentes, contraditórias e inclusive antagônicas, diferenças cujas disputas parecem apagar-se no momento mesmo em que os acordes se intensificam.

É a partir destas características da música segundo Oscar Wilde que me interessa começar a pensar o tango e o samba enquanto símbolos nacionais. Porque a citação de Wilde propõe uma idéia absolutamente oposta à que em geral tem regido os estudos acadêmicos sobre a música, limitados pela suposição de que ela, ou os sons, representaria, de alguma maneira, um grupo determinado:¹ assim, o jazz não faria mais que levar ao terreno musical características dos negros norte-americanos, ou o rock seria um representante dos valores da juventude. Nesse tipo de estudo vigora uma relação homológica entre os sons e o grupo que os produz, entre as formas culturais e as estruturas sociais nas quais se encontram imersas.²

O tango e o samba tampouco se salvaram de uma perspectiva que os considera como semblantes de identidades estáveis e definidas. Talvez o traço mais interessante que tango e samba compartilham seja o fato de haverem passado de representantes de uma comunidade limitada por classe e raça a representantes de toda uma nação — coisa que não ocorre, por exemplo, nem com o rock, hoje nitidamente internacional, nem com o jazz, que não chega a se converter em símbolo de toda uma nação. Se, nas obscuras periferias de suas origens, tango e samba encontram o desprezo das classes médias e altas por serem formas originariamente produzidas pelas classes mais baixas de suas respectivas sociedades, em meados dos anos 30 do século seguinte são, pelo contrário, canonizados enquanto representantes de uma nacionalidade, de uma identidade nacional, concebidos como a música ou o produto cultural que encerra, em suas características, aqueles traços que se querem definidores da nação e de seu povo, sem distinção de raça, classe ou gênero.

Na descrição dessa curva que vai do desprezo à canonização, de 1880 a 1930, tango e samba podem ser estudados enquanto espaços de negociação de diferenças culturais. Este é o objetivo do projeto no qual se inclui este artigo: investigar o tango e o samba imersos em redes de significação cultural — compostas por letras de tango e samba, filmes, romances, poesias, ensaios — que vão delineando, a cada momento, histórias que narram à sua maneira as lutas e disputas que constituem uma cultura.

Sobre o tango e o samba construiu-se uma história mais ou menos generalizada que distribui diferenças culturais ao longo de um eixo diacrônico. Há um tango prostibulário e um tango sentimental, um tango para ser dançado e outro para ser ouvido, ou, para usar a cronologia mais canônica, um tango da velha guarda e outro da nova. Também a história do samba foi construída sobre um eixo linear, marcando uma evolução desde o samba dos terreiros da Bahia até o samba sofisticado das escolas de samba que surgiram no Rio de Janeiro nos anos trinta. Parece que tango e samba têm sido muitas coisas diferentes, mas que essas diferenças podem explicar-se pela evolução histórica, por uma linhagem em que antecessores e herdeiros funcionam como pontos sem atritos de uma exatidão genealógica. É claro que essas etapas ocorreram, mas, até que ponto a distribuição histórica das diferenças não tornou opacos, nestas formas culturais, polêmicas e debates contemporâneos que, em um mesmo momento histórico, estavam mostrando uma cultura muito menos homogênea que a que se desejava imaginar?

Não busco no tango nem no samba uma identidade cultural, e sim a diferença. A diferença cultural que se inscreveu nessas formas, como em tantas outras da cultura. Por isso este estudo procurará concentrar-

se nas ambigüidades e contradições, nos atritos que foram constituindo o tango e o samba nos distintos momentos de sua formação histórica até se converterem em formas nacionais, cujos discursos tentaram encobrir esse caráter irredutível à homogeneidade necessária para construir um modo de expressão supostamente capaz de representar toda uma comunidade.

Não somente houve tangos e sambas de diversas conotações ideológicas e culturais em uma mesma etapa dessa cronologia, como também muitos desses tangos e sambas se opuseram explicitamente a outras formas contemporâneas, constituindo-se em espaços privilegiados de disputas e polêmicas. Nos anos trinta, por exemplo, se desenvolve uma significativa polêmica entre Noel Rosa e Wilson Batista em torno da antítese malandro/otário,³ e Borges discutia as diversas teorias sobre a origem do tango como uma questão de legitimidade cultural.⁴ Neste trabalho, me interessa descobrir quais redes discursivas se teceram sobre estas formas para permitir que, apesar dessas diferenças inassimiláveis, tango e samba pudessem constituir-se como formas representativas de toda uma nação; quais foram as estratégias criadas para fazer, dessas formas, documentos de uma cultura pretensamente homogênea: como se criou, em suma, a articulação dessas diferenças; como essas diferenças puderam ser articuladas para construir um sentido de pertencimento *apesar de*, mesmo levando em conta ou partindo de tais diferenças.

De classe e raça a nação

No começo do século, o poeta nacional por excelência da República Argentina, Leopoldo Lugones, se referia ao tango designando-o como “esse réptil de lupanar”.⁵ Algo semelhante ocorria no Brasil com o samba, que, embora já começasse a ser dançado em algumas recepções presidenciais, era visto por Rui Barbosa, então ministro brasileiro, como uma terrível causa de vergonha nacional. Entretanto, Hermano Vianna documenta também a aceitação, por Rui Barbosa, desse samba, sempre e quando não fosse exposto como algo nacional.⁶ Talvez seja precisamente porque as fronteiras passam a ser menos rígidas que a cultura começa a criar formas de conter esses excessos.

Como tango e samba, ambos formas populares em seu início desdenhadas pelas classes altas e médias de seus respectivos países, chegaram a se converter em símbolos por excelência de uma identidade cultural?

Por volta dos anos oitenta do século XIX se registram as primeiras composições que recebem na Argentina o nome de tango, e no Brasil o de samba. É somente a partir dos anos vinte que o tango e o samba

começam a ser aceitos pela elite para se transformarem, nos anos trinta, em símbolos quase indiscutíveis de seus países e identidades culturais.

A história de como um produto inicialmente gerado por classes trabalhadoras foi aceito pela elite já foi contada muitas vezes. Em algumas de suas versões, essa história representa a suposta mobilidade social que teria sido uma das características das primeiras décadas do século XX tanto no Brasil quanto na Argentina. No caso específico do Brasil, dado que o samba combina música de origem africana com outras tradições de música popular, esta história também foi utilizada como exemplo de uma suposta "igualdade" e "harmonia" racial hoje bastante questionada. Apesar desta conhecida história, é possível ler tanto o samba como o tango de um outro ângulo. Não como produtos — já acabados e definidos — das classes populares, mas como o contínuo campo de batalha em que disputam, ainda hoje, identidades culturais: nacionais, em princípio, mas, dentro dessa estratégia mais abrangente, também outros tipos de identidades culturais, como identidades de classe e gênero.

Interessa-me pensar essa mudança da relação entre a elite e o tango como fundamentalmente associada a toda uma transformação maior da sociedade e da cultura que nos anos vinte verá, em ambos os países, o triunfo da vanguarda e a evidência de uma transformação do tecido social que já era impossível evitar. O Modernismo brasileiro, sobretudo através dos estudos folclóricos de Mário de Andrade, mas não apenas ali, vai desenhar uma rede de discursos mais benevolentes com o samba e as classes populares, de alguma maneira preparando essa abordagem mais elogiosa do samba.⁷ Também a vanguarda argentina, embora moderada,⁸ começa a ser mais receptiva a certas formas do tango.

E se o tango e o samba representavam uma diferença inassimilável até os anos vinte, a partir desta década será possível ampliar uma perspectiva diferente também porque a diferença mesma parecia já haver-se instalado com tal força na sociedade que agora seria necessário conceber novas estratégias para lidar com ela. Francisco Foot Hardman assinala, no caso do Brasil, que devido à presença dessa heterogeneidade "combinada à própria diversidade regional interna (...) não se chega a configurar nitidamente um modelo cultural com um mínimo de coesão e unidade".⁹ Gostaria de propor que o tango e o samba se convertem em produtos nacionais porque, apesar de se apresentarem como produtos "típicos", articulam a impossibilidade de um modelo cultural homogêneo.

O samba no cortiço

Quero me concentrar agora nos dois pontos extremos deste arco: a mudança de século — de 1890 a 1910, aproximadamente —, momento

que tradicionalmente se considera de formação do tango e do samba, e os anos trinta do século XX, momento de cristalização destas formas enquanto representantes de uma identidade nacional.

Começamos pelo Brasil, no fim do século passado. Nesta época começam a aparecer as primeiras referências ao samba na “alta cultura”: os jornais, a literatura e inclusive a música erudita começam a difundir essa dança popular que até então parecia confinada a zonas rurais, representante de um determinado tipo de população mais regional que nacional.¹⁰

Em 1890 se publica um dos romances mais importantes do Naturalismo no Brasil, *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, em que o samba ocupa uma posição muito significativa. Neste romance, o samba aparece como um dos mediadores mais evidentes entre as diferenças sociais existentes entre os personagens.

O cortiço não trata apenas das classes baixas da população do Rio de Janeiro do final do século, moradores do cortiço, mas sim da articulação ou coexistência — com frequência difícil — das diferentes classes sociais que se dão no limite ou na intercessão do *cortiço* e do *sobrado* que lhe é contíguo.¹¹ Se esta disposição lado a lado de ricos e classes inferiores já marca um espaço em que se mesclam classes e identidades, o cenário mesmo do cortiço não fará mais do que aprofundar esta proliferação de diferenças. Nele moram mulatos, negros, estrangeiros imigrantes, brancos pobres, inclusive gente de classe média decadente, como Dona Isabel e sua filha. Em sua representação da diferença, Azevedo não se esqueceu de incluir um personagem homossexual, nem de delinear uma cena de lesbianismo. Pululam em seus cômodos gente de extração social diversa, assim como personagens de distintas “disposições morais” — disposições que muitas vezes são derivadas, de modo positivista, da raça, nacionalidade ou classe. Como já assinalara Araripe Júnior em 1888, “*O cortiço* será a psicologia do tumulto”.¹²

Juntamente com estas diferenças, o romance é construído por uma série de transformações sociais e culturais pelas quais passam tanto os personagens quanto os espaços do romance.¹³ João Romão, pequeno comerciante, se converte em um burguês que aspira a comprar um título de nobreza; Jerônimo, português honrado e trabalhador, se abrasileira e se transforma em um indolente alcoólatra que abandona sua filha; o cortiço mesmo, lê-se no romance, “aristocratizava-se”.¹⁴

Neste quadro de diferenças e no relato da transformação e articulação destas, o samba funciona como catalisador de uma destas transformações. No princípio, o samba aparece como dança típica de um dos personagens, Rita baiana, mulata procedente da Bahia, que mora no cortiço. Até o final dos anos 80, o samba efetivamente se identificava com uma dança típica dos negros africanos e dos mulatos.¹⁵

Ainda não havia chegado ao Rio nem havia se transformado, em termos musicais e culturais, nessa forma tão sincrética que constitui o samba atual. Se o samba, neste momento histórico, tem essa significação restrita, no romance de Azevedo, embora se respeite este dado histórico — é Rita, mulata e baiana, quem inicia e comanda todos os sambas que ocorrem no cortiço —, o samba começa também a ser visto como representante de algo tipicamente brasileiro que transcende essa identidade regional. As impressões que um personagem português, que acabará seduzido por Rita, tem ao presenciar pela primeira vez um samba enfatizam inequivocamente essa tipicidade nacional:

Naquela mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando aqui: ela era a luz ardente do meio-dia; ela era o calor vermelho das sestas da fazenda; era o aroma quente dos trevos e das baunilhas, que o atordoara nas matas brasileiras; era a palmeira virginal e esquiva que se não torce a nenhuma outra planta; era o veneno....para lhe cuspir dentro do sangue uma centelha daquele amor setentrional, uma nota daquela música feita de gemidos de prazer...¹⁶

Esta descrição da mulata está carregada de ambigüidade, não apenas com respeito à avaliação moral que se faz dela e do samba, mas também quanto ao lugar que este último ocupa no espaço social do romance. A citação começa com a descrição da mulata claramente associada à natureza brasileira, componente privilegiado do nacional desde o Romantismo — e mesmo antes — no Brasil. Porém, diferentemente da visão romântica de natureza, neste caso se combinam imagens positivas da beleza natural, representadas em Rita e no samba como irresistíveis em termos sexuais, com imagens negativas marcadas pela idéia de veneno e de cuspe, que claramente se identificam com a relação sexual associada ao samba, aquela “música feita de gemidos de prazer”.

Essa sensualidade carnal de Rita é identificada e expressa pelo samba, e é precisamente depois de um samba e devido aos movimentos que Rita faz ao sambar que esta dança operará, no romance, a transformação de um personagem estrangeiro: Jerônimo, português trabalhador e honrado que, perdido por Rita baiana, se “abrasileirá”, tornando-se bebedor, desleal e preguiçoso.¹⁷

Além disso, o samba parece começar a se estender a personagens não essencialmente sensuais (“e até, quem diria! o grave e circunspecto Alexandre”) chegando a abarcar todos os moradores do cortiço. De fato, o que ocorre com Jerônimo, devido ao samba e a Rita, vai ocorrer também com todos os outros personagens do cortiço. Aqueles que provinham de estratos sociais mais altos ou de outras nações, e que traziam para o cortiço alguma diferença, vão se ver convertidos, por arte e magia do cortiço corruptor, no mesmo e no mais baixo que ali morava. O cortiço acaba apagando as diferenças originais. E um dos

catalisadores fundamentais deste apagamento de diferenças é precisamente o samba. No final do romance, com o nivelamento dos diferentes personagens do cortiço, o samba fica evidentemente circunscrito a uma classe social, a um tipo (daí que depois caracterize a típica *estalagem* brasileira, a “Cabeça de Gato”). O samba, e os deslocamentos que essa dança metaforiza — contágio, enfermidade, relações sexuais —, parecem aqui caracterizar toda uma classe, a classe baixa. De representante de uma mulata baiana passa ao coletivo da classe baixa.¹⁸ Gostaria de propor que o samba funciona como algo mais que o catalisador dessa transformação particular de Jerônimo. Dado que a transformação de Jerônimo é vista como “abrasileiramento”, e, nesta transformação, o samba participa como elemento fundamental, o samba deve ser postulado como modelo de um problema maior: o da “infecção” entre homem e mulher, cultura e natureza com que se define, no romance, “o brasileiro”.¹⁹

O que faz o samba — mais uma das características típicas, ainda no fim do século, de apenas uma fração da população brasileira — transformar-se em representante, no romance, do brasileiro? O samba, articulado desta forma, se converte em mais uma metáfora da mescla e hibridez que, através de vários procedimentos, se transformará na característica mais famosa da nacionalidade brasileira. Além disso, o samba, enquanto agente do contágio, e embora apresentado de maneira negativa, apresenta também a possibilidade de que através da mestiçagem se apaguem as diferenças entre as raças, e assim, invertendo o sentido da própria mestiçagem, poderia associar-se à possibilidade de branqueamento que a mestiçagem traria, e que segundo Roberto Ventura seria a contribuição latino-americana à teoria racista europeia.²⁰

Por isso quero enfatizar a posição ambígua que o samba compartilhará com o tango nesse momento inicial. Embora vista de maneira negativa, frente à transformação de João Romão — o outro português do romance, que ascende na escala social —, a transformação de Jerônimo — e o samba com ela — não parece tão negativa como a primeira. Na de Jerônimo há algo de inevitável, que parece deslindar acusações morais para colocá-las no próprio ambiente; na de João Romão, ao contrário, há uma evidente avaliação moral, já que seus atos são vistos sempre não apenas como livres, mas como muito pensados, conscientes e elaborados. Assim, também a caracterização negativa do samba aparece atenuada frente a outras possíveis transformações.

O samba é coisa nossa

Nos anos 30, a situação social do samba e seu significado se mostram muito diferentes daquela posição ocupada na virada do século. Em 1928, surge no Estádio de Sá o Bloco Carnavalesco Deixa Falar.

considerado a primeira Escola de Samba. Com o desfile das escolas, o samba começa a se disseminar pela cidade, sendo então acompanhado por um público cada vez mais heterogêneo.²¹ Os jornais do mês de fevereiro destes anos incluem uma seção em que se relatam notícias relacionadas com a preparação do carnaval, publicando muitas vezes as letras de sambas para que a população as conhecesse antes do carnaval.²² Em um deles, *O Globo* de 11 de fevereiro de 1931, o samba já aparece claramente identificado como “música nacional”: “Quem não sente prazer em ouvir, à porta de casa, o rhytmo sugestivo do samba, a música puramente nacional, entoado por um conjunto afinado de instrumentos em que brilham os anonyms interpretes do folclore nacional” (grifo meu).

Em 1932, Noel Rosa, integrante da “turma de Vila Isabel” — grupo de jovens de classe média —, compõe um samba que situa esta música explicitamente dentro do conjunto de “coisas nossas”, apelando assim para o caráter mais geral que o samba já havia adquirido.

“Coisas nossas” é construído por uma série de imagens que se identificam com “o nosso”. Todo o samba não é mais que uma enunciação paratática de coisas diversas, que abarcam distintos campos semânticos, desde coisas — pandeiro, violão — e moradias — palhoça — até personagens e tipos sociais — malandro, condutor, prestamista. Nesta lista de personagens sociais se inclui uma certa classe média — o prestamista, por exemplo — que, como o próprio Noel Rosa, também começará a se identificar com o samba.²³ Mas há mais um detalhe a se levar em conta: em cada estrofe se narra uma breve cápsula da história particular de cada tipo social, de modo que cada um deles — malandro, motorneiro, morena — não parece misturar-se com os outros. Assim, este samba vai delineando uma estrutura paratática constituída por uma lista de *coisas nossas* que mais parece uma lista daquelas que Borges gostava de confeccionar: uma montagem de diferenças, cujas articulações não se procura explicar, como se não fosse importante imaginar o que um prestamista e um malandro têm em comum.

Essa estrutura paratática salta à vista se comparamos este samba com outros que apresentam uma estrutura muito mais narrativa, construídos em forma de pequenos e breves relatos de costumes (por exemplo, “Até hoje não voltou”, de Geraldo Pereira e J. Portela). Enquanto os sambas narrativos se centram em histórias de comunidades mais homogêneas — que em geral têm o malandro como herói de suas histórias, ou então narram precisamente a diferença que separa personagens de comunidades diferentes —, este samba, que se propõe como resumo de uma comunidade maior, surge como uma lista sem articulação. E se, como assinala Frith, “the issue in lyrical analysis is not words, but words in performance”,²⁴ também é importante notar que no coro, que repete o verso “são coisas nossas, são coisas nossas”,

se incorporam, à *performance*, outras vozes masculinas, evidenciando a multiplicidade de vozes que constroem esse samba.²⁵

Por um lado, tal estrutura paratática, ao evitar construir articulações entre as diferenças, permite incluir no “nosso” uma série de coisas díspares e heterogêneas.²⁶ Ou seja: permite um gesto abarcador que transcende as fronteiras de classe tão claramente estabelecidas pelo samba de *O cortiço*, ampliando sua comunidade de referência. Por um lado, então, este samba parece transcender as fronteiras de classe e raça para construir uma cultura maior em que o samba pode aglutinar todo o “nosso”. Mas por outro lado, esta letra assinala também, em sua estrutura paratática, a impossibilidade mesma de construir um todo homogêneo como comunidade a que se refere esse “nossas”. Quero dizer: talvez não tão paradoxalmente como parece à primeira vista, no momento em que o samba se converte em símbolo nacional, essa nação deixa de se imaginar homogênea. Na verdade, aparece nesta canção justamente a impossibilidade de construir um “nós” homogêneo a que se referisse esse “nossas”. O que há, pelo contrário, é um “nós” fragmentário, heterogêneo. Tão heterogêneo como essa lista de coisas nossas.

Enquanto nos anos noventa o samba se revela um modelo da contaminação e do contágio cuja “perversidade” se procura circunscrever dentro de uma classe, embora, ao mesmo tempo, se percebam certos aspectos positivos nessa mestiçagem; nos anos trinta o samba aparece, ao contrário, como mediador entre diversas diferenças — de gênero, de raça, de classe. Aparece não como agente do contágio e sim como denominador comum,²⁷ abarcando assim todo o espectro da nação, mesmo que um espectro que mostra a impossibilidade de uma homogeneização. Há muitas interpretações contraditórias sobre o triunfo do samba, lido por alguns estudiosos como mais um caso de “conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais [que] não apenas oculta uma situação de dominação racial, mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la”.²⁸ Embora este não seja o lugar para entrar nesta discussão,²⁹ o certo é que, apesar destas interpretações, o triunfo do samba branco e de classe média que se pode ler em “Coisas nossas” mostra, na impossibilidade de homogeneizar esse “nós”, a persistência e convivência de diferentes identidades em combate.

Os primeiros tangos

Também o primeiro tango é rechaçado por ser associado àquilo que não se deseja reconhecer como argentino: os negros ou os imigrantes, o cafajeste e o que vai contra a moral burguesa da época. Assim como os primeiros tangos se caracterizam por suas referências marginais e

prostibulárias (“Dame la lata”, “El Queco”, por exemplo), a percepção que a alta cultura tem do tango associa-o ao ambiente do prostíbulo.

Há um texto de Ricardo Güiraldes que pode ser tomado como exemplo de uma das visões do tango na Argentina do centenário da independência. Trata-se de “Tango”, incluído em seu livro *El cencerro de cristal*, de 1915. Aqui, o tango que se representa é o tango cafajeste e sexual, o tango do prostíbulo. Jorge Salessi mostrou que o prostíbulo na virada do século funciona como espaço de proliferação de diferenças,³⁰ algo assim como o cortiço de Azevedo. O tango de *El cencerro*, entretanto, parece falar de um prostíbulo onde essas diferenças não são a princípio tão visíveis. Interessa-me ver aqui um duplo movimento. Por um lado, os participantes no tango pertencem a uma mesma classe, o homem, “guaso”, “grosso”, e a mulher, uma “china guaranga”, “mestiça mal-educada”, adjetivos que na época denominavam aqueles que não integravam a classe patricia.³¹ Ambos são animalizados: são chamados de macho e fêmea, movimento que serve para caracterizar o tango e seus representantes como seres primitivos. Há uma primeira homogeneidade entre os participantes do tango, mas ambos pertencem a gêneros diferentes. E a relação entre os diferentes gêneros — a relação sexual — que o tango propõe não se delinea como uma articulação pacífica e sim como uma briga, não como aquilo que une e sim como aquilo que desune e fere, e que, inclusive, conduz à morte. Diferentemente do samba na virada do século, o tango não propõe a união ou homogeneidade de uma classe, e sim imagens de briga, de corte e de sangue. O tango instaura um conflito, que se lê, assim, em termos de gênero.

Entretanto, esses não são os únicos sujeitos presentes no poema. O poema aparece datado em Paris, 1911. Nesse quadro se situa o eu poético, no limite mesmo do poema. Por que Paris? Por que 1911? O tango que fez furor em Paris é um tango muito mais estilizado que este que se representa aqui, um tango mais “elegante”. Na primeira década do século se podem encontrar em Paris dois tipos de tango: o tango dos salões de dança e o dos *music hall*.³² O tango de Güiraldes não é nenhum destes dois, e sim o tango do prostíbulo da periferia. A posição desse eu não é a de um eu que escreve sobre aquilo que observa. Na verdade, este poema tem a estrutura da lembrança, da evocação, posição enunciativa que o eu poético assume em vários dos poemas de *El cencerro*. Como em outro poema deste mesmo livro, “Nido”, também datado em Paris e onde se representa outro objeto tipicamente argentino ou sul-americano, o condor. Outra diferença, então, faz aqui sua aparição: um eu poético que, de Paris e da margem do poema — um duplo exterior — observa um tango em que não participa e com o qual não se identifica.³³ Duplo movimento de distanciamento que, ao mesmo tempo, é aproximação. Porque o eu que em Paris relembra o tango

prostibulário argentino, e não o que se dançará em Paris, está assim relembrou uma zona da pátria e, nesse movimento evocativo, também se aproximando, por contraposição ao tango de Paris, do tango da periferia.

O que então me interessa notar é que o eu se encontra, a partir do exterior, também neste poema e no mundo do tango. Por outro lado, há uma tensão muito forte na construção desse tango como representante de uma classe que, contudo, está marcada pelo conflito: o próprio tango é que simboliza esse conflito. Há aqui mais uma ambigüidade que se soma às já notadas na posição liminar de Güiraldes na vanguarda argentina, e neste texto que a precede.³⁴ O tango quer ser circunscrito a uma classe, como característica exclusiva desta, mas nessa observação o tango aparece articulando um conflito interno a essa classe, impedindo, assim, a homogeneização da mesma. O tango relata, aqui, a diferença sexual. O tango, no centenário da independência argentina, se deseja restrito a uma classe, mas articula, de toda maneira, um conflito social. Entretanto, a presença, mesmo que à margem, de um eu que não se identifica com o tango mas que marca sua presença ali, introduz a articulação de outra diferença, esta de classe.

Na década de trinta, esse conflito social articulado em termos de gênero continua definindo o tango, mas já se estendeu a outras classes sociais: esse é um dos deslocamentos pelos quais o tango passa a símbolo nacional. O interessante será ver quais estratégias entram em jogo nessa extensão do conflito a outras classes.

Se no começo do século proliferavam tangos que versavam sobre o vagabundo e sua vida ("El porteño", "El taita"), nos anos trinta começa a se dar um deslocamento do tango marginal ao tango sentimental. Não é que os tangos marginais desapareçam por completo, mas o que parece ocorrer nesta época — e Gardel será fundamental neste deslocamento — é a canonização dos tangos sentimentais, que, através da voz de Gardel, vão alcançar um alto grau de popularização. Tangos como os compostos por Le Pera, por exemplo, que nos anos trinta constituem quase exclusivamente o repertório de Gardel, falam quase todos de histórias de amor interrompidas pela traição da mulher amoral e infiel. Instauram a problemática do "amor romântico", como o designa Eduardo P. Archetti, em oposição ao "amor doméstico" que "vai conservar a problemática da honra e da vergonha no contexto das relações amorosas".³⁵ As histórias bem narrativas destes tangos sentimentais vão construindo um personagem masculino que apela à compaixão dos outros homens, que se identificam com o personagem, mais além das fronteiras de classe, por causa da traição de uma mulher.

Ao se extinguir, para a classe média, o "fantasma oligárquico",³⁶ o tango parece universalizar-se, concentrando-se nessa problemática. Entretanto, frente a esta aparente homogeneização, é preciso notar que

a diferença de classe não desaparece, e sim que é relatada em termos de diferença sexual. Porque as mulheres que traem não se identificam com a mulher de moral burguesa, já que são sempre as *milonguitas* infieis, definidas precisamente por haverem se atrevido a cruzar as fronteiras de classe. Nas letras, explicitamente, estas mulheres traem não por serem *milonguitas*, mas por serem mulheres. Mas o que lhes é cobrado, e o que as converte em traidoras, é haverem transcendido sua classe original: haverem abandonado o subúrbio e a vida austera, trocando o *compadrito*, o cafajeste pobre, pelo *bacán*, o grã-fino. Juntamente à traição de amor, uma traição de classe. Ao relatar a diferença de classe como diferença de gênero, possibilita-se um cruzamento pelo qual homens heterossexuais de diferentes classes sociais conseguem identificar-se. Parece-me que não é casual que estes tangos sentimentais convivam com outro tipo de tango, também popular na época, que narra o fracasso da *milonguita* ("Milonguita", "Mano cruel"), tangos que advertem precisamente sobre aquelas mulheres que se atreveram a cruzar as fronteiras de classe.

De alguma maneira, se na evolução do tango se dá uma aparente homogeneização que não viamos na concatenação de heterogeneidades que o samba apresentava na mesma época, o certo é que esta homogeneização é produzida pelo relato da diferença de classe em termos de gênero, e pela exclusão da diferença sexual. Não é, por certo, senão uma estratégia excludente que tenta apagar essas marcas.

Não são estas as únicas possibilidades de articulação de diferenças culturais que poderão ser lidas no tango e no samba no processo de sua conversão em símbolos nacionais. De fato, e precisamente porque ambos os produtos se converteram em campos de negociações culturais, cada um deles, em um determinado momento histórico, permitirá diferentes estratégias subversivas por parte dos marginalizados. O samba malandro e os tangos de mulheres ou o uso que algumas "tanguieras" fizeram do tango confirmam essas heterogeneidades e ambigüidades de cada signo cultural. Por isso é preciso contrapor essas diferenças em um mesmo momento histórico e traçar os diferentes mapas de poder em que se inscrevem, descobrir as redes discursivas que se teceram sobre o tango e o samba e analisar seus regimes de distribuição. Neste artigo, contudo, e a modo de introdução, interessou-me traçar uma das histórias possíveis de como um objeto se transforma em símbolo nacional, e de como as diferenças culturais proliferam e mudam ao longo do tempo, alterando os significados políticos das identidades culturais.

Tradução: Luis Alberto Brandão Santos

Notas

- 1 FRITH, 1996. p.269-270.
- 2 Essa mesma relação de homologia regeu também certos estudos sobre a identidade cultural. GROSSBERG, 1996. p.89; HALL, 1991. p.21.
- 3 CLÁUDIA DE MATTOS, 1982.
- 4 BORGES, 1980.
- 5 LUGONES, 1916. p.174. E acrescentava: "tão injustamente chamado argentino nos momentos de sua fama desavergonhada". É importante notar que no contexto de *El payador*, que defende o gaúcho como o catalisador da nacionalidade argentina, o tango é rejeitado precisamente para ser substituído pela música crioula. Outro dado interessante é que Lugones faz explícita ali sua concepção de música como "expressão do espírito de um povo".
- 6 HERMANO VIANNA, 1995. p.46.
- 7 Se é certo que o discurso nacionalista do Modernismo se apoiou mais na estilização das fontes da cultura popular rural que na emergente cultura dos negros urbanos (WISNIK, 1977), é preciso considerar como essa transformação do olhar sobre a cultura popular rural vai levar necessariamente a uma reavaliação da cultura popular urbana.
- 8 SARLO, 1985.
- 9 FOOT HARDMAN, 1983. p.68.
- 10 A primeira referência ao samba parece ser uma quadrinha de Frei Miguel do Sacramento Lopes Gama, publicada em *O carapuço*, onde aparece a palavra "samba" (CABRAL, 1996). Em 1888, publica-se um romance de Júlio Ribeiro, *A carne*, que inclui uma representação de um samba rural. Esta descrição deu origem à primeira composição de música erudita que levou o nome de "samba", o último dos quatro movimentos da *Suite Brésilienne*, composta por Alexandre Levy (APPLEBY, 1989. p.85). Já em 1906, João do Rio, em suas crônicas de *Kósmos*, usava a palavra samba para designar as músicas de carnaval cantadas.
- 11 No centro do Rio de Janeiro finissecular, antes da reforma de Pereira Passos, se misturavam casas comerciais, residências e cortiços (VIANNA, 1995. p.21). Observemos a descrição em *O cortiço*: "Justamente por essa ocasião vendeu-se também um sobrado que ficava à direita da venda, separado desta apenas por aquelas vinte braças; de sorte que todo o flanco esquerdo do prédio, coisa de uns vinte e tantos metros, despejava para o terreno do vendeiro as suas nove janelas de peitoril" (AZEVEDO, 1997.p.18).
- 12 ARARIPE Jr, 1888.
- 13 De uma perspectiva estruturalista, Affonso Romano de Sant'Anna lê *O cortiço* como um sistema de transformações (SANT'ANNA, 1979).
- 14 AZEVEDO, 1997.p.198.
- 15 Vianna assinala que Jota Efége cita um artigo de 1878 em que se fala do samba baiano como o "autêntico" samba (VIANNA, 1995. p.124), o que indica que já nessa época existiam diversos tipos de samba.
- 16 AZEVEDO, 1997.p.73.
- 17 "O português abraçou-se para sempre; fez-se preguiçoso, amigo das extravagâncias e dos abusos, luxurioso e ciumento; fora-se-lhe de vez o espírito da economia e da ordem; perdeu a esperança de enriquecer, e deu-se todo, todo inteiro, à felicidade de possuir a mulata e ser possuído só por ela, só ela, e mais ninguém." (AZEVEDO, 1997. p.175).
- 18 Neste romance de Aluísio de Azevedo se pode ver algo que Antonio Candido assinalara em outro romance do mesmo autor (e que, por outro lado, costuma ser uma característica de ficções naturalistas): nestes livros, "o que importa não é mais o drama individual, mero apêndice de uma luta coletiva." (CANDIDO, 1960).
- 19 Barbara Browning trabalha sobre o relato ocidental da cultura africana na diáspora como associado à figura da enfermidade e do contágio. Segundo ela, esta metáfora seria invocada em momentos de ansiedade pelos fluxos migracionais ou culturais (BROWNING, 1998. p.6).
- 20 VENTURA, 1991. p.60.
- 21 MATOS, 1982.
- 22 Também se fez nesse ano um pedido às emissoras de rádio para que difundissem e popularizassem as músicas dos sambas carnavalescos. (*O Globo*, 7 fevereiro de 1931)
- 23 Coisa que não se observa, por exemplo, na galeria de personagens que Manuel Bandeira vê no enterro de Sinhô (J. B. Silva), compositor de samba que morreu em 1930. Neste, ao contrário, era "tudo gente simples, malandros, soldados, marinheiros, donas de rendez-

- vous baratos, meretrizes, chóferes, macumbeiros [...], todos os sambistas de fama, os pretinhos dos choros dos botequins das Ruas Júlio do Carmo e Benedito Hipólito, mulheres dos morros, baianas de tabuleiros, vendedores de modinhas..." (BANDEIRA, 1965. p.455).
- ²⁴ FRITH, 1996. p.166
- ²⁵ Estou utilizando a gravação feita por Noel Rosa e seu grupo em março de 1932.
- ²⁶ Esta heterogeneidade social do samba predominante deve ser relacionada também às diversas músicas e danças que se vão fundir nas escolas de samba: samba de roda baiano, ranchos de Reis, música popular e música popular urbana, e mesmo a influência de melodias estrangeiras (EDISON CARNEIRO, 1982).
- ²⁷ VIANNA, 1995.
- ²⁸ PETER FRY, 1982. p.31.
- ²⁹ Este problema será trabalhado em um artigo concentrado exclusivamente no samba de 30.
- ³⁰ SALESSI, 1995.
- ³¹ RAMOS MEJÍA, 1977. p.214-215.
- ³² SAVIGLIANO, 1995. p.114-125.
- ³³ É interessante notar, por outro lado, que Güiraldes era um exímio bailarino de tango e que desde muito cedo — dos cinco anos — já sabia tocar no violão alguns acordes de "El Queco" e "la milonga" (SELLES, 1980). Por outro lado, em *Raucha*, romance de Güiraldes posterior a *El cencerro*, o tango aparece com uma posição social muito mais ambígua, dançado pelo fazendeiro rico em Paris, embora representando ainda uma moral que se questiona.
- ³⁴ Para as ambigüidades de *El cencerro* e da escrita de Güiraldes em geral, cf. BORDELOIS, 1966, ROMANO, 1987, e MASIELLO, 1989.
- ³⁵ ARCHETTI, 1994. p.211.
- ³⁶ JITRIK, 1971. p.295-206.

Referências bibliográficas

- APPLEBY, David. *The music of Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1989.
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. Aluísio Azevedo. O Romance no Brasil (1888). In: *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1958-70. v.2.
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. Estilo tropical. A fórmula do Naturalismo brasileiro (1888). In: *Obra crítica*. v.2.
- ARCHETTI, Eduardo P. El tango argentino. In: PIZARRO, Ana (org.) *América Latina: palavra, literatura, sociedade*. Campinas: Memorial, UNICAMP, 1994.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1997.
- BANDEIRA, Manuel. Sinhó, traço de união. In: BANDEIRA, Manuel, DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Rio de Janeiro em prosa e verso*, vol. 5. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
- BORDELOIS, Ivonne. *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*. Buenos Aires: Eudeba, 1966.
- BORGES, Jorge Luis. Evaristo Carriego. In: *Prosa completa*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- BROWNING, Barbara. *Infectious rhythm. Metaphors of contagion and the spread of african culture*. London, New York: Routledge, 1998.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Petrópolis: Lumiar, 1996.
- CANDIDO, Antonio. Introdução. In: AZEVEDO, Aluísio. *Filomena Borges*. São Paulo: Martins, 1960.
- CARNEIRO, Edison. *Folguedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- FRITH, Simon. *Performing rites. On the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- FOOT HARDMAN, Francisco. *Nem pátria nem patrão! Vida operária e cultura anarquista no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- FRY, Peter. *Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- GROSSBERG, Lawrence. Identity and cultural studies - Is that all there is? In: HALL, Stuart (ed.) *Questions of cultural identity*. London, Thousand Oaks, New Delhi: 1996.
- GÜIRALDES, Ricardo. *El cencerro de cristal*. Buenos Aires: Losada, 1952.
- HALL, Stuart. The local and the global: globalization and ethnicity. In: KING, A. (ed.), *Culture, globalization and the world system*, London: Macmillan, 1991.
- JITRIK, Noé. Poesía argentina entre dos radicalismos. In: *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1971.

- MASIELLO, Francine. *Lenguaje e ideología*. Buenos Aires: Hachette, 1988.
- MATOS, Claudia. *Acertei no milhar. Samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- O Globo*, 11 de fevereiro de 1931.
- RAMOS MEJÍA, Juan José. *Las multitudes argentinas. Estudio de psicología colectiva*. Buenos Aires: Belgrano, 1977.
- ROMANO, Eduardo. Introducción. In: GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires: Colihue, 1985.
- SALESSI, Jorge. Tango, nacionalismo y sexualidad: Buenos Aires, 1880-1914. *Hispanamérica*, 1991. Dec. 20:60, 33-53.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- SAVIGLIANI, Marta. *Tango and the political economy of passion*. Boulder, San Francisco y Oxford: Westview Press, 1995.
- SARLO, Beatriz. Vanguardia y criollismo: la aventura de "Martín Fierro". In: ALTAMIRANO, Carlos, SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.
- SELLES, Roberto. El tango y sus dos primeras décadas (1880-1900). In: *La historia del tango*. Tomo 2. Buenos Aires: Corregidor, 1980.
- VENTURA, Roberto. *Estilo tropical. História cultural e polémicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor e Editora UFRJ, 1995.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários. A música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

O tango no fim de século

Tango que fuiste la dicha
de ser hombre y ser valiente

“Alguien le dice al tango”

Letra: *Jorge Luis Borges*

Música: *Astor Piazzolla*

Nos últimos tempos, o tema da nação e dos nacionalismos se transformou em lugar-comum nos debates dos intelectuais, nos ensaios acadêmicos, nas comunicações dos congressos. Redefinir a nação, buscar as marcas de uma origem e os relatos que conformam essas marcas parece ser uma imperiosa necessidade dos pensadores na atualidade. Nesta postura reativa ao decreto do fim dos nacionalismos e à tão discutida globalização, revivem nomes e conceitos que pareciam definitivamente esquecidos. Em tal caso, o nacionalismo trabalha na arquitetura imaginária de uma comunidade que delinea suas fronteiras com o desenho imaginário da identidade. Diz Habermas a respeito: “O nacionalismo faz coincidir a herança cultural comum de linguagem e história com a forma de organização que o Estado representa”.¹ Trata-se, então, segundo Habermas, de uma forma moderna de identidade coletiva. Na Argentina, por exemplo, o nacionalismo do princípio do século XX dá conta da crise liberal, relê a tradição nesse contexto de crise e retoma certas formas que a comunidade já reconhecia como identificatórias. Entre essas formas, a palavra “pátria” parece situar-se em uma zona especial, já que imbrica certo registro do pessoal, isto é, o foro íntimo, com as definições políticas que a construção da Nação necessitava. Pensemos, apenas como exemplo, na releitura da tradição que Lugones realiza em *El payador* e ficcionaliza em *La guerra gaucha*, onde transmuta as figuras e os relatos da gauchesca nos moldes da épica.

Se a linguagem é uma das marcas de identidade para a construção da nação, definir sua especificidade foi, na Argentina, uma questão de debate público. Qual é o idioma dos argentinos? Pergunta que teve, ao longo do tempo, respostas variadas, e que, como indica Sarlo, se instala no princípio a partir da linha divisória entre a voz do outro e a própria voz.² O idioma dos argentinos se delimita na tensão permanente com a língua estrangeira, ressignificando esse universo do outro em função dos momentos históricos, as marcas de classe e os dispositivos

ideológicos. Construir a nação, inventar as imagens da pátria são gestos que necessitam do nome para fundar, definir e recordar. Como uma sutura invisível sobre o retalho do passado, a linguagem restitui o que fomos, isto é, as representações mágicas de uma identidade. O debate sobre a linguagem é, antes de tudo, um debate sobre a norma; a lei que ordena frente aos conflitos de uma língua feita de retalhos, empréstimos, uma mescla que busca legitimar-se.

Como dissemos, a palavra "pátria" tem desde o século XIX um amplo registro de existência nos múltiplos discursos sociais. No princípio do século XX, a crise do liberalismo se associa à aparição do nacionalismo. A tradição, então, é relida, e nessa releitura o conceito de "pátria" sobrevoa a "epopéia" argentina. A partir desse momento, "pátria" tem sido alternadamente a ficção que, a partir do Estado, sustenta a nação, ou o lugar que se opõe a essa ficção como utopia de mudança. A eficácia da palavra se dá nesse "algo mais" que todos podemos reconhecer, que se une aos vestígios da infância e que constrói relatos de mundo. Até o primeiro governo de Menem, a noção de pátria circulava nas políticas que o Estado impunha à educação. As festas escolares, o emblema na lapela, os relatos das façanhas heróicas configuravam uma rede de rituais que sustentavam, embora cada vez mais tenuamente, a tradição de uma origem que se definia pela coragem, pela honra e pelo sacrifício. Ou seja, os governos mantinham uma política cultural que vinculava a ação estatal para conformar o nacional em função do sentido de pátria. Uma aliança baseada na seleção de elementos da tradição, de emblemas, signos, roupagens que mostram a diferença.³ Na última década do século passado, esta aliança se volatilizou. O Estado cunhou o discurso da globalização e a metáfora do Primeiro Mundo, e os políticos de plantão desprezaram palavras que outrora utilizaram abusivamente nos discursos de campanha. A tal ponto que certas figuras políticas sofreram estranhas metamorfoses que convertem as terríveis transições do civilizado Dr. Jekyll no bárbaro Edward Hyde. Resulta evidente que a globalização existe na convicção do mercado e da cultura mass-mediática, única totalidade que parece indiscutível. Os discursos políticos, em geral, não apostavam nos *slogans* patrióticos nem nos redutos nacionais. De repente, a palavra "pátria" foi liberada da aliança que o Estado e a nação haviam estabelecido. Livre, então, tentou sobrevoar uma sociedade que organiza o mundo com um dicionário cada vez mais elementar. (Devemos destacar, como duro desfecho, que o atual governo tentou uma recuperação desse discurso perdido e o erigiu em um dos estandartes diferenciadores com respeito à prédica menemista do "Primeiro Mundo e da globalização". Por exemplo, o Governo da Cidade de Buenos Aires, a cargo de nosso atual Presidente, organizou, no dia 25 de maio passado, na célebre Praça, um recital com os músicos de rock mais populares. O repertório era

específico e conhecido: todas as canções pátrias que em outras épocas aprendíamos obrigatoriamente na escola. A iniciativa foi um sucesso. A praça se encheu de bandeiras e o povo cantou com seus músicos no dia da pátria. Foi evidente como os analistas da campanha aproveitaram rapidamente esta resposta do povo).

Este artigo surge de uma pergunta que instiga nossa perplexidade: onde se escondem as palavras lançadas ao vazio por uma linguagem que aposta em uma universalização perigosa, em uma economia alarmante? A torre de Babel foi um fracasso. Nada melhor que as diferenças para sustentar mundos. O decreto de morte que este fim de século determina para esta espécie de sonho de identidade em que se formaram as nações me parece um verdadeiro incentivo intelectual para encarar os restos. Os decretos sempre têm em si o germe da resistência. Há alguns anos, a utopia foi banida dos discursos da pós-modernidade, assegurando sua desapareição. Creio que nunca apareceu com tanta força na circulação dos discursos. Mais viva que nunca, sobrevoou com um sorriso o território de seu sepultamento. Se o Estado Nacional quer trabalhar como sucursal (Huxley teria razão?), e então devolve ao adjetivo um caráter burocrático, se a nação passa a ser uma espécie de lugar de convênios multimidiáticos, onde se esconderão os focos de resistência, que esconderijos secretos e alentadores encontrará a pátria, imagem de nós mesmos, para resistir? Utopia da palavra perdida, Ernst Bloch nos diz: "Se chega a se captar assim e se chega a fundamentar o que é seu, sem alheamento nem alienação, em uma democracia real, surgirá no mundo algo que brilhou ante os olhos de nós todos na infância, mas onde ninguém ainda esteve: pátria".⁴

Estruturas de sentimento: onde as ideologias não entram

Quando um investigador cultural se desprende dos preconceitos que seu lugar lhe exige e ensaia um olhar livre sobre seu objeto de estudo, pode descobrir territórios de significação que não são facilmente definíveis. Isto ocorre com o conceito "estruturas do sentir ou do sentimento" com que Raymond Williams tenta conceituar uma constelação informe que reconhece como marca cultural e que lhe permite abordar um caminho para a análise da cultura e da sociedade no tempo presente, porque, como ele mesmo indica: "Na maioria das descrições e análises, a cultura e a sociedade são expressas usualmente no tempo passado."⁵ Suas reflexões partem do que ele denomina um erro básico: reduzir o social a formas fixas e não reconhecer uma dinâmica em que as oposições desempenham um papel determinante. Williams encontra assim um termo com o qual tenta captar este movimento. A estrutura de sentimento resulta em uma hipótese cultural que se reconhece como uma experiência social em processo, que pode

relacionar-se com figuras semânticas da arte e da literatura. Williams reconhece então que, se a arte e a cultura se vinculam com formas sociais que já são manifestas, é comum, entretanto, aparecerem elementos emergentes que o presente seleciona, que com frequência se revelam como perturbações dentro das antigas formas. Uma “estrutura de sentimento” resulta, para as hipóteses deste artigo, em um termo sumamente operativo. As relações que este conjunto de novas formas sociais que não foram ainda cristalizadas pela ideologia estabelecem com os fenômenos culturais nos permitiram um olhar compreensivo frente aos movimentos do presente.⁶

Cultura: lugares e definições

As formas de homogeneização que a “aldeia global” tornou públicas neste século determinaram uma espécie de mobilidade de fronteiras, de classes e de instituições. Deste modo, a teoria cultural começa a estudar uma dinâmica que mostra, nas modificações, as fissuras de um projeto ideológico e do capitalismo que regula a totalidade do mercado. A relação da arte com outras instituições e o lugar que esta pode ocupar como forma de resistência a determinações ideológicas que o Estado regula parece ser um ponto de partida interessante para estudar o “distinguível”, termo de Williams em *A política do modernismo*.

Acreditamos que certas representações da chamada “cultura popular”, assim como outros elementos emergentes da tradição, que se traduzem em formas literárias genéricas, são bons refúgios para estas estruturas de sentimento que revelam as marcas de um registro do *próprio* como uma forma de resistência. Neste sentido, nos parece mais acertado o termo “cultura comum” com que Michel de Certeau substituiu o degenerado “cultura popular” para analisar “as maneiras de fazer” e “as práticas cotidianas”. De Certeau observa, então, as possibilidades de subversão, jogo e resistência que os consumidores podem estabelecer no “interior de um espaço controlado”.⁷

Neste sentido, durante os últimos anos na Argentina, ocorreram certas manifestações que, superficialmente, podemos ler como fenômenos de mercado. É certo: muitos dos alunos dos meus cursos se mostraram céticos frente a eles. Mais de uma vez responderam que se trata da moda que logo passa e nada deixa. Entretanto, é possível pensar que há um excesso nestes fenômenos, um “algo mais” que revela certas estruturas do sentir.

Por que o tango ressurgiu com tanta força? A que se deve que a literatura haja voltado seu olhar para personagens de nossa história e busque nas formas da biografia e da ficção os relatos do passado

nacional? Basta pensarmos nos numerosos livros que retomam a figura de Sarmiento. Que estranha aliança se permite o rock nacional ao colocar em seu repertório canções de Atahualpa Yupanki, poemas de Alfarrucio ou letras dos tangos de Cadícamo e Discépolo?

“Com licença, eu sou o tango”

Por razões de economia, não recorrerei à história do tango, apesar de tentar mostrar os signos de um fenômeno desde sempre complexo. De “Mi noche triste”, o primeiro tango com letra, às reescritas de Lamborghini ou os pós-tangos de Gandini, a chamada “música cidadã” percorreu um longo caminho. Este trajeto, que leva pouco mais de um século, mostra o tango em uma espécie de adaptação permanente às estéticas e temáticas de cada época. Se tentássemos defini-lo, poderíamos dizer, como Discépolo, “é um sentimento triste que se dança”. Esta frase condensa a sutil combinação entre as formações da orquestra, uma letra que conta uma história, a interpretação do cantor e a dança. Quando o tango sai dos prostíbulos e chega ao centro de Buenos Aires, entra nos cabarés e em seguida nos salões de baile e nos clubes familiares, as orquestras típicas controlam sua interpretação para que a peça musical tenha dois momentos e o público possa dançar e ouvir o cantor. Porque o intérprete contará uma história e essa é uma de suas seduções. Cada tango, cada milonga traz um relato que defende uma concepção de mundo com um código e uma linguagem. Desde o começo, as referências a um universo com leis próprias se manifestam muitas vezes em franco desacordo com as práticas sociais que o Estado determina. Os relatos dos tangos mostram a existência de grupos sociais que na origem se reduzem aos bordéis mas que em seguida se estendem aos modos de identidade da classe média baixa, aos tipos do subúrbio, aos cruzamentos e misturas dos filhos de imigrantes. Pensemos nas letras de Discépolo que conjugam a amargura do fracasso individual com a perda do mito da Argentina gloriosa.

Borges, coerente com suas formulações estéticas, expressou mais de uma vez sua preferência pelos primeiros tangos de índole marginal. Em sua “História do tango” (obviamente o título é um artifício), lê, no desenho desse mapa, as formas da honra e da valentia: “Talvez a missão do tango seja essa: dar aos argentinos a certeza de terem sido valentes, de já terem cumprido com as exigências do valor e da honra”.⁸ Desta maneira, separa as representações do nacional definido pelo Estado, das figuras imaginárias da pátria. Para constituir um passado próprio, diz Borges, o argentino se apóia mais nas figuras do “gaúcho” e do “compadre” do que nas autoridades militares. Desta maneira, o tango, como a gauchesca, fixa, na letra, essa zona que se desenha fora da lei. De acordo com isto, os relatos tangueiros constituem a evidência de

legitimações que pouco têm a ver com as legalidades que se instauram a partir das representações do *continuum* histórico. Frente às leis do Estado, frente a suas ficções, o contracanto de outras ficções que se constroem em função das formas da amizade, da honra e da lealdade, do amor e também da traição e do delito. Trata-se, de alguma maneira, da descrição de um modo de viver que tem, no cumprimento de seu código, a celebração, e, na ruptura dos pactos, sua tragédia mais sentida. É claro que, como todo grande relato moderno, feito de fragmentos, o tango é uma cartografia urbana, que mostra as mudanças de uma cidade, e chora ou festeja as perdas e as vitórias de uma Buenos Aires sempre mutável, sempre cambiante. Cada um de seus habitantes encontra a si mesmo em suas letras, e nisso concordamos com Borges, sua identificação se constrói na brecha entre o sonho do que se queria ser, e a patética existência cotidiana. Assim a moça simplória do subúrbio que consegue chegar ao centro mas trai seus mais caros afetos, ou o cafajeste que muda de figura apenas para poder identificar-se com os “grã-finos” ou a mãe abandonada que espera inutilmente o regresso de seu filho. O tango contém uma galeria de personagens que se revelam em imagens alegóricas de um mundo sempre às margens do estabelecido.

É neste sentido que a letra de um tango não resulta efetiva, não tem seu peso real, se não for interpretada musicalmente. Aludíamos antes a esse processo coletivo pelo qual é o instante da execução da peça que permite a epifania do relato. Como na música clássica, o tango exige a audição atenta e o pacto entre poesia e música se ilumina na arte de saber de memória o ditado do coração, de atravessar o coração pelo ditado. Trata-se do “*apprendre par coeur*” a que alude Derrida com respeito à experiência poemática. Memória e coração, o ritmo de um no outro. Por isso, as orquestras de tango realizam uma encenação, igual às grandes manifestações comunitárias, onde todos têm um papel no ritual: cantor, orquestra e público. Cada um pode suspender a própria biografia para ser ator de outra história que pertence a todos. Como exemplo, penso em “Nostalgias”, de Cadícamo e Fresedo, que conta a experiência da confissão pelo amor perdido, ou “Muchacho”, de Celedonio Flores, que remete à traição à própria classe pela sedução do dinheiro. Dois relatos que mostram duas etapas diferentes da história do tango. Em “Cafetín de Buenos Aires”, de Discépolo, se enaltece a amizade no clássico espaço de encontro dos argentinos. Talvez “Uno” reproduza, no *shifter*, a marca dessa tradução da experiência.

Experiência e relato: as certezas do passado

Walter Benjamin assinalou o forte vínculo entre as experiências dos indivíduos e a sobrevivência da narrativa. De acordo com esta

relação, a perda da experiência como valor social significa a aniquilação da figura do narrador porque "o narrador retira o que narra da experiência; a sua ou a transmitida. E a transforma, por sua vez, na experiência daqueles que escutam sua história".⁹ A informação é o universo que substitui a narrativa debilitada ante a pobreza da experiência. Na genealogia das formas populares da cultura argentina, isto é, desde a origem da *gauchesca*, o relato constituiu uma imagem válida e mantida por um código que mostra a experiência individual como uma arte secreta onde se aceita o pacto de contar uma história que não necessita ser verificada, livre de explicações. O que importa é o privilégio mágico de vencer a morte no círculo perfeito em que alguém narra e outro escuta. Assim, o encontro de Pollo e Laguna no Bajo para narrar a representação da ópera Fausto tem, na obra de Estanislao del Campo, esse vínculo sublime que produz o prazer do relato. Não são as leis da verdade as que regulam o pacto, mas as da amizade, que permitem brincar com as formas da experiência e fingir a representação da mesma.

Toda tradição se arma como uma sinuosa arquitetura que seleciona os materiais do passado. Nosso presente mostra, com indícios abundantes, o enigma de uma fingida universalidade, denominada "globalização", como um efetivo simulacro mass-mediático onde a informação nos diz como devemos atuar para ser. Mas as diferenças continuam existindo, e para mostrá-las com fidalguia podemos recorrer às tradições mágicas do passado. Por que queremos ouvir, dançar e cantar o tango? Será, talvez, porque entendemos que nas formas do passado estão resguardadas as possibilidades de uma utopia do *próprio*.

Por outro lado, podemos pensar que a categoria do novo tem definido as modas e os modos das formas artísticas durante todo o século XX. Adorno demonstrou-o com eficácia.¹⁰ O novo ultrapassado as fronteiras da arte e se instalado de uma maneira quase obsessiva em todos os estratos da cultura, e adquirido um estatuto operativo na sociedade que chega a níveis de banalidade alarmante. Sem dúvida, o paradoxo é evidente: o novo perdeu sua eficácia de assombro e é uma estratégia vazia que o *marketing* explora abusivamente, mediante a tecnologia. Justamente, um tango de Eladia Blázquez de 1966 pede profeticamente: "Contáme una historia com gusto a otra cosa" e acrescenta: "Batíme que existen amigos derechos, / mujeres enteras que saben querer. Y tipos con tela que se abren el pecho, si ven que la vida te puso en el riel". Essa "outra coisa" pode ser encontrada nos esquecimentos, substituições e anulações que a preeminência do novo tem exigido de uma cultura que exorciza o ontem, pela pura e desesperada prática de sermos contemporâneos. Nossa relação com a tradição tem se fundado nessa tensão que "o novo" rege. Então, estes ares do passado regressam mascarados na moda do

mercado, mas revelam certas “estruturas do sentir” que marcam um desajuste no interior de um espaço aparentemente controlado.

As condições do relato no tango partem de um sujeito da enunciação que remete a uma história, própria ou alheia, e que, muitas vezes, fala a um interlocutor. Este é o círculo mágico da narrativa. Em todos os casos, sempre aparece um vínculo entre o pessoal e o social, entre a experiência própria e a coletiva. (“También tiene su encanto un baile en un barrio pobre”). Às vezes é um verso, perdido no drama do personagem, e às vezes todo o tango é uma pintura de costumes como uma máquina fotográfica que registra cenas do cortiço, do subúrbio, do café.

Os diferentes desfechos das histórias jogam com os finais básicos dos gêneros, ou seja, com as tipologias das formas do relato. Em geral, a comédia ou a tragédia permeiam as histórias e revelam uma luta, um combate contra o estabelecido; a conclusão é o fracasso ou a aceitação irônica e distanciada.

Três formas de narrar

Dissemos antes que as histórias do tango, de acordo com nossa perspectiva, parecem modos válidos, neste fim de século, para reconhecer as marcas de uma identidade fundada na experiência do passado. Esta é a “estrutura de sentimento” que surge como um indício de uma sociedade que recupera histórias que mostram representações de modos de vida. É neste sentido que vimos, em três nomes chaves do tango, poéticas distintas que conduzem a explicações possíveis de nosso trabalho. Referimo-nos a Celedonio Flores, Enrique Santos Discépolo e Homero Manzi.

Qualquer historiador de tango reconhece que “Mi noche triste”, de Pascual Contursi, com que estréia Carlos Gardel em Buenos Aires, em 1915, define a fisionomia da letra de tango. Trata-se da primeira letra que narra uma história de traição. “Percanta que me amuraste/ en lo mejor de mi vida”, sintetiza nos dois primeiros versos a temática de muitas das histórias. Como assinala Ricardo Piglia, nestes versos se funda uma tradição: “a história do tango é uma variação incessante do primeiro verso”.¹¹ Apesar de concordamos com Piglia, consideramos que o espectro das histórias de tango é mais amplo. Uma polifonia inquietante em que as vozes são versões dessa tradição fundante. Mas o tango de Contursi marca, além disso, a legitimação de um uso da língua, outra inscrição do “idioma dos argentinos” que constitui uma das condições fundantes do gênero.

É neste sentido que pensamos que, junto com Contursi, um tanto obcecado em suas letras pela mulher que trai, aparece a figura de Celedonio Flores. Suas histórias não somente se narram nesse “idioma

da periferia”, mas seus versos muitas vezes refletem sobre essa maneira que o tango “réu” tem de nomear: “la musa mistonga de los arrabales,/ la musa mistonga del raro lenguaje”. Esta “linguagem especial” é, para Flores, a única que pode representar esse mundo particular, e divide as águas ao reconhecer a diferença com as formas da poesia culta que nesse momento representava o Modernismo: “Y no vas a creer que escribo/ en este lenguaje rante/ por ir las de interesante/ ni por pasarme de vivo./ Sino porque no hallo bien/ ni apropiado, ni certero/ el pretender que un carrero/se deleite con Rubén.”

Esta consciência de uma linguagem própria que Celedonio Flores enuncia com clareza marca o sistema de pertencimentos e exclusões, e define um modo da língua que se inscreve na genealogia de uma disputa pelo lugar da norma e pela construção de uma linguagem nacional: Roberto Arlt (outro que “escreve mal” e que é corrigido) responde a Monner Sans em uma de suas “Aguafuertes”: “É absurdo pretender aprisionar, em uma gramática canônica, as idéias sempre cambiantes e novas dos povos”.¹²

Cânone, gênero, sintaxe, língua normativa são vistos de uma perspectiva peculiar que parece bárbara aos olhos dos revisores. O tango continua esta genealogia do idioma dos argentinos que Sarmiento já definira em suas célebres polêmicas com Bello e em sua conferência na Universidade do Chile. O tango se irmana, assim, a outras formas literárias que tentaram a tradução de uma oralidade que se define pela transgressão e pela busca de legitimação. Como todo “gênero menor”, a gauchesca e o tango compõem uma política da língua. Deleuze, em sua definição de literatura menor, reconhece três características: em primeiro lugar, trata-se de uma literatura que uma minoria produz dentro de uma língua maior com um forte componente de desterritorialização (lemos aí o reduto da diferença como agenciamento do próprio, do íntimo); em segundo lugar, estabelece a articulação individual no imediato político (esta articulação que a gauchesca origina e o tango reafirma); e, finalmente, caracteriza-se no agenciamento coletivo de enunciação (como assinalamos mais acima, no pacto do relato se enuncia a experiência coletiva). É neste sentido que reconhecemos a dimensão política do tango, entendido como um espaço de debate e confronto em perspectiva gramsciana. A apropriação, transformação, uso e circulação popular do tango se manifesta, nas distintas épocas, como um fenômeno com características similares. Pensemos, por exemplo, no movimento de apropriação que implica a debilitação da figura do autor, em alguns casos, ou em certas frases ou expressões das letras de tango, inclusive nomes de personagens, que, como restos memoráveis (da memória do coração), ingressam na língua.

A figura de Discépolo é emblemática no mapa tanguero. Um caso de casamento harmonioso entre a construção do autor e sua produção

(recordemos seus ciclos de palestras pela Rádio Municipal ou na Rádio Belgrano, onde explica a origem de suas letras). Apesar de os críticos distinguirem etapas, seus tangos mais celebrados referem-se à crise do ano 30. Entretanto, mais além da referência, Discépolo constrói uma poética que universaliza o tango no marco de um existencialismo *sui generis*. As nuances filosóficas de suas letras criam uma passagem entre o particular e o universal que percorre as formas da experiência na cidade moderna com um olhar irônico ou trágico. Uma análise impiedosa da moral burguesa desmascara sua hipocrisia e arremata as pequenas histórias cotidianas com visos de tragédia. A culpa, o castigo, a rebelião frente ao destino, as perguntas insolentes a um Deus surdo e cego descrevem o marco desta literatura menor que mostra o componente de desterritorialização na alegoria da tragédia do homem marginal. Apenas dois exemplos por razões de espaço: "La gente, que es brutal cuando se ensaña, la gente que es feroz cuando hace un mal/ buscó para hacer títeres en su guiñol/ la imagen de tu amor y mi esperanza" ("Infamia"); "Lo que aprendí de tu mano/ no sirve para vivir/ Yo siento que mi fe se tambalea/ y la gente mala vive, Dios/ mejor que yo" ("Tormenta").

Como Borges, Homero Manzi, nos anos quarenta, constrói o passado da periferia e da esquina. Deste modo, inventa a tradição do tango nos limites do gênero: reconhece procedências, arma os intertextos e as linhagens, estabelece os parentescos com a gauchesca, com o candomblé, com os cantores populares. Os textos de Carriego ou Celedonio Flores podem ser vislumbrados na evocação nostálgica de formas perdidas que Manzi inscreve em suas letras. Desta maneira, seu gesto explicita o agenciamento coletivo de enunciação pelo qual o gênero se estabiliza historicamente. Por outro lado, um trabalho de filigrana nas imagens de cada tango outorga à linguagem uma aura romântica. Os relatos que Manzi narra têm, em certos momentos, nuances folhetinescas, e suas descrições mostram os restos do passado no presente, uma alegoria do que já não há, mas exerce seu poder nessas irrupções fantasmiais. Como Baudelaire ("París cambia, pero nada en mi melancolía/ Viejas calles, todo para mí deviene alegoría"), Homero Manzi superpõe duas imagens urbanas: "Nostalgias de las cosas que han pasado,/ arena que la vida se llevó/ pesadumbre de barrios que han cambiado/ y amargura del sueño que murió" ("Sur").

As descrições destas três poéticas nos permitiram analisar as características da "literatura menor" no fenômeno do tango. Em cada uma delas vemos formas hipotéticas que explicam esta nova ressurreição do tango no fim de século. Desde 1903, ano em que Fray Mocho anunciava sua morte (a do tango, claro), esta "canção cidadã" tem sobrevivido a inumeráveis atestados de óbito, e a sabemos viva, tão viva que irrompe no cotidiano. Ao sair de uma de minhas aulas de

literatura argentina, surpreendeu-me um duo um tanto desafinado, que no andar de cima cantava a versão de Discépolo de “El choclo”. Alberto Castillo, do gravador, acompanhava a voz estridente de um aluno que dizia: “Con este tango que es burlón y compadrito/ se ató dos alas la ambición de mi suburbio”.

Nos anos setenta, Marta Trava escreveu um artigo, agora clássico, que já a partir do título propunha um programa de política cultural: “A cultura da resistência”. Hoje podemos reconhecer o fracasso desse projeto. Entretanto, nas fissuras do presente, nas imagens acumuladas do passado, parece estar a marca da utopia.

Tradução: Luis Alberto Brandão Santos

Notas

¹ HABERMAS, 1989. p.89-90.

² Cf. SARLO, 1995. p.167-168.

³ Uma anedota do funcionamento romântico de nossos imaginários. No ano passado, Alan Robbe Grillet esteve em Mar del Plata, em função do Festival de Cinema. Sua conferência se desenvolveu com as habituais polêmicas sobre a *nouvelle vague*. Ao final da fala, alguém lhe perguntou algo impreciso sobre Borges. O escritor francês, talvez surpreso pelo caráter vago da pergunta, interpelou todo o auditório sobre como definíamos a argentinidade. Ninguém respondeu, nem eu. Simplesmente porque não me animei a lhe perguntar o que era, então, para ele, a francesidade. Uma espécie de incômodo de lente de microscópio me percorreu. Claro que é a doença da tradição do exotismo que confirma a imagem do pampa, do gaúcho, do cavalo e do tango.

⁴ BLOCH, 1980. Tomo I, p.34.

⁵ WILLIAMS, 1977. p.150.

⁶ As estruturas de sentimento não apenas permitem observar o desenho de uma cultura mas também a experiência concreta dela mesma. A qualidade da experiência social se reconstrói trabalhosa e a partir das experiências concretas onde se observa o funcionamento social de textos ou sistemas. Diz Williams: “não se trata de opor o sentimento ao pensamento, mas de considerar o pensamento enquanto sentido e ao sentimento enquanto pensado” (1977, p.157).

⁷ DE CERTEAU, 1979. p.23-29.

⁸ BORGES. 1974. p.162.

⁹ BENJAMIN, 1991. p.115.

¹⁰ A propósito, diz Adorno: “A categoria do novo provocou um conflito. A querela entre o antigo e o moderno no século XVII é semelhante ao conflito atual entre o novo e a permanência”. E acrescenta mais adiante: “O novo é desejo do novo, é somente aquilo mesmo: tal é seu constante mal. Cf. ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Buenos Aires: Hispamérica, 1987. p.45 e ss.

¹¹ PIGLIA, 1993. p.78.

¹² O desafio arltiano à lei aparece como outra emergência dessa tradição que dá origem à escrita de Sarmiento. Arlt quer publicar *El juguete rabioso* na coleção “Los Nuevos” da editora Claridad. Castelnuovo recusa-o porque não lhe parece um livro bem escrito. Güiraldes revisa o manuscrito e o incentiva a publicar. O uso equivocado de um vocabulário mal aprendido, a falta insistente de coordenação sintática, o erro ortográfico convocam a figura do revisor: “O idioma dos argentinos” (título casual?) é uma das “Aguafuertes” que arma o espaço da polêmica. Arlt contesta as declarações de Monner Sanz em *El Mercurio* do Chile e transcreve um fragmento destas declarações. Monner Sanz, como Bello com Sarmiento, se erige na figura da legalidade idiomática, portanto determina com precisão o bom uso e o mau uso do idioma. Arlt mostra com ironia como os argumentos de seu oponente sobre a pureza da língua e o uso correto caem no absurdo. Cf. ARLT, Roberto. *Las aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: Losada, 1991. p.141-144.

Referências bibliográficas

- BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid: Taurus, 1991. "El narrador".
- BHABHA, Homi. *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990.
- BLOCH, Ernst. *El principio esperanza*, tomos I, II y III. Buenos Aires: Aguilar, 1980.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. "Historia del tango".
- DE CERTEAU, Michel. *Pratiques quotidiennes* In: POLLO, G., LABOURIE, R. (comp) *Les cultures populaires*. Tolouse: Privat, 1979.
- DELEUZE, Giles. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ed. Era, 1978-1985.
- FISCHERMAN, Diego. *La música del siglo XX*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 1998.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. *Ideología, cultura y poder*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1995.
- GRAMSCI, Antonio. *Cultura y literatura*. Selección y prólogo de Jordi Solá-Tura. Barcelona: Península, 1972.
- GRIGNON, Claude, PASSERON, Jean- Claude. *Lo culto y lo popular*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- HABERMAS, Jürgen. *Identidades nacionales y postnacionales*. Madrid: Tecnos, 1989.
- LUDMER, Josefina (comp.). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Viterbo, 1994.
- MACDONALD, Dwight et al. *La industria de la cultura*. Madrid: Comunicación 2, 1969.
- MATAMORO, Blas. *Historia del tango*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.
- PIGLIA, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: La Urraca, 1993. "El tango y la tradición de la traición".
- ROMANO, Eduardo. *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, Colección Capítulo N 200, 1983.
- ROWE, William, SCHELLING, Vivian. *Memoria y modernidad, cultura popular en América Latina*. México: Grijalbo, 1993.
- SARLO, Beatriz. *Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del sigloXX*. *Orbis Tertius*, Año 1, n. 1, La Plata, 1996.
- TRABA, Marta. *Literatura y praxis en América Latina*. Caracas: Monte Avila, 1976. "La cultura de la resistencia".
- ULLA, Noemí. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, Colección Capítulo N 160, 1982.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1977.
- WILLIAMS, Raymond. *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós, 1981.

Angel Rama e Antonio Candido: confluências do olhar

Sabemos, pois, que somos parte de uma cultura mais ampla, da qual participamos como variedade cultural. E que, ao contrário do que supunham por vezes ingenuamente os nossos avós, é uma ilusão falar em supressão de contatos e influências. Mesmo porque, num momento em que a lei do mundo é a inter-relação e a interação, as utopias de originalidade isolacionista não subsistem mais no sentido de atitude patriótica, compreensível numa fase de formação nacional recente, que condicionava uma posição provinciana e umbilical.

Antonio Candido

Angel Rama e Antonio Candido — dois dos mais representativos intelectuais latino-americanos do século XX — têm trajetória e experiência crítica confluentes em muitos aspectos. Talvez o mais importante destes pontos seja o empenho — comum aos dois ensaístas — em debater, de forma crítica, questões relacionadas à América Latina. Nas décadas de 70 e 80, esse interesse culminou na idealização de uma “História da Literatura Latino-Americana”. Coordenado por Antonio Candido, Angel Rama e Ana Pizarro, o projeto representou uma tentativa de abordar os problemas dessa literatura sob uma ótica continental, sem cores nacionalistas nem sombras folclorizantes.

A hipótese de trabalho em torno da qual se reuniram importantes teóricos e pensadores — não apenas latino-americanos, mas também norte-americanos e europeus — procura problematizar uma América Latina vista como território de significações históricas e culturais comuns, capaz de agregar diversas áreas, articulando, assim, o heterogêneo em uma estrutura global. Esse trabalho resultou nos ensaios que constituem a trilogia bilíngüe *América Latina - palavra, literatura e cultura*, organizada por Ana Pizarro e publicada em 1993.

É, pois, no interior de uma reflexão empenhada em estabelecer conexões em torno de um pensamento crítico sobre a América Latina que se pode tentar estabelecer pontos de aproximação ou contraste entre

as diversas formulações interpretativas. Sob essa perspectiva teórica, a obra do crítico brasileiro e a do uruguaio gravitam em torno de duas indagações centrais: como encarar a tradição literária ocidental, a partir de um enfoque latino-americano? Como pensar a América Latina, sem se prender a rígidos esquemas conceituais, ou sem se sujeitar a conceber realidades objetivas ou subjetivas tidas como naturais ou imutáveis?

A reflexão teórica sobre as literaturas da América Latina, praticada por eles, aponta temas e problemas em comum. Ambos se empenharam em discutir o conceito de literatura nacional, noção forjada pelo pensamento europeu em virtude da sedimentação histórica de que resultaram as nacionalidades e países da Europa, mas que, na visão dos dois críticos, tem aspectos peculiares na América Latina, continente de nações formadas há relativamente pouco tempo.

A esse respeito, o pensamento de ambos converge para um ponto comum: o processo de formação da cultura latino-americana é visto como algo que ocorre simultaneamente entre *mimesis* e *poiesis*: dependente das metrópoles colonizadoras, mas capaz de, a partir mesmo do que elas impõem, reelaborar traços diferenciais. Antonio Candido chega a pensar a nacionalidade como palco agônico da tensão entre realidades sócio-econômicas e históricas diferentes e até opostas. Nesse lugar, *mimesis* e *poiesis* podem escapar à oposição entre universalismo e particularismo, entre a racionalidade uniformizadora e a imaginação diferenciada. E podem ainda escapar ao dilema de se submeter à realidade da dominação cosmopolita ou furta-se de se exilar no ideal xenófobo de uma nacionalidade original, espontânea e popular. O projeto teórico de Antonio Candido baseia-se na vontade de definir, em nível literário, filosófico e científico, tanto o significado da nacionalidade, quanto o papel que nela devem exercer o escritor e o cidadão.

Antonio Candido: pressupostos

O pensamento crítico de Antonio Candido está centrado, fundamentalmente, na idéia de que os momentos decisivos da formação da literatura brasileira alicerçam-se na construção de valores que justificaram a criação do Estado brasileiro. Essa concepção foi sendo plasmada por meio da inter-relação entre dois momentos — o Iluminismo setecentista e o Romantismo oitocentista — numa seqüência que expõe os fundamentos legitimadores da Independência.

Por outro lado, o influxo do Iluminismo, segundo a perspectiva de Antonio Candido, europeizou a literatura brasileira, integrando a pequena elite letrada (através da interação autor, obra e público) à matriz dos valores literários do Ocidente. De fato, o pensamento crítico que se

articula na *Formação* procura desprovincializar as idéias e as letras, inserindo o Brasil no contexto universal.

Esse processo simultâneo de europeização da cultura e aclimação à realidade permitiu ao Romantismo, num segundo momento decisivo, tratar a literatura como um veículo privilegiado de emergência de uma consciência nacional. Para Antonio Candido, o Romantismo, no Brasil, significou uma tomada de posição crítica a respeito do universalismo da Ilustração e uma afirmação da peculiaridade nacional. Nesse sentido, o crítico enfatiza, mais uma vez, a função social da literatura, que legitima a independência pela escolha daquelas peculiaridades nacionais que passam a ser valorizadas no interior da cultura ocidental:

A literatura no Brasil, como a dos outros países latino-americanos, é marcada por esse compromisso com a vida nacional no seu conjunto, circunstância que inexistente nas literaturas dos países de velha cultura. Nelas, os vínculos neste sentido são os que prendem necessariamente as produções do espírito ao conjunto das produções culturais; mas não a consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco da nação ao fazer literatura.¹

Como se sabe, o pensamento crítico de Antonio Candido sedimenta-se em uma linha investigativa voltada para as relações entre literatura e sociedade, numa tentativa de interpretação do processo cultural brasileiro. A reavaliação da História da Literatura Brasileira — elaborada na *Formação* — é empreendida tendo como suporte a convicção de que tanto a prática produtiva do historiador quanto o dinamismo dos acontecimentos devem ser analisados sob o viés da contradição. Nesse sentido, tanto a contradição quanto a tensão constituem-se no principal eixo dinamizador do pensamento de Antonio Candido.

Outro problema que faz parte da reflexão do crítico brasileiro é o da relação — muitas vezes, tensa — com as literaturas dos países ditos “centrais”, que pode levar alguns teóricos e pensadores a postular uma especificidade absoluta que, na concepção tanto de Angel Rama quanto de Antonio Candido, não existe, porque, como escreve Rama, *somos parte da mesma civilização*. A esse respeito, no prefácio à primeira edição da *Formação*, Antonio Candido tem posição semelhante:

A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas...

Os que se nutrem apenas delas são reconhecíveis à primeira vista, mesmo quando eruditos e inteligentes, pelo gosto provinciano e falta de senso de proporções. Estamos fadados, pois, a depender da experiência de outras letras, o que pode levar ao interesse e até menoscabo das nossas².

Essa perspectiva permite inferir, contra um nativismo deformador que se compraz em julgar a literatura latino-americana como autóctone,

que a América Latina faz parte de um fenômeno cultural mais amplo, e aquilo que se considera como próprio da sua literatura é, na verdade, comum à literatura do Ocidente, embora apresente marcas diferenciais próprias. Por outro lado, pode-se perguntar: qual é o fator que torna inquestionável a afirmação de que a literatura brasileira é secundária, senão a inquestionabilidade da escala de valores que orientou a atividade crítica? Se Antonio Candido caracteriza a literatura no Brasil como produto de uma aclimação do legado europeu, automaticamente sela a manutenção de uma certa escala valorativa.

Escalas valorativas à parte, o importante é que Antonio Candido busca uma diretriz teórica que, rejeitando o historicismo e o causalismo das análises sociológicas, atenta para a especificidade estrutural dos vários tipos de produção cultural. O passado lembrado e o futuro projetado assumem uma dimensão de tempo presente, isto é, de matéria flexível e instrumentalizável pela vontade e pela necessidade de indivíduos e grupos.

Dentro dessa linha de pensamento, Hugo Achugar chama a atenção para o fato de que ser latino-americano não é sinônimo de ser autóctone: "não existe uma América Latina de quena, marimba e negros descalços, mas uma América Latina variada, contraditória e rica".³ O fato de a cultura latino-americana inserir-se em um patrimônio cultural mais amplo não impede, contudo, que o funcionamento de sua literatura tenha características específicas que devem ser consideradas.

Angel Rama: perspectivas

No artigo "Diez problemas para el novelista latinoamericano", Rama concebe as literaturas latino-americanas como divisões puramente históricas da atividade literária segundo cada nação. No entanto, adverte que tais literaturas se agregam em uma espécie de bloco transnacional, constituído por certas regiões que passaram por um processo de "balcanização". Rama cria, então, um de seus conceitos mais conhecidos, quando designa essas regiões como "comarcas" e as define como um "segmento do sub-continente onde há homogeneidade de elementos étnicos, natureza, formas de sociabilidade, tradições da cultura popular, que convergem em formas parecidas de criação literária". Dentro dessa visão notadamente espacial e geográfica, o crítico uruguaio destaca a região do Caribe, o Pampa (englobando trechos de Argentina, Uruguai e Brasil) e um amplo território que compreende Peru, Equador e Bolívia.

Há, entretanto, um elemento que transcende todas as comarcas e pode servir de critério para delimitar um determinado universo literário: a língua. Levando-a em conta, Rama define o mundo hispano-americano como um corpo separado, do qual fica de fora o Brasil. Para

ele, existiriam, portanto, dois grandes sistemas literários separados pela língua: a América de fala espanhola e a América de fala portuguesa.

Posteriormente, no estudo "Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)", Rama atenua a dicotomia embutida nessa visão e passa a trabalhar com dois níveis que se interpenetram: um, mais restrito, o hispano-americano e outro mais amplo, o latino-americano. Segundo esse ponto de vista, a partir das primeiras décadas do século XX, a América Latina desenvolveu o seu sistema literário próprio, em dimensão continental, formando o que Rama designa "um único sistema literário comum", do qual o Brasil seria parte integrante e não mais corpo paralelo. Contudo, tal sistema é bastante diferenciado, de maneira a constituir uma estrutura polimórfica e complexa.

Tentando explicitar, analisar e compreender a complexidade dessa estrutura, Rama desenvolve duas postulações: a primeira é aquela que afirma que na América Latina existiriam dois focos de vanguarda — São Paulo e Buenos Aires. Nessas duas cidades, verifica-se a ocorrência de uma vinculação com as idéias vanguardistas européias, através da proposta de uma ruptura radical com o passado e da referência a uma realidade virtual que se projeta no futuro. As vanguardas européias representariam, nesse caso, um estímulo e um modelo, imprimindo uma direção universalista à produção literária.

A segunda postulação diz respeito à chamada "cor local", que tende ao realismo, suscita o regionalismo e manifesta claramente uma certa continuidade com o passado, pois pressupõe a valorização das tradições e alimenta um certo sentimento de nostalgia, resistente às inovações do mundo contemporâneo. Mas como as tendências renovadoras se exprimiram por vezes nos termos do regionalismo, houve na América Latina uma "dupla vanguarda", gerando uma ambigüidade de difícil solução.

Essa ambigüidade Rama argumenta que é o traço mais original e fecundo resultante dessa "dupla vanguarda": "a penetração do espírito e das técnicas renovadoras no universo do regionalismo", fator responsável pela obra de um Graciliano Ramos. Trata-se de uma temporalidade regida pela lógica da "simultaneidade do não-simultâneo", que admite a coexistência de diferentes ritmos, formas e movimentos no interior do sistema cultural latino-americano.

Importantes vozes críticas do pensamento contemporâneo parecem seguir essa mesma trilha. Beatriz Sarlo argumenta que em uma dada sociedade, por exemplo, funcionam ao mesmo tempo elementos pertencentes ao sistema popular, ao sistema culto, num processo de intercomunicação, que põe lado a lado, elementos que vêm de sistemas anteriores, elementos que anunciam os posteriores e elementos residuais.

Conclusão

Leitores críticos da experiência latino-americana, Angel Rama e Antonio Candido concebem a literatura como um corpo orgânico no qual se expressa uma cultura, salientam que o texto dialoga com o contexto, o que lhes permite formular a hipótese de ser a literatura um sistema integrado, que se nutre de um constante diálogo entre autor, obra e público.

Rama renova a crítica sobre o período modernista na América hispânica⁴, traçando o alcance de seu enfoque como época cultural. Pode-se dizer que essa renovação é teoricamente indissociável dos pressupostos metodológicos da *Formação da literatura brasileira*, tanto pela concepção da "literatura como sistema", que ele adota explicitamente em *Ruben Dario y el modernismo*, como pelo ponto de vista crítico e de interpretação dos textos literários.

Esse fato permite pensar na equivalência existente entre os processos intelectuais brasileiros e os hispano-americanos, que se evidencia no entrecruzamento dos enfoques teóricos a respeito de problemas comuns a ambos os universos culturais. A obra de Angel Rama e a de Antonio Candido concentram-se no momento formativo de suas respectivas literaturas: a brasileira, que culmina no período romântico articulada à universalidade dos grandes problemas sócio-culturais da época, como mostra Candido; e a hispano-americana, concentrada no momento modernista em que se consolida uma língua literária capaz de abrigar as inflexões e diferenças regionais na elaboração literária do imaginário moderno, unificando pela primeira vez a literatura hispano-americana sob uma estética e uma problemática cultural comuns, como mostra Rama.

Dessa forma, tanto Candido quanto Rama assinalam os caminhos pelos quais a reflexão sobre os problemas básicos da cultura latino-americana deixa para trás o espaço maniqueísta em virtude do qual esta tarefa tem sido, quer o tema obsessivo que costuma atormentar os teóricos hispano-americanos, quer a tradicional "indiferença" dos brasileiros. A reflexão de ambos transita por caminhos heterogêneos, configurando uma tarefa comum necessariamente mediada pelas particularidades sociais e culturais que imperam no continente.

A despeito da concepção humanista e universalizante que sustenta a atividade teórica e crítica de Angel Rama e Antonio Candido, as categorias por eles construídas, e que formam a base de seu pensamento sobre a América Latina, mostram-se, ainda hoje, instigantes e válidas para se pensar a complexidade que envolve as questões propostas por esse universo cultural múltiplo e variado que constitui o continente latino-americano.

Notas

- ¹ CANDIDO, Antonio. Prefácio da 2. edição. In: *Formação da literatura brasileira*. 5 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975. p. 18.
- ² CANDIDO, Antonio. Prefácio da 1. edição. In: *Formação da literatura brasileira*. 5 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975. p. 9-10.
- ³ ACHUGAR, Hugo. Prólogo à edição brasileira de RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 16.
- ⁴ É importante ressaltar que o chamado movimento modernista hispano-americano surge por volta de 1890 e seria equivalente, no Brasil, em termos de movimento poético, ao Simbolismo. Por sua vez, o modernismo brasileiro coincide, na América hispânica, com a vanguarda.

Referências bibliográficas

- ARINOS, Afonso et al. *Esboço de figura - homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975. 2 v.
- CANDIDO, Antonio. "O olhar crítico de Angel Rama". *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 140-147.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- INCAO, Maria Angela, SCARABÓTOLO, Eloisa Faria. *Dentro do texto, dentro da vida - Ensaio sobre Antonio Candido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- MARTINEZ, Tomás Eloy. Angel Rama o el placer de la crítica. *Dossier Angel Rama*. University of Maryland, 1985.
- PEDROSA, Célia. *Antonio Candido: a palavra empenhada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1994.
- RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- RAMA, Angel. "Diez problemas para el novelista latinoamericano". In: *Revista de la Casa de las Américas*. Havana, 1964, no. 26.
- RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Arca Editorial, s/d.

Angel Rama e os intercâmbios culturais

“Se sospecha que no duerme nunca”

Quando o objetivo que nos reúne é discutir o intercâmbio cultural, não podemos deixar de pensar em Angel Rama. Uruguaio de nascimento, venezuelano por necessidade, espanhol pelo sangue, mas latino-americano por convicção, Rama é o exemplo mais claro da busca incessante de derrubar as barreiras — naturais e culturais — que nós, latino-americanos, encontramos. Esta necessidade de comunicação entre os distintos países latino-americanos (ou “comarcas”, como ele chamava as diferentes zonas ou regiões “agrupáveis” do continente¹) devia-se a um objetivo preciso, concreto: obter um conhecimento mais profundo de nossa realidade, e assim poder nos explicar a nós mesmos, pensando-nos. Estes dois aspectos são os que me interessam trabalhar neste ensaio. Em primeiro lugar, a habilidade de Rama para reconhecer e dar a conhecer zonas que poderíamos chamar de “novas”, já que pouco ou nada trabalhadas em relação ao latino-americano (fundamentalmente no campo literário). Refiro-me tanto a zonas geográficas, especialmente delimitadas, como também a obras e autores geralmente não trabalhados no cânone literário latino-americano. A inclusão destas “zonas” é o fundamento de sua teoria crítica em relação ao cultural em geral e ao latino-americano em particular.

Em segundo lugar, e junto a esse aspecto, quero me deter nas idéias de Rama em relação à possibilidade de postular ou não uma Teoria Crítica Latino-Americana. Desde seus primeiros trabalhos críticos, os autores e temas que estuda são muito variados, embora gradualmente seu interesse vá se tornando quase exclusivamente latino-americano. O tema se torna relevante, já que hoje, há mais de dez anos de sua morte, essas idéias continuam sendo motivo de reflexão e polêmica entre os intelectuais que ainda tentam explicar este nosso continente tão complexo. Além disso, suas idéias não deixam de estar presentes no momento de avaliar os aportes principais no acontecer teórico da América Latina.

Vejam, pois, as opiniões de Rama a respeito. Não pretendo aqui discutir um texto de Rama em particular, nem fazer uma análise exaustiva de sua obra. Pretendo, na verdade, recolher opiniões, comentários, para mostrar o fio condutor de um pensamento coerente, mas não estático. Justamente, se algo faz complexa sua leitura, é sua

contínua auto-reflexão, sua análise incansável, sua autocorreção implacável, à medida que dispunha de novos campos e meios de análise.

Novas zonas: redescobrir a América

Uma das vias mais perseguidas por Rama foi a abertura para essas outras realidades, por outros caminhos e perspectivas. Caminho que lhe permitiu postular que aquilo que chamamos *América Latina* de fato não deixa de ser uma grande massa continental em muitíssimos aspectos tão desconhecida, ainda hoje, como nos primórdios de nossa vida independente. É interessante o que Rama afirma a respeito, com sua lucidez característica:

Sempre me lembro daquele texto da Carta da Jamaica de Bolívar em que este se pergunta, em pleno processo revolucionário, o que é que está acontecendo no resto da América. Porque na verdade ele praticamente não tem informação do que é que acontece no Rio da Prata, e alguma informação, apesar de vaga e incompleta, do que está acontecendo no México. Esta foi a situação normal do continente. A aproximação e a intercomunicação das áreas hispano-americanas foi se fazendo lentamente e com enorme dificuldade.²

A abordagem do tema é mais vasta. Rama menciona figuras e momentos precisos que foram, como ele, abrindo esses caminhos de comunicação a partir do século XIX e fundamentalmente no século XX — José Vasconcelos conhecendo a Argentina, a Revolução Mexicana incorporando o país à América Hispânica, a Revolução Cubana de 60. Apesar de o caminho de Rama ter sido muito distinto do seguido pelos exemplos mencionados, o objetivo foi o mesmo: a integração. A reconhecida capacidade de trabalho e atividade intelectual constante de nosso crítico nos permitiria encontrar uma série muita extensa de caminhos de integração, que excederiam em muito o alcance deste trabalho. Limito-me simplesmente a mencionar três que me parecem fundamentais: seu interesse em integrar “culturalmente” o Brasil no âmbito do latino-americano; a criação do ambicioso projeto da Biblioteca Ayacucho; e a incorporação crítica e contínua de distintas disciplinas que enriquecem o trabalho do crítico, já não apenas literário — apesar de ter sempre privilegiado este tipo de discurso — mas sim cultural.

Brasil: um exemplo

Um das preocupações constantes de Rama foi a divisão em dois blocos, como ele dizia, de nosso continente: “se vê o Brasil como um bloco e se vê a América Hispânica como um bloco. Acho que a realidade é mais complexa, a realidade é de centros mais plurais, de áreas

diferenciais, algumas associadas entre si".³ Seu contato com o Brasil se intensificou dia a dia, e seu interesse por sua cultura foi crescente. No ano de 1973, Rama teve a oportunidade de coordenar dois seminários ("cursos memoráveis", define-os Candido) para pós-graduandos na Universidade de São Paulo, nos cursos dirigidos por Antonio Candido: um "Panorama das correntes literárias contemporâneas" e o outro sobre "Transculturação na narrativa latino-americana". Essa foi uma das formas de cumprir o projeto prometido já em 1960, em Montevidéu, ao mesmo Candido, segundo seu próprio testemunho:

Quando em 1960 conheci Angel Rama em Montevidéu, ele me declarou sua convicção de que o intelectual latino-americano deveria assumir como tarefa prioritária o conhecimento, o contato, o intercâmbio relativamente aos países da América Latina e me manifestou sua disposição para começar este trabalho de acordo com suas possibilidades, fosse viajando, ou correspondendo-se e estabelecendo relações pessoais.⁴

Nos anos oitenta os cursos prosseguiram,⁵ juntamente a outras viagens pela América e Europa, e, como continua Candido, "em cada uma dessas viagens, comprava mais livros, abria novos campos de interesse e demonstrava um profundo e crescente conhecimento do Brasil".

Cabe esclarecer a esta altura que dada a contínua autocrítica e reflexão que Rama fazia de sua própria obra, sua visão do Brasil em relação ao resto da América Latina foi mudando gradualmente. Em *Diez problemas para el novelista hispanoamericano* (1964), e logo após de seu já mencionado estudo das distintas comarcas, Rama acredita que estas impediriam, ou, ao menos, dificultariam a formação de literaturas nacionais. É justamente a interpretação que faz do caso brasileiro que o leva a essa afirmação, que explica dizendo que "a observação pode soar a paradoxo: parte da comprovação de que, exceto o caso explícito, concreto, do Brasil, e exceto vislumbres no México e em Buenos Aires, não se registra a existência de uma literatura nacional nitidamente diferenciável, com sua estrutura própria", e insiste, algumas linhas adiante: "a exceção é o Brasil. O fato de que praticamente seja um continente à parte, e que disponha de uma língua própria, mais a decadência de Portugal e a original miscigenação racial do país, contribuíram para desenvolver as feições nacionais".⁶ Entretanto, alguns anos depois, por exemplo em *Medio siglo de narrativa latinoamericana: 1922-1972* (1973), ocorrera uma mudança substancial. Ali, diz:

Já não se pode duvidar que, por volta de 1919, a América Latina já havia constituído um sistema próprio, dentro do qual se havia alcançado um grau de eficiência considerável nas relações da criação com as estruturas gerais, uma riqueza de possibilidades e adequações que, se numa visão

nacional pode de imediato parecer-nos reduzida, recobra sua importância quando a abertura focal nos permite incorporar toda América Latina como um único sistema literário comum.⁷

A Biblioteca Ayacucho: o projeto

É indubitável que esta coleção é uma de suas mais ricas contribuições à cultura latino-americana. Apesar de ser um projeto que Rama concretiza em sua pátria adotiva, Venezuela, durante seu exílio, pode-se dizer que foi o projeto de sua vida e uma das mais importantes tarefas editoriais que empreendeu,⁸ sempre entendendo a edição como parte da integração. O projeto de Ayacucho se concretizará já em 1974, justamente o ano em que se celebrava o sesquicentenário da dita Batalha. Em reconhecimento à sua liderança como promotor do projeto, será nomeado Diretor Literário e membro da Junta Diretora. O objetivo que o uruguaio persegue está bem claro desde o começo, embora cada vez se torne um projeto mais ambicioso. O projeto "foi concebido inicialmente como uma biblioteca completa sintetizada em uns quinhentos tomos, que recolhesse a vigência do legado civilizador da América Latina, desde os textos pré-colombianos até nossos dias, mediante uma seleção de autores e de obras fundamentais nas várias disciplinas das letras, filosofia, história, pensamento político, antropologia, arte, folclore e outras".⁹ Apesar de os 500 volumes não terem chegado a sair, a idéia que me parece mais importante a este respeito é a de "várias disciplinas", porque aí já está anunciado, se não o método, pelo menos o espírito que se concretizará perfeitamente em livros posteriores tão fundamentais como *Transculturación en América Latina* (1982) e *La ciudad letrada* (1984), quando, sem deixar de atender à especificidade discursiva da obra artística, ingressam em seu mundo reflexivo outras áreas e, justamente, disciplinas que abrem o caminho ao que hoje chamamos de Crítica Cultural. É a este propósito que Rama reconhecerá depois nesta Biblioteca Ayacucho "um instrumento de integração cultural latino-americana". Integração que parte de um passado, mas sempre projetando-se em direção a um futuro. Não posso aqui deixar de lembrar os editores de antologias poéticas no século passado, já que o projeto era muito similar ao de Rama. Editar para conhecer e para reconhecer a nação na obra escrita. Construir culturas e cidadãos americanos, estabelecendo ao mesmo tempo os fundamentos da nação. Como citei linhas atrás, o próprio Rama reconhece sua vinculação com nosso século XIX a partir da *Carta da Jamaica*, sendo possível filiá-lo aos editores de antologias do século XIX. Basta ler seu *La ciudad letrada* para conhecer sua profunda reflexão sobre o tema.

Para além das críticas que se possam fazer à Biblioteca Ayacucho,¹⁰ creio que é inquestionável que se trata de uma das "empresas mais

importantes de compilação e publicação do melhor do pensamento e da literatura da América Latina”, como diz Ruffinelli, e acrescenta: “Não esqueçamos (ele não o esqueceu nunca) que em nossos países balcanizados não existe uma só biblioteca que se assemelhe à Ayacucho em dispor de *todas* as nossas obras; sabe-se bem que as melhores bibliotecas latino-americanas se encontram nos Estados Unidos, e que o descuido com o próprio acervo é regra geral das instituições latino-americanas”.¹¹

A literatura latino-americana: pode haver uma teoria?

No mês de agosto de 1979, datada do dia 1º, Angel Rama recebe uma carta de seu amigo Antonio Cornejo Polar, convidando-o a participar de um projeto intitulado “O discurso teórico da crítica literária latino-americana”. Cartas como estas são muito comuns no Arquivo Rama, e com correspondentes de todo o mundo. Não é necessário continuar enfatizando a portentosa profusão da atividade crítica, jornalística, editorial e epistolar de Rama. Mas me interessa deter-me na resposta que vinte dias depois envia a seu amigo Antonio. Nela, além de autorizar-lhe a publicação de alguns de seus artigos, e de indicar Noé Jitrik e Gutiérrez Girardot para serem convidados para o evento, opina:

Inquieta-me o título que seu compatriota¹² pretende dar à coletânea. Já me manifestei contra essa aberração de construir uma “teoria” de uso exclusivo de hispano-americanos, o que é decretar o cancelamento do conceito geral de teoria e voltar a nos aprisionarmos em um catálogo marginal. Salvemos a amplitude de “teoria” e decretemos ao mesmo tempo que esta só é edificável, se pretende abarcar globalmente toda a literatura, com a contribuição das letras hispano-americanas; mas não façamos uma “teoriazinha” só para nós.

Este segundo aspecto situa Rama na linha de nossos grandes pensadores — um Reyes, um Henríquez Ureña, por exemplo —, preocupados em estabelecer uma linha de pensamento propriamente americano, teórico, que permitisse explicar nosso perfil cultural sem necessidade de apelar unicamente a modelos estrangeiros, mas tampouco prescindindo deles. Penso por exemplo na coincidência que há entre Rama e seu projeto cultural e o enorme esforço teórico que constitui *El deslinde*, de Alfonso Reyes, apesar das diferenças. Pensar o continente, e então poder reformulá-lo é a tarefa que todos empreendem. Mesmo na discrepância. Com respeito à Teoria, a posição de Rama não varia substancialmente. Entrevistado em Lima, poucos meses antes de sua morte, por Jesús Díaz Caballero, a abordagem, com poucas variações, é muito semelhante:

Diríamos que tenho uma justificada desconfiança por toda tentativa de teoria que não se aplique a nada mais que à América Latina. (...) Acho que a literatura latino-americana forma parte de um vasto território que se chama "as literaturas", e não se vá objetar que os tropos são diferentes nas literaturas americanas em relação às literaturas européias.¹³

Este pensamento se mostra coerente com as idéias que Rama tem sobre a língua como elemento unificador da especificidade latino-americana, e a qual considera "o núcleo básico integrador", a ponto de dizer:

se existem origens comuns, história em boa parte comum, inúmeros problemas comuns, aquilo que com maior imediatez e tangibilidade institui a aproximação, instaura a comunidade, não está em nenhum destes elementos, por mais importantes que sejam, e sim no uso da língua, na comprovação de que é a mesma, idêntica, em todas as partes.¹⁴

Mas tal língua deve ser vista como ferramenta que, apesar de utilizarmos, não foi inventada por nós, latino-americanos, e, portanto, não nos pertence integralmente. Em definitivo, é o reconhecimento das diversidades de Nossa América, e o caráter conflituoso de nossa origem.

É impossível não abordar a discrepância profunda que mantém, sobre o tema, com Fernández Retamar nos anos setenta,¹⁵ especificamente com seu *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* (1972). Na mesma entrevista, a referência é iniludível: "acho que o livro de Roberto Fernández Retamar é um dos maiores erros que se cometeram em matéria de crítica: que é postular a existência de uma teoria literária que, como tal, é um regra geral, mas que somente vale para a literatura latino-americana". A solução a que Rama conduz é que, para que realmente exista uma teoria, se deve ter em conta, no momento de postulá-la, *também* o latino-americano, mas *não somente* o latino-americano:

Isto é, que a práxis latino-americana também deve contar como a práxis européia, chinesa ou africana no momento de delinear uma teoria geral das literaturas. Então é correto e lógico dizer que cada uma destas práxis são contribuições que podem enriquecer uma teoria geral, mas isto significa incorporar-se ao conjunto da literatura, não se separar, não se segmentar.¹⁶

As discrepâncias vinham de antes, mas se reconheciam como o fermento poderoso que dava origem ao debate de idéias. Quando é convidado a participar de uma reunião do comitê de colaboração de *Casa*, em 1966, Rama, entusiasmado, responde:

Em sua carta de 12 de maio, você me fala do acerto de uma viagem, para o qual me pede uma resposta rápida. Na carta de Roberto, de 24 de maio, esse convite se transformou em uma reunião da Comissão da Revista: grande iniciativa, isso é brigar, isso é responder bem à escalada do inimigo.

Sem dúvida vou, aconteça o que acontecer. E acho que devemos aproveitar este pouco tempo para brigar bastante.¹⁷

Esse “brigar bastante”, tão valorizado por seus debatedores em congressos e encontros, foi outro dos motivos que lhe valeram o respeito intelectual que em todos inspirava. Como escreveu Vargas Llosa: “Os Congressos de Literatura serão mais chatos agora que Angel Rama não pode participar deles. Vê-lo polemizar era um espetáculo de alto nível, a demonstração de uma inteligência que, enfrentando outras, alcançava seu máximo brilho e prazer”.¹⁸

Essa lúcida inteligência permitiu-lhe ver mais além. Esse foi o ponto de partida. Esse homem que perdia horas e horas de sono para ler e ler, que seus amigos recordam teclando incansavelmente uma máquina de escrever, entendeu que o ponto de partida não era o discurso, e sim o lugar de onde esse discurso era gerado. O método foi compartilhado, também, por outros de sua geração; mas, como diz Eloy Martínez,

O método (mais que o recurso) da geração crítica consistiu, pois, em abarcar tudo: em compreender que a palavra só manifesta a plenitude de sua riqueza quando é lida no contexto de sua realidade inteira. Rama se embrenhou mais que ninguém nesse caminho que ele mesmo havia começado a abrir.¹⁹

Neste percurso por distintos aspectos da tarefa intelectual de Rama, tentei mostrar apenas alguns dos caminhos seguidos por ele, mais como homenagem ao intelectual do que como análise de uma obra que, ainda hoje, continua propondo-nos interrogações e abrindo novas portas para a integração latino-americana.

Tradução: Luis Alberto Brandão Santos

Notas

- 1 As distintas comarcas que Rama reconhece são o Tihuantisuyo, a pampeana e o Caribe, onde são semelhantes “os elementos étnicos, a natureza, as formas espontâneas da sociabilidade, as tradições da cultura popular” (RAMA, 1986. p.49). A ênfase se dá no duplo aspecto característico da comarca: a semelhança natural mas também cultural.
- 2 RAMA In: PIZARRO, 1985. p. 85-86.
- 3 RAMA In: PIZARRO, 1986. p. 86.
- 4 CANDIDO In: MORANA, 1997. p.287.
- 5 Segundo Carina Blixen, no ano de 1980 “multiplica-se sua participação em colóquios, congressos e sua atividade como conferencista. No final de janeiro, participa em São Paulo das Jornadas de Literaturas Latino-Americanas e em fevereiro de um colóquio na Universidade de Campinas, organizado por Antonio Candido, com o projeto de criar um Centro Latino-Americano. Em março, em Austin (Texas), participa do XX Congresso organizado pelo Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, onde expõe “Visão do povo mexicano em González de Eslava”. Também participa do simpósio “José María Arguedas: literature and andean society”. Como integrante do colóquio “Cortazar’s work in the light of contemporary argentinian history” (abril, Nova York), apresenta o ensaio “Argentina: crise de uma cultura sistemática”. Não é minha intenção detalhar a inabarcável atividade desenvolvida por Rama em sua vida. Mas me parece importante a citação, embora exceda os limites do item (Brasil), porque em nenhum momento Rama deixou de pensar

- em um todo muito mais amplo que as particularidades, ou a simples soma delas. Desenvolverei isto mais adiante, mas é importante aqui para não se perder de vista a perspectiva continental ampla do crítico.
- ⁶ RAMA, 1986. p.50-51.
- ⁷ RAMA, 1986. p.111.
- ⁸ "Até 1968, Rama manteve uma constante e laboriosa atividade em seu próprio país, alternando-a com numerosas viagens pela América Latina. Já nesses anos era um excelente editor: depois de dirigir uma coleção literária na recém-surgida Alfa, estabeleceu sua própria editora, Arca, em que começou a publicar a um ritmo de dois livros por semana nos melhores tempos, além da *Enciclopédia Uruguaya*, tudo resultando em uma produção incrível num país de escassos três milhões de habitantes" (RUFFINELLI, 1983. p.123).
- ⁹ RAMA In: BLIXEN, 1986. p.50.
- ¹⁰ Em seu artigo "Angel Rama em Caracas: uma bela iniciativa cultural e um feliz achado crítico" (em MORAÑA, 1997. p.319-342.), Darío Puccini faz uma série de críticas, não ao projeto em si — embora, com muito mais cautela que outros, chame-o "bela iniciativa" —, e sim à realização do mesmo. Isso não impede que reconheça a "marca importante, mas seria justo denominá-la impagável, na vida cultural e universitária da Venezuela", levando em conta também a sua participação no Centro de Estudos "Rómulo Gallegos" e na Revista *Escritura*.
- ¹¹ RUFFINELLI, 1983. p.126.
- ¹² Refere-se a Roque Carrión, nesse momento encarregado da Oficina Latino-Americana de Investigações Sociais, quem se encarregaria do evento e das publicações correspondentes.
- ¹³ DÍAZ CABALLERO In: MORAÑA, 1997. p.336.
- ¹⁴ RAMA, 1986. p.56.
- ¹⁵ O conhecido artigo a que faço referência, como se sabe, gerou sérios questionamentos, não somente por parte de Rama (Milián, Achugar). Mas aqui não me interessa tratar do problema em seu conjunto, e sim do ponto de vista de Rama.
- ¹⁶ DÍAZ CABALLERO In: MORAÑA, 1997. p.336-337.
- ¹⁷ FERNÁNDEZ RETAMAR In: MORAÑA, 1997. p.300.
- ¹⁸ VARGAS LLOSA, citado por ELOY MARTÍNEZ, 1985. p. xxvii.
- ¹⁹ ELOY MARTÍNEZ, 1984. p. xxvi.

Referências bibliográficas

- BLIXEN, Carina, BARROS-LEMES, Alvaro. *Cronología y bibliografía de Angel Rama*. Montevideo: Fundación Angel Rama, 1986.
- CANDIDO, Antonio. La mirada crítica de Angel Rama. In: MORAÑA, Mabel (ed.) *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997.
- DÍAZ CABALLERO, Jesús. Angel Rama o la crítica de la transculturación (Última entrevista) In: MORAÑA, Mabel (ed.) *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997.
- PIZARRO, Ana (coord). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.
- PUCCINI, Darío: Angel Rama en Caracas. una pulcra iniciativa cultural y un feliz hallazgo crítico. In: MORAÑA, Mabel (ed.) *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997.
- RAMA, Angel. *La novela en América Latina*. México: Universidad Veracruzana. Fundación Angel Rama, 1986.
- RAMA, Angel. *La crítica de la cultura en América Latina*. Barcelona: Biblioteca Ayacucho, 1985. (com prólogos de Saúl Sosnowski e Tomás Eloy Martínez)
- RUFFINELLI, Jorge. Angel Rama: la carrera de un crítico de fondo. *Escritura*. Caracas, Año 8, n. 15, p. 123-131, enero-junio, 1983.

Cuba e os escritores mineiros: uma interlocução latino-americana

Estudando a recepção crítica de Darcy Ribeiro na América Latina, pude ressaltar como o exílio desse escritor mineiro, depois do golpe militar de 1964, suscitou-lhe um intenso diálogo com a América Latina, incluindo Cuba.

Dando continuidade a esse enfoque, é possível verificar como outros escritores mineiros também refletiram sobre o global a partir do local. A abordagem proposta exige de nós um longo percurso. Nesse sentido, este texto restringe-se ao esboço de questões relacionadas ao tema apresentado.

Situando o diálogo entre os escritores mineiros e a América Latina, verifica-se, no "Acervo de Escritores Mineiros",¹ especialmente naquele de Henriqueta Lisboa, uma correspondência entre a autora mineira e Gabriela Mistral, escritora chilena. Em carta a Henriqueta Lisboa, Mário de Andrade desculpa-se por não ter podido comparecer à conferência de Gabriela Mistral sobre Henriqueta Lisboa. Essa carta,² datada dos anos 40, mostra como, desde aquele momento, os escritores mineiros estavam mantendo uma comunicação com a América Hispânica. A poeta mineira exerceu uma intensa atividade tradutória. Realizou traduções de textos de Gabriela Mistral e outros poetas, como Lope de Vega, Luís de Góngora, José Martí, Rosália de Castro, Delmira Agustini, Joan Maragall e Jorge Guillén.³

Outro momento importante, que evidencia o contato entre Minas e outros escritores da América Latina, ocorre na década de 70, através do periódico *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Nessa publicação, aparecem traduções de obras de escritores hispano-americanos⁴ e textos críticos⁵ de autores nacionais sobre escritores hispanos, incluindo a crítica universitária.

A contextualização do diálogo entre os mineiros e Cuba decorre de vários aspectos. A repressão política, a partir de 1964, se por um lado expulsou os brasileiros de sua própria terra, por outro reforçou, no exílio, a consciência de problemas comuns vivenciados na América Latina.

A revolução cubana, seus ideais, seus heróis percorreram espaços reais e tomaram conta da ficção. Cuba, livre da dominação americana,

passou a ser um espaço de realização da utopia possível de vários latino-americanos e brasileiros.

Essa mudança histórica propiciou a retomada, nos textos teóricos, da discussão sobre o papel do intelectual, da cultura, da literatura e da política. A leitura do mundo, realizada a partir de Cuba, concretizou-se pela práxis crítica e literária. Nesse sentido, nos anos 70 e 80, outras capitais, além de Paris,⁶ foram tomadas como referência para o latino-americano. Havana, da revolução política, da organização política ("Organização Latino-Americana de Solidariedade"), dos sonhos de vários latino-americanos cassados e exilados, torna-se também importante para a produção crítica, literária e histórica.

Antonio Candido, em textos datados de 1979, 1981 e 1991, ressaltava a importância de Cuba. No artigo "Em (e por) Cuba" (1979),⁷ o crítico assinalava que "Em Cuba está o melhor da América". Em outro texto, "Discurso em Havana", a respeito do Prêmio Casa de las Américas, afirmava:

A inclusão do Brasil no prêmio é um novo exemplo do espírito que caracteriza a Revolução Cubana no nível das relações entre os povos, isto é, a disposição ativa de solidariedade, manifestada no respeito pelos que a respeitam e no apoio aos que, como ela, lutam pela libertação nacional, contra as tiranias do mundo desenvolvido e a voracidade do imperialismo.⁸

Conforme se pode depreender do fragmento, Cuba surgia como possibilitadora de uma utopia, de uma unidade latino-americana. Sob o olhar da Ilha, Roberto Fernández Retamar afirmava que o triunfo da Revolução Cubana em 1959 possibilitou "vivir y leer el mundo de otra manera".⁹

A abordagem desse deslocamento histórico, ocorrido na literatura, é propiciada hoje por uma das tendências da crítica contemporânea. Nesse contexto, ressalte-se como "a desconstrução abriu caminho para os estudos de literaturas emergentes ou de grupos minoritários, desembocando no grande êxito atual dos *cultural studies* e na contestação do cânone ocidental".¹⁰ Sem ficar presa aos Estudos Culturais, mas aproveitando as lições de "descentramento" e de "desconstrução" de Jacques Derrida, acredito que estudar a interlocução entre os escritores mineiros e Cuba é instaurar um outro "espaço teórico relacional",¹¹ no âmbito da crítica e da história literárias. Diante de uma crítica não hierarquizante, pode-se voltar "para os discursos das minorias", bem como incluir, nos estudos literários contemporâneos, outros textos, além daqueles já canônicos e também menos explorados pela crítica. Essa afirmação sinaliza para o estudo de autores mineiros cujas obras têm sido relegadas em detrimento de outras. Refiro-me, no caso, aos textos de Frei Betto, Oswaldo França Júnior e Roberto Drummond. Ao estudá-

los, é possível inseri-los no contexto das discussões históricas e teóricas sobre a utopia nos anos 70 e 80.

Frei Betto, Oswaldo França Júnior e Roberto Drummond têm obras traduzidas no estrangeiro. Frei Betto, por exemplo, é autor de mais de trinta títulos e ganhou prêmios de destaque, como o Jabuti e o Juca Pato. Continua escrevendo e publicou seu primeiro romance policial em 1999, intitulado *Hotel Brasil*. Roberto Drummond publicou vários livros, com muitas edições. Seus textos foram objeto de comentário pela imprensa local e nacional. Oswaldo França Júnior apresenta vários livros publicados e traduzidos. Suas obras contam com muitas edições e seu romance *Jorge, um brasileiro* foi adaptado para o cinema e a televisão. Silviano Santiago escreveu vários romances, é autor de importantes ensaios sobre o Brasil e a América Latina. Foi objeto de muitas teses no Brasil.

Identificando-se com Cuba, Frei Betto, Oswaldo França Júnior e Roberto Drummond estabeleciam um diálogo com o resto da América, pois o ideal da América era Cuba. Fernando Ainsa, ao comentar sobre a unidade latino-americana como utopia, assinala que "el principio de la unidad ha sido siempre el mismo: definir lo americano y proyectar un futuro mejor a partir de su unidad política, cultural o económica".¹² Essa idéia de utopia da unidade da América, além de estar presente nos textos assinalados e também nos ensaios políticos e filosóficos, ocorreu também em *Canto geral*, de Pablo Neruda e em muitos dos poemas de José Martí, Rubén Darío e César Vallejo.¹³

Frei Betto, Oswaldo França Júnior, bem como o professor Antonio Candido foram membros de comissões julgadoras do prêmio anual "Casa de las Américas". Ao participarem dessas comissões, entravam em contato com outros escritores, como é narrado em *Recordações de amar em Cuba* (Oswaldo França Júnior). Saliente-se que, em 1986, vários intelectuais, críticos, poetas, compositores participam da publicação de *Casa de las Americas*. Ressaltem-se os nomes de: Celso Furtado, Darcy Ribeiro, Roberto Schwarz, Octavio Ianni, Cecília Meireles, Antonio Callado, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Dalton Trevisan, Thiago de Mello, Mario Faustino, Ferreira Gullar, Nélide Piñon, Ivan Ângelo, Ignacio Loyola Brandão, João Antonio, Affonso Romano de Sant'Anna, Roberto Drummond, Adélia Prado, Márcio Souza, Torquato Neto, Caetano Veloso, Chico Buarque de Hollanda, Fernando Moraes e Frei Betto. Esses pequenos fatos, que parecem desprezíveis, amenidades, devem ser vistos de outra maneira. Ao lidar com acervos, as cartas e as dedicatórias nos livros (por exemplo) geram uma possibilidade de refletir sobre o universo literário dos escritores.

Os textos de Oswaldo França Júnior, de Frei Betto e de Roberto Drummond, a serem destacados, têm Cuba como referente e a viagem como um fio que os une. O tema da viagem possibilita uma reflexão

ampla. No caso, não se trata apenas de evidenciar um deslocamento espacial, mas sim de estudar as implicações das diferentes travessias através da mudança de olhares e de enunciação, procurando entender a territorialização e a desterritorialização dos códigos adquiridos.

Considerando que seria ingênuo estabelecer um diálogo eufórico com base na construção de uma utopia, a partir de Cuba ou de um centro único de saber, esclareço que a interlocução mostrada neste texto se relaciona a questões tais como: o papel do intelectual; a construção do imaginário; as bases utópicas de uma América Latina pensada como unidade; a compreensão das bases históricas e teóricas da utopia dos anos 70 e a mudança de paradigmas em relação à identidade e à utopia.

Em *Recordações de amar em Cuba*,¹⁴ Oswaldo França Júnior narra suas impressões sobre Cuba, decorrentes de sua viagem à ilha, quando convidado para participar como membro do júri do concurso literário (1985), promovido pela "Casa de las Américas". Ao longo do texto, através do olhar, o autor/narrador vai fornecendo ao leitor imagens de Cuba que vão sendo confrontadas, algumas vezes, com as paisagens e coisas de Minas. No decorrer dessa narrativa, vai sendo descrito o contato do escritor mineiro com outros intelectuais e escritores brasileiros e latino-americanos, inclusive Frei Betto, escritor mineiro, também convidado como França Júnior a julgar o prêmio literário da "Casa de las Américas".

Tendo em vista que, durante a programação de verão em Cuba, a Tele "Rebelde" transmite *Carga pesada*, uma adaptação de *Jorge, um brasileiro* — outro romance de Oswaldo França Júnior —, é possível perceber que os cubanos nos constituem a partir de uma reduplicação de imagens propiciadas com base no romance e na série televisiva. O confronto crítico entre *Amar em Cuba* e a recepção de *Jorge, um brasileiro*, entre os cubanos, torna-se inevitável. No artigo de Silvia Johoy sobre França Júnior, fica evidenciado que os cubanos são atraídos pelo romance e pela série televisiva "por sua temática de onde a realidade da vida do trabalhador é posta a descoberto".¹⁵ Em *Carga pesada*, aparece o cotidiano heróico de Jorge, um brasileiro, que tem uma vida semelhante a de muitos outros trabalhadores.

Na medida em que o texto *Jorge, um brasileiro* (1967) trata de uma viagem pelo interior do Brasil e constrói uma idéia de nação, é possível confrontá-lo com *Quarup* (1968).

Frei Betto agudiza o diálogo entre Literatura e Política, através de *Cartas da prisão*,¹⁶ *Das catacumbas*,¹⁷ *Batismo de sangue*,¹⁸ *O aquário negro*,¹⁹ *Cristianismo e Marxismo*, e *Fidel e a religião*.²⁰ Sua escrita faz um trajeto que abarca o subterrâneo das prisões,²¹ das catacumbas, enfocando também a trajetória de Marighella. O aquário negro, do "peixe de mangue fígado num aquário negro", sinaliza para a imagem das profundezas. Nesses textos, Frei Betto escreve, através de uma

linguagem imagética, rica em contrapontos, o Brasil subterrâneo, encoberto nas prisões e transparente nos rostos dos pobres e dos injustiçados. Sua longa entrevista com Fidel Castro evidencia uma interlocução política com Cuba, traduzida na sua obra literária memorialística e autobiográfica. O texto da entrevista, além de ser um registro histórico, revela a utopia revolucionária de Fidel Castro, baseada nos ensinamentos de Marx e Martí: “Mas antes de ser comunista utópico ou marxista, eu era martiano, não posso ignorar isso”.²² O livro *Cristianismo e Marxismo*²³ propicia refletir sobre o Cristianismo como raiz de identidade cultural, conforme se pode constatar no texto teórico de Cristián Parker, *Otra lógica en América Latina. Religión popular y modernización capitalista*.

A prática textual e política, evidenciada por Frei Betto, a partir da experiência do cárcere, aparece narrada também nas obras de Alexis Polari (*Camarim de prisioneiro*); de Alfredo Syrkis (*Os carbonários*) e *O que é isso, companheiro*, de Fernando Gabeira.

Roberto Drummond, através de um “banquete literário”, misturando diversas linguagens, oferece ao leitor, mais especificamente nos contos “Quando fui morto em Cuba” (versão erótica) e “Quando fui morto em Cuba” (versão política), a representação de um imaginário político em torno de Cuba.

O solo cultural de um momento histórico, projetado em espelhos literários, permite compreender uma geração. Assim, os dois contos de Roberto Drummond narram a trajetória de um jovem, cujas inúmeras travessias, entrecruzadas por um contexto revolucionário e midiático, chega a uma Cuba dos sonhos e de um imaginário coletivo. Esses contos relacionam-se com outros do livro. Chamo a atenção para “Os desgostos de agosto”, em que a imagem de Che Guevara é construída ao longo de toda a narrativa. Os contos de *Quando fui morto em Cuba*²⁴ comunicam-se com outros do mesmo autor. Saliento aqui *A Morte de D. J. em Paris*,²⁵ cuja aproximação se faz tanto pelo aspecto formal, através da colagem, bem como pela contextualização histórica. No conto “A morte de D. J. em Paris”, através do personagem D.J., Roberto Drummond usa espaços diferentes, como Minas/Brasil, Belo Horizonte e França/Paris a tempos diversos, traçando Paris dentro de Minas, no quarto de D.J, no coração do Brasil, em “nossos tempos clandestinos”. A “pátria azul” e a “mulher azul” apontam para um desejo de transformação daqueles tempos.

Oswaldo França Júnior, Frei Betto e Roberto Drummond, através de suas obras, comungam com uma utopia revolucionária ou mostram, através de seus textos, essa utopia que modificou o modo de pensar de toda uma geração, inclusive suas próprias produções literárias. Além desse aspecto que os aproxima, é possível estabelecer outras afinidades entre os autores.

Frei Betto²⁶ e Roberto Drummond²⁷ publicaram seus textos em *Casa de las Américas*. Em relação a França Júnior, Frei Betto escreveu um artigo dizendo que a literatura daquele autor “transpira pelos poros, como quem capta o encanto de uma idéia, uma história impregnada de meticuloso tratamento estético”.²⁸ No âmbito dos afetos e do reconhecimento, lêem-se duas dedicatórias no texto *Dia de Angelo*, de Frei Betto. A primeira, impressa, é dedicada a Hélio Pellegrino, “com quem vou montado na mesma jumenta de Balaão”, e a outra, manuscrita, destina-se a França Júnior, que [lhe] “ensina a arte da palavra”. Em *O aquário negro*, Frei Betto dedica seu livro a várias pessoas, dentre elas, a Roberto Drummond, “a quem estou ligado pela magia da vida e pela paixão de escrever”.

Ao tratar do olhar e da reduplicação de imagens, a partir dos textos de Oswaldo França Júnior, penso no enfoque da *construção do imaginário*. Encontro, nos textos de Frei Betto, um interlocutor que propicia, através de sua obra memorialística e autobiográfica, retratos do cárcere que demonstram sua luta política contra a ditadura militar. A questão individual dialoga com o coletivo, estendendo-se a outros territórios da América Latina que vivenciaram a ditadura militar como o Brasil. Com base nas idéias de Martí, salientadas na entrevista de Fidel Castro a Frei Betto, é possível retomar a discussão que Fernando Ainsa faz das *raízes históricas do discurso da utopia* sobre a unidade latino-americana, com base na obra de Eugenio Maria de Hostos, revisitando as idéias de Simón Bolívar.

Assim, os escritos de autores mineiros sobre Cuba focalizam a construção de uma utopia latino-americana, seja através da figura de Martí, sob uma perspectiva política (Frei Betto), seja através de uma encenação imaginária (França Júnior), seja através da leitura que o discurso literário faz do estereótipo (Roberto Drummond). Esse escritor traz, para o seu texto, a utopia e o exílio, aspectos relevantes nos debates teóricos sobre a América Latina.

O papel do intelectual aparece em vários textos desses autores. O livro *Hilda Furacão*, de Roberto Drummond, por exemplo, ao ter como personagem o próprio autor, fala de uma geração traçada no corpo do texto e na cartografia de Minas. O narrador do livro começa dizendo:

Na época dos acontecimentos que tanto deram o que falar envolvendo Hilda Furacão, eu trabalhava como repórter na Folha de Minas numa Belo Horizonte que cheirava a jasmim e ao gás lacrimogêneo que a polícia jogava nos estudantes e que acabava sendo o perfume daqueles dias. Eu era um rapaz magro, fumava se-medão, sofria de três ou quatro doenças imaginárias, estava fichado no DOPS e acreditava que ainda ia ter minha Sierra Maestra. Por esse tempo eu gostava muito dos versos do poeta Joaquim Cardozo que diziam:

“Sou um homem marcado
num país ocupado
pelo estrangeiro...”²⁹

Viagem ao México, de Silviano Santiago, publicado em 1995,³⁰ oferece ao leitor uma outra mirada sobre Cuba. Silviano/Artaud, nesse romance, justapõe biografias, paisagens e lugares. A viagem de Artaud a Cuba permite a Silviano Santiago “transformar a Cuba dos anos 90 numa imagem especular do México dos anos 30 — ambos esmagados culturalmente pelas vicissitudes da história”.³¹ Segundo ainda Manuel da Costa Pinto, *Viagem ao México* “é também uma pesquisa poética permeada de referências cifradas a autores como os cubanos Lezama Lima e Alejo Carpentier”.³² Na entrevista de Silviano Santiago à *Folha de S. Paulo*, o escritor diz que “uma das brechas do romance seria o surgimento dos nacionalismos econômicos na década de 30, representado sobretudo pela institucionalização do Partido Revolucionário Institucional pelo Presidente Cárdenas, que corresponde a um forte nacionalismo econômico, semelhante ao de Vargas. Os anos 90 representariam, por meio do retrato de Cuba, o fim desse nacionalismo econômico”.³³

No romance *Viagem ao México*, a junção entre dados biográficos de Artaud e a invenção de Silviano Santiago possibilita mostrar não só o deslocamento de Paris como capital literária, tal como no século XIX, como também aponta para outros mapas, outros territórios que se justapõem e não se excluem. Desse contexto decorre uma outra perspectiva sobre a utopia e o olhar latino-americano. Saliente-se a passagem de *Viagem ao México*: “Em 1993 Artaud olha Havana pelos meus olhos latino-americanos. Em 1936 eu olho Havana pelos olhos europeus dele.”³⁴

Fernando Ainsa traz subsídios teóricos para a reflexão sobre a utopia no contexto contemporâneo, utilizando as noções de “bricolage” e de heterodoxia.³⁵ Segundo ele, “el viaje, esa figura esencial del tránsito simbólico-cultural de la contemporaneidad, asegurará el registro semántico de la desterritorialización de los códigos adquiridos”.³⁶ Ainda segundo o crítico, o cidadão das utopias futuras não poderá ser mais o disciplinado e homogêneo produto de uma sociedade planificada como nas utopias clássicas. Êxodo, exílio e migração configuram o novo contexto, acenando para o enfoque dos escritores cubanos no exílio.

Silviano Santiago escreveu importantes artigos sobre a situação da literatura brasileira e da América Latina no contexto ocidental.³⁷ Focalizou o “entre-lugar”³⁸ do discurso latino-americano, noção que instaurava “a caça às fontes e as influências” e estabelecia a diferença como valor crítico. No âmbito teórico, a noção de “entre-lugar”, ao mesmo tempo que desloca os lugares e o pensamento, está presa à América Latina e à cultura Ocidental como parâmetros de

referencialidade. *Viagem ao México* já aponta para a desterritorialização, para a justaposição de espaços, de tempos e para a “transnacionalização”. Sob essa perspectiva, Abril Trigo faz o artigo “De la transculturación (a/en) lo transnacional”,³⁹ que nos auxilia a refletir sobre essa questão no âmbito da produção literária mais recente. Observe-se que o termo “transculturação” é usado pelo cubano Fernando Ortiz em *Contrapunteo del tabaco y el azúcar*⁴⁰ e apropriado por Angel Rama⁴¹ no estudo da narrativa latino-americana.

Considerando essas questões trazidas pelo texto de Silviano Santiago no contexto da América Latina — a discussão do “entre-lugar”, da “transculturação” e da transnacionalização —, o confronto entre os ensaios teóricos de Silviano Santiago e *Viagem ao México* torna-se esclarecedor.

O percurso, através de *Viagem ao México*, propicia a retomada das noções de “entre-lugar” e de “transculturação” à luz da “transnacionalização”. Nesse sentido, a interlocução entre Cuba, escritores mineiros e América Latina procurou ressaltar um movimento teórico que se observa da construção das utopias à “bricolage” e à “utopia heterodoxa”. A desterritorialização de escritores exilados cubanos permite revisitar a visão que têm de Martí e como esses se relacionam com as gerações literárias de Cuba. Refletindo sob esse ângulo, este texto trata sobretudo de mapas de leituras e não especificamente de mapas geográficos. Nesse sentido, como já ressaltai, busco mostrar como o local dialoga com o global.

Tendo em vista que os textos de autores mineiros propiciam uma reflexão mais ampla sobre a cultura latino-americana no contexto dos anos 70 e dos anos 80, e no final do milênio (Silviano Santiago), e considerando ainda que é preciso problematizar o “lugar de onde se fala”,⁴² penso, a partir deste texto, desenvolver mais detalhadamente as questões aqui apresentadas.

Notas

- 1 O “Acervo de Escritores Mineiros” está situado na Biblioteca Central da UFMG, e abriga os Fundos Oswaldo França Júnior, juntamente com os acervos de Abgar Renault, de Henriqueta Lisboa e de Murilo Rubião.
- 2 Veja-se a Correspondência de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa, datada de 8 de agosto de 1942, São Paulo.
- 3 LISBOA, 2000 (no prelo). Através do professor Reinaldo, pude ter acesso ao texto, no Acervo de Escritores Mineiros.
- 4 GARCÍA MARQUEZ, jan. 1970; CORTÁZAR, 3 jan. 1971; CORTÁZAR, fev. 1970 e CORTÁZAR, jun. 1972.
- 5 Para citar apenas alguns exemplos, vejam-se os textos GOUVÊA, set. 1972; GOMES, fev. 1971; GONZAGA, jan. 1970; PELLEGRINO, mar. 1970; GONÇALVES DE ALENCAR, mai. 1972; JOSEF, nov. 1973. Cf. QUEIRÓZ, 3 ago. 1968 e SOUZA, 30 jun. 1984.
- 6 Ressalte-se que, no século XIX, Paris foi considerada capital literária da América Latina. Cf. RIVAS, Pierre. Paris como capital literária da América Latina. In: CHIAPPINI, AGUIAR, (Org.), 1993. p.99-114.

- 7 CANDIDO, 1993. p.156.
- 8 Ibidem. p.257.
- 9 RETAMAR, 1979, p.49.
- 10 Cf. PERRONE-MOISÉS, 3 out. 1995. p.5. Leyla Perrone-Moisés não se coloca a favor dos estudos culturais, mas ressalta a importância da “desconstrução” de Jacques Derrida para o quadro teórico e crítico contemporâneo.
- 11 SOUZA, 1999. p.99.
- 12 AINSA, 1999. p.187.
- 13 Ibidem, p.188.
- 14 FRANÇA JÚNIOR, 1986.
- 15 JOHOY, 11 fev. 1985.
- 16 BETTO, 1977.
- 17 BETTO, 1985.
- 18 BETTO, 1982.
- 19 BETTO, *O aquário negro*, s.d., p.78.
- 20 BETTO, *Fidel e a religião*. Conversas com Frei Betto. 1986. p.159.
- 21 BETTO, 1977.
- 22 BETTO, Op. cit. p.159.
- 23 BETTO, 1988.
- 24 DRUMMOND, 1982.
- 25 DRUMMOND, 1991.
- 26 BETTO, Batismo de sangue. RETAMAR, Roberto Fernández (Dir.), nov.-dic. 1986.
- 27 DRUMMOND. RETAMAR, Roberto Fernández (Dir.), nov.-dic. 1986.
- 28 BETTO, 4 mai, 1994
- 29 DRUMMOND, 1991. p.11.
- 30 SANTIAGO, 1995.
- 31 COSTA PINTO, 8 out. 1995. p.5.
- 32 Ibidem.
- 33 Artaud é o novo personagem de Silviano Santiago. Entrevista concedida a *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 out. 1995. p.5. Suplemento *Mais*.
- 34 SANTIAGO, Op. cit. p.232.
- 35 AINSA, Op. cit. p.232.
- 36 Ibidem, p.231.
- 37 SANTIAGO, 1982. p.13-24.
- 38 SANTIAGO, 1978.
- 39 ABRIL/TRIGO. In: MORAÑA, 1997.
- 40 ORTIZ, 1978.
- 41 RAMA, p.38
- 42 Cf. ACHUGAR, 1994.

Referências bibliográficas

- ABRIL TRIGO. De la transcultración (a/en) lo transnacional. In: MORAÑA, Manel. *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Universidad de Pittsburg: Pittsburg, 1997.
- ACHUGAR, Hugo. *La biblioteca en ruínas*. Reflexiones culturales desde la periferia. Montevideo: Trilce, 1994.
- AINSA, Fernando. *La reconstrucción de la utopía*. Prólogo de Federico Mayor. México: Correo de la UNESCO, 1999.
- ANDRADE, Mário. Correspondência a Henriqueta Lisboa, São Paulo, 8 ago. 1942.
- BETTO, Frei. *Batismo de sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- BETTO, Frei. *Cartas da prisão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- BETTO, Frei. *Das Catacumbas*. 3. ed. Cartas da prisão 1969-1971. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- BETTO, Frei. *Fidel e a religião*. Conversas com Frei Betto. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BETTO, Frei. *Hotel Brasil*. São Paulo: Ática, 1999.
- BETTO, Frei. *O aquário negro*. São Paulo: Círculo do livro, s.d.
- BETTO, Frei. Recordações de ler (amar) Oswaldo. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 2 mai. 1991. Suplemento Literário especial, p. 2.

- CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CHIAPPINI, Lígia, AGUIAR, Flávio Wolf de (Orgs.). *Literatura e história na América Latina*. Trad. Joyce Rodrigues Ferraz et al. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993.
- CORTÁZAR, Julio. Depois do almoço. Trad. Humberto Werneck. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, fev. 1970. Suplemento Literário.
- CORTÁZAR, Julio. O rio. Trad. Caio Fernando Abreu. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 3 jan. 1971. Suplemento Literário.
- CORTÁZAR, Julio. Tema para um tapete. Trad. Laís Corrêa de Araújo. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, jun. 1972. Suplemento Literário.
- COSTA PINTO, Manuel da. Viagem onífrica 122 ao México. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 out. 1995. Suplemento Literário.
- FRANÇA JÚNIOR, Oswaldo. *Jorge, um brasileiro*. São Paulo: Ática, 1982.
- GARCÍA MARQUEZ, Gabriel. A grandiosa tarde de Baltazar. Trad. Humberto Werneck. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, mai. 1970. Suplemento Literário.
- GOMES, Dúflio. Os funerais da Mamãe Grande. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, fev. 1971. Suplemento Literário.
- GONÇALVES DE ALENCAR, Gaspar. García Márquez, de Aracataca a Macondo. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, mai. 1972. Suplemento Literário.
- GONZAGA, Luiz Vieira. Cem anos de solidão. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, jan. 1970. Suplemento Literário.
- GOUVÊA, Jaime Prado. A propósito da Cândida Erêndira, de sua avó desalmada e do futuro de García Márquez. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, set. 1972. Suplemento Literário.
- IANNI, Octavio. Cultura y democracia. *Casa de las Americas*, Habana, n.159, p.28-34, nov-dic., 1986.
- JOHOY, Silvia. Oswaldo brasileiro, um escritor. Havana, 11 fev. 1985. (Fonte: Acervo de Escritores Mineiros, Biblioteca Central da UFMG).
- JOSEF, Bella. Um batismo de fogo. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, nov. 1973. Suplemento Literário.
- LISBOA, Henriqueta. *Poesia traduzida*. Ed. Org. Int. Reinaldo Marques e Eneida Victor Faria. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- MORAÑA, Mabel. *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*. Universidad de Pittsburgh: Pittsburgh, 1997.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- PARKER, Cristián. *Otra lógica en América Latina*. Religión popular y modernización capitalista. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- PELLEGRINO, Carlos Roberto. Ninguém escreve ao Coronel. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, mar. 1970. Suplemento Literário.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Outras margens. *Folha de S. Paulo*, 3 out. 1995. p.5. Suplemento Mais!
- QUEIROZ, Maria José. A América Latina: a nossa e as outras I. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 6 jan. 1968. Suplemento Literário.
- QUEIROZ, Maria José. Rubem Dario e o Modernismo Hispano-Americano. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 3 ago. 1968. Suplemento Literário.
- RAMA, Ángel. *Transculturación*. Narrativa en América Latina. Montevideo: Arca Editorial, 1989.
- RETAMAR, Roberto (Org.). *Casa de las Américas*, Habana, n.159, nov-dic. 1986.
- RETAMAR, Roberto Fernández. *Calibán y otros ensayos*. Nuestra América y el mundo. Habana: Arte y Literatura, 1979.
- RIVAS, Pierre. Paris como capital literária da América Latina. In: CHIAPPINI, Lígia, AGUIAR, Flávio Wolf de (Org.). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SOUZA, Eneida Maria de. Borges, autor das *Mil e uma noites*. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 30 jun. 1984. Suplemento Literário.
- SOUZA, Eneida Maria de. O não-lugar da literatura. In: VASCONCELOS, Maurício Salles de, COELHO, Haydée Ribeiro. *1000 Rastros Rápidos*; Cultura e milênio. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 95-103.

Aira / Rosa: um vestido e um recado

1. Chegada de Guimarães

Todo leitor é, também, um *destinatário* e lê os textos como se lhe estivessem dirigidos. Se enquanto percorre suas páginas, sente-se citado por alguma passagem, depois — uma vez fechado o livro — quer formar parte da linhagem desse autor ou de seu estilo. Em movimento retroativo, quem lê se inclui a si mesmo na origem dessa trama. Crê, de algum modo, que já estava anunciado.

Mas quando busca justificar porque esse texto lhe estava destinado, começam as lutas da literatura. Isso foi o que aconteceu com a entrada de João Guimarães Rosa na “literatura latino-americana”, ou ao que se denominava assim, nos anos em que o *boom* editorial e o entusiasmo político-cultural permitiam crer na existência de um *corpus* não com fronteiras nacionais mas de alcance continental. O Brasil — territorial e culturalmente — estava destinado a formar parte dessa crença, mas a necessidade de *traduzir* seus escritores marcava de certo modo uma *diferença* que se teria que superar sem suprimir. Nesse caso, o labor de revistas, narradores, tradutores e críticos serviu de ponte entre uma literatura em plena expansão, a latino-americana, e outra que, em suas margens, incorporava-se lentamente a essa, a partir de questões comuns (em política, a revolução cubana e a luta contra as ditaduras militares e o imperialismo e, em literatura, o debate sobre o realismo, doutrina do compromisso e da experimentação).¹ Em dezembro de 1966, a importante revista *Mundo nuevo*, dirigida por Emir Rodríguez Monegal, dedicou boa parte de seu número 6 à literatura brasileira (a capa da revista, que sempre combinava duas cores, utilizou para este número o verde e o amarelo). Além de um artigo do próprio Rodríguez Monegal sobre o romance brasileiro, a revista incluía relatos de Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Nérida Piñón. O editorial apresentava o seguinte panorama:

Ainda que o Brasil ocupe praticamente meia América Latina, a literatura brasileira é quase desconhecida no resto do continente hispânico (...). Por isso, e para remediar em uma parte pequena tal isolamento suicida, *Mundo nuevo*, que tem buscado sempre incorporar temas brasileiros em suas páginas, apresenta hoje um breve panorama da narrativa do Brasil atual

(...). Parece muito revelador, por exemplo, que dos principais romancistas que se discutem no panorama geral só há edições em espanhol de três: Graciliano Ramos, Lins do Rêgo [sic], Jorge Amado, publicados incompletamente por alguma casa rioplatense. De Guimarães Rosa (ainda que pareça incrível quando se pensa que já está traduzido na Alemanha, na Itália, na França, nos Estados Unidos) só se conhecem em Hispanoamérica alguns poucos contos dispersos em revistas (quase todas rioplatenses também). Felizmente, Seix-Barral, de Barcelona, anuncia agora novos volumes de sua obra, inclusive uma tradução de seu romance *Grande sertão: veredas*. De Clarice Lispector não há praticamente nada.

Tal como o anunciou a revista, 1967 foi o ano da chegada "oficial" de Guimarães Rosa à nossa literatura: tradução de *Grande sertão: veredas* por uma das editoras protagonistas do *boom*, um capítulo dedicado em importantíssimo livro para a conformação do cânon latino-americano (*Los nuestros*, de Luis Harss)² e sua difusão em revistas e congressos por um dos críticos mais ativos do período: o uruguaio Emir Rodríguez Monegal. Nesse mesmo ano, Monegal escreveu um ensaio que foi publicado como prólogo da tradução de *Primeiras histórias*, publicado em 1969 também por Seix Barral.³ 1967 é também o ano da morte do romancista mineiro, mas esse fato não entorpeceu sua recepção, pelo contrário, pode-se dizer que a favoreceu, embora a recepção positiva dos textos na comunidade de escritores latino-americanos tivesse tido um obstáculo (basta pensar em Borges) devido à escassa inclinação de Guimarães Rosa para vincular a atividade literária com os pronunciamentos políticos (o que era considerado indispensável nos debates desses anos na América Latina).⁴

Nessa recepção, Rodríguez Monegal desempenhou um papel central não apenas como prefaciador ou diretor da revista *Mundo nuevo*: sua palavra crítica outorgou um *lugar* a Guimarães Rosa dentro da literatura latino-americana. Monegal constituiu-se a si mesmo como o destinatário de Rosa, a quem expôs como a prova de que a oposição entre cosmopolitismo e regionalismo havia sido superada pela *experimentação* da escritura. Em um artigo que pertence a outro livro fundamental para se conduzir pelo mapa da literatura latino-americana, *América latina en su literatura*, de 1972, Rodríguez Monegal colocou Guimarães Rosa na tradição das vanguardas, junto com Oswald e Mário de Andrade, mostrando o "papel criador e até revolucionário da [sua] linguagem" (um Rosa *joyceano*) em sua reutilização do conto popular:

Por isso mesmo torna-se mais deslumbrante que em duas das mais surpreendentes construções narrativas desses últimos anos, o conto popular volte a colocar seus pressupostos. Refiro-me, como é natural, a *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, e a *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez.⁵ (Grifo meu)

É claro que não há nada menos “natural” que essa comparação, ainda que ela sirva para Rodríguez Monegal *descolocar* o romance de Guimarães e pô-lo a seu lado: basicamente, a idéia de que o central numa literatura são as rupturas que ela realiza em seu próprio campo, antes de sua função em um projeto social extra-literário.

Nesse ensaio, com um gesto polêmico, Monegal distancia o escritor mineiro de um de seus destinatários *naturais*: Juan Rulfo. “(...) o que aproximaria seu romance [se refere a *Grande sertão: veredas*] de *Pedro Páramo*, de Rulfo, se não se distinguissem por tantos motivos”. Nesse ensaio, anuncia-se um dos temas centrais do debate dos anos 70: como reorganizar o *corpus* depois da superação do regionalismo e do realismo. Enquanto Monegal aposta em uma escritura experimental em que a oposição cosmopolitismo-regionalismo já não teria relevância (mas em que a tendência cosmopolita parece ter-se imposto), Ángel Rama (seu adversário crítico no campo intelectual) propõe outra reapropriação de Guimarães. Ele também se propõe como um destinatário desse texto mas em um sentido muito diferente do de seu compatriota Rodríguez Monegal.

A *transculturação narrativa na América Latina* deve ser lida como o resultado do debate de Rama com as tendências cosmopolitas da década de sessenta e de sua aproximação de uma compreensão mais culturalista e antropológica da literatura do continente.⁶ A passagem mais importante que Rama dedica aos textos de Guimarães vem, *naturalmente*, depois de sua análise de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Poderíamos dizer que Rama considera Rosa um *etnógrafo* da narração e o inclui no *corpus* da *transculturação narrativa* que se nutre da tradição oral e não-cosmopolita.⁷ Não há que buscar Guimarães em James Joyce ou Virginia Woolf (com os quais mantém uma “sutil oposição”) mas “nas fontes orais da narração popular”. Guimarães Rosa é “um continuador-transformador do regionalismo” (p.46).

A recuperação de Rama constitui uma das críticas veladas mais fortes à narrativa cosmopolita dos anos 60 e à criação de um *corpus* da *transculturação* que se baseia em uma afinidade eletiva crucial: a reelaboração literária das culturas regionais ágrafas na linguagem literário-narrativa, em suas estruturas e no que Rama denomina “cosmovisão”. Nessa genealogia, que tem em Juan Rulfo seu pai literário, é possível que haja poucos escritores latino-americanos tão afins como Guimarães Rosa e José María Arguedas mas também é certo que a dimensão cosmopolita do escritor brasileiro é incompatível com o drama provinciano de seu par peruano. Os narradores da *transculturação* também se apropriaram de Rosa e o reescreveram: Augusto Roa Bastos, em *Yo el Supremo*, narrou de novo um dos primeiros contos de Guimarães Rosa traduzido para o castelhano, “A terceira margem do rio”. Finalmente, na Argentina, é Héctor Tizón — por sua

tendência a trabalhar com os relatos orais e com os conflitos entre o letrado e a cultura popular — um dos destinatários da textualidade de Guimarães. Mas, como já dissemos, *não* há destinatários naturais. Em uma certa leitura, esse se constrói porque, uma vez que um texto é publicado, o destinatário é múltiplo e a virtude do texto, de ser apropriado por outros, é virtualmente infinita.

Além de que esses posicionamentos e apropriações repitam, em boa medida, o que se produziu na crítica brasileira, o decisivo aqui é como surge a figura de Guimarães na literatura latino-americana. Para Rodríguez Monegal, o escritor mineiro é cosmopolita e experimentador (sem deixar de nutrir-se das narrações populares), e para Ángel Rama, é transculturador e mediador (sem desconhecer as contribuições da narrativa moderna universal). E ainda que o texto de Rosa autorize outras leituras, foram essas duas orientações as que o incluíram como uma resposta aos remanescentes de um realismo convencional⁸ e aos problemas da nova narrativa. Mas era a descrição dessa resposta o que dividia as águas. E se nos anos sessenta, em momentos em que havia uma confiança nas rupturas da linguagem narrativa e nas novas técnicas, predominou a leitura de Monegal, em fins dos setenta, com a revalorização das culturas indígenas e das tradições orais (em um movimento que teve muito de anti-modernista), foi a palavra de Rama a que pareceu marcar o caminho com seu conceito de “transculturação”.

Na década de 90, a literatura latino-americana *já não existe mais*. O que, nas reuniões de Campinas de 1983, Ángel Rama denominou um “projeto vanguardista”, desvaneceu-se pela globalização, pela ausência de uma política cultural dos Estados nacionais e — no âmbito estritamente literário — porque mudaram os referentes dos narradores e dos críticos. Justamente uma das inovações dos anos sessenta foi que os escritores liam, falavam e dialogavam com outros escritores latino-americanos armando uma rede de alianças e afinidades (sem que isso significasse deixar de fora o intercâmbio com outras culturas). Contudo, desde os anos oitenta, as literaturas do continente tiveram um processo de nacionalização, de acentuação das diferenças e, comparado com a continentalização dos sessenta, de desagregação. Um exemplo: em 1995, Graciela Speranza publica *Primera persona*, um livro que recopila quinze entrevistas com importantes escritores argentinos. Quase nenhum deles faz referências à “literatura latino-americana” e os escritores do continente apenas são mencionados.⁹ Uma curiosa exceção é constituída por João Guimarães Rosa que não é mencionado por seu destinatário “natural” (Héctor Tizón) mas por escritores muito diferentes entre si: Elvio Gandolfo, Ricardo Piglia e César Aira.

A menção desse último é a mais curiosa pela especificidade do comentário e porque junta dois textos muito diferentes entre si:

Com *El vestido rosa* queria escrever um conto, coisa que nunca pude fazer. Devo ter algo geneticamente incompatível com o conto. O que fiz então foi tomar um conto de que gosto muito: “O recado do morro”, de Guimarães Rosa. O que há ali é uma mensagem que se vai transmitindo, eu o materializei no vestidinho, mas é apenas um exercício.¹⁰

Esclarecemos: o “conto” *El vestido rosa* (que consta de aproximadamente noventa páginas) é considerado um dos melhores “romances” de César Aira e é um de seus primeiros relatos — está datado de 9 de fevereiro de 1982. Um dos escritores mais prolíficos (palavra que lhe cabe como o anel no dedo) dos últimos anos, Aira se caracteriza por escrever um romance a cada dois meses, por seu humor leve e flutuante e por suas histórias delirantes que se desdobram em uma deriva disparatada. Definitivamente, um escritor que, na aparência, *não tem nada a ver* com Guimarães Rosa (mas há dois escritores que não tenham nada a ver entre si?). Como entender então que Aira tenha escolhido, em seus *começos*, reescrever uma narração de Guimarães Rosa?

2. O recado de Aira

Para comparar duas escrituras ou dois produtos artísticos, usa-se com freqüência a noção de *intertexto*. Até os cronistas de espetáculos, os seres menos informados do planeta, começaram a falar de “intertextos”. Dizem, por exemplo, que há intertextualidade entre um filme de Kiezlowski e um conto de Julio Cortázar. Enfim... a noção de intertexto, apesar das dificuldades de redação que produz porque não tem declinação verbal, ocupa hoje em dia o lugar de “influência” ou de “relação”. Por isso, é necessário fazer a crítica desse conceito e poderíamos começar, justamente, pelo fato de que não pode ser conjugado (é absurdo dizer que Kiezlowski “intertextualizou” Cortázar). Parafraseando Althusser, poderíamos dizer que, para o intertexto (conceito forjado por Julia Kristeva em fins dos 60), “a literatura é um processo sem sujeito”. Para opôr-me a essa versão da literatura, que não pode oferecer uma explicação satisfatória da mudança (ainda que seja muito sugestiva em sua concepção da literatura como *ars combinatoria*), introduzi a idéia de “destinatário”. Esse conceito nos permitiria pensar a constituição de um sujeito, que intervém, desvia ou produz sentido e constrói — nesse processo — uma identidade. O que a noção de intertexto elimina são as práticas e as diferentes intervenções e entornos nos quais se produz a leitura enquanto apropriação. Iniciemos, contudo, a comparação entre *El vestido rosa* e “O recado do morro” baseando-nos no conceito de intertexto, isso é, nas vinculações objetivas entre um texto e outro.

Há, em primeiro lugar, uma *instabilidade genérica* em ambos os textos que passa, na realidade, mais pela denominação que pela forma: Guimarães Rosa chama seu texto de “conto”, “novela”, “poema” e César Aira o subtítulo “conto”. A instabilidade de *El vestido rosa* é acentuada já que foi publicado junto com uma *novela* (*As ovelhas*) que tem apenas cinquenta e cinco páginas (enquanto *El vestido rosa* tem, como já dissemos, quase noventa). “Descobrir porque Aira chama *As ovelhas* de “novela” e, em troca, chama *El vestido rosa* de conto, creio que se torna um atrativo adicional”, disse a editora Ada Korn, na contracapa.

Outra similitude está no papel dos bobos que, como nos dramas de Shakespeare, transmitem, em seus discursos aparentemente disparatados e sem sentido, grandes verdades. Em “O recado do morro”, todos os bobos com os quais vai se encontrando o protagonista Pedro Orósio repetem a mensagem que lhes deu o morro: de que vão traí-lo (Mas como interpretá-lo? Por que pensar que Pedro é seu destinatário?). Somente no final do relato, Pedro descobre que a mensagem estava dirigida a ele próprio, e compreender isso o salva de ser assassinado por seus supostos amigos. Em *El vestido rosa*, um bobo é o único que pode aceder ao mistério desse vestido que lhe permitirá, por sua vez, sair de sua própria estupidez e converter-se em um sábio e salomônico juiz de paz.

A última confluência importante (ainda que não há como descartar a possibilidade de que novos leitores comparatistas encontrem outras) é, em realidade, uma divergência valorativa. Tanto *El vestido rosa* como “O recado do morro” põem em cena como se constrói uma *ficção* e até pode se considerar que cada um oferece sobre isso uma pequena e poderosa teoria. Entre os diversos tipos pelos quais se interessa o relato de Aira, há um que é “um dos tópicos mais usados dos relatos: o desejo de reconhecer um segredo” (VR, p.62). Mas não é esse o modo como se articula o conto de Guimarães Rosa? Não é assim como avança a ficção, paralela à mensagem, durante a travessia de Pedro junto aos clientes que guia através do sertão? Contudo, tampouco deveria ver-se nessa caracterização uma crítica negativa, já que há — na poética de Aira — um prazer que provém do reencontro com os modos convencionais e já trilhados da ficção.

Como conclusão, parece impor-se a idéia de que o conto de Aira tem pouco a ver com o de Guimarães, apesar da comparação que Aira faz dos textos ser bastante exata. O fato de que César Aira seja um brincalhão, faria inclinar-nos à idéia da pista falsa (à qual são tão afeitos os artistas) ou à do *intertexto como armadilha*. Assim, Aira estaria rindo da ingenuidade de esmerados críticos (seria meu caso) que são capazes de percorrer todas as bibliotecas da cidade para encontrar esse conto e pôr-se, ato contínuo, a fazer comparações. Mas a referência de Aira permite outra saída: estaríamos frente à *gênesis* de um texto que não

necessariamente se lê no texto terminado. Guimarães Rosa serviu para o narrador mas não para os leitores, já que o texto teria se tornado autônomo em relação a seu ponto de partida (a origem somente teria permanecido no título e o escritor mineiro teria se transformado na cor do vestido — rosa/Rosa).¹¹ O mesmo Aira, e nessa conjectura se converteria em um escritor de uma sinceridade absoluta, o disse quando observou que se tratou de um “exercício”.

Surge aqui um dos problemas que estou tentando abordar nesse trabalho crítico: como comparar dois textos. Nossa proposta é que *qualquer* comparação pode produzir conhecimento se se criam as condições adequadas para isso. E o que nos interessa aqui é incluir o leitor que é, definitivamente, o destinatário privilegiado, seja ele provocado pelo texto ou inventor de suas próprias constelações. A base de nossa comparação está dada por uma idéia de *ficção* na qual se articulam três momentos: a designação de objetos, a travessia e o encerramento ou o encontro com o destinatário. Narrar uma ficção é suspender temporariamente a irrupção do alheio e iniciar uma continuidade que tem sua própria lógica. *El vestido rosa* e “O recado do morro” dão uma forma peculiar a essa continuidade que chamamos de ficção.

3. *Objetos*

As epígrafes de *Corpo de baile* poderiam ter encabeçado o conto de Aira: elas são quatro frases de Plotino, três de Ruysbroeck, o Admirável, e um fragmento de poema popular.¹² A partir dessas epígrafes, podem ser pensados os três vértices da operação Rosa-Aira: um objeto que circula, uma comunidade que lhe outorga um valor e uma natureza que define formas de sociabilidade dessa comunidade. Uma das citações de Plotino diz (e parece escrita por Aira!): “Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ele senão um centro imenso.”¹³ E declara Ruysbroeck, o Admirável: “Vede, eis a pedra brilhante dada ao contemplativo; ela traz um nome novo, que ninguém conhece, a não ser aquele que a recebe.”

O espaço é, em Rosa, o sertão mineiro e, em Aira, o pampa argentino. Circunferências que são, por sua vez, centro, sua espacialidade é infinita e suas fronteiras coincidem com as do relato. Nada há fora delas. O objeto (a pedra brilhante) é, em Rosa, a mensagem e, em Aira, o vestido rosa. Essa passagem da esfera auditiva (a mensagem é oral) à visual marca a divergência entre um narrador e outro: enquanto Guimarães — como queria Rama — descobre, nesse conto, relatos orais, alguns deles folclóricos, o que importa em Aira é essa dimensão visual, fragmento de realidade que atravessa, impassível

e idêntica a si mesma, todo o relato. Mas, enquanto objetos, ambos têm um funcionamento similar.

Em certo nível do relato, funcionam como o “Mac Guffin”, de Hitchcock: um objeto indiferente mas que, a partir de um sentido que lhe outorgam os personagens, faz mover a história. “Jogamos tudo ao cesto de lixo — disse Hitchcock, para *Notorius*, sobre seu trabalho com Ben Hecht — e adotamos um ‘Mac Guffin’ muito simples mas concreto e visual: uma mostra de urânio dissimulado em uma garrafa de vinho”.¹⁴ Tanto o recado do morro como o vestido permanecem durante todo o relato e, de certo modo, põem em movimento a ação.

Em um segundo momento desse objeto, os personagens lhe outorgam um sentido (adquire um valor, deixa de ser indiferente). No caso do vestido rosa, esse sentido é outorgado por um personagem que, nesse ato de dar sentido, transforma-se no protagonista. Essa sugestão se inicia na indiferença que suscita o objeto, diferentemente dos outros personagens da casa, que o querem com alguma finalidade interessada. Referindo-se à história de Asís, o texto disse que “A fortuna caía sobre a gente com certa indiferença” (*VR*, p.81).¹⁵ Mas é a fortuna que cai com indiferença ou é a gente que tem indiferença por ela? A resposta é indiferente e é um bom exemplo de como a indiferença produz, na literatura de Aira, diferenças. A indiferença é a paixão de Ema (a protagonista do romance *Ema, la cautiva*) e o modo como se aproximava dos objetos o artista mais admirado por Aira: Marcel Duchamp (até lhe dedicou um livro que intitulou *Duchamp en México*). Justamente a operação básica de Duchamp, como o mostrou J.W. Mitchell, foi fascinar-se — diferentemente do que ocorria até esse momento na arte ocidental — por objetos que eram indiferentes (essa é a origem dos *ready-mades*, nos quais nunca se vêem vestígios de trabalho artístico).¹⁶

No momento em que o objeto como Mac Guffin se transforma, sem deixar de ser ele mesmo, em algo não-indiferente, começa a servir como objeto de intercâmbio e — como disse Zizek — “elemento radicalmente contingente através do qual surge a necessidade simbólica”. Por meio da mensagem, Pedro descobre a traição. Por meio do vestido rosa, Asís descobre a ficção. São os fantasmas que, no limite entre a presença e a ausência, criam o vazio para a intervenção subjetiva do personagem. Nele se convertem em destinatários e “descobrem” (na realidade, constroem) sua identidade.

Entretanto, ambas as simbolizações do objeto implicam dois modos totalmente diferentes de imaginar a natureza. Em “O recado do morro”, Pedro percorre os campos de Minas com Alquiste, ou Mr. Alquist, um naturalista estrangeiro, o sacerdote Sinfrão, o fazendeiro Jujuca e seu peão Ivo. À diferença de classe social corresponde a forma como experimentam a natureza. Os três letrados, a partir de diferentes

perspectivas, estão atraídos por sua beleza (RM, p.243/248). Aproximam-se fisicamente dos objetos à medida que deles se afastam simbolicamente, graças aos meios que lhes oferece um modelo de representação que varia segundo os personagens: o naturalista observa a natureza cientificamente, o sacerdote reza e Jujuca calcula seu valor econômico. Quanto a Pedro e Ivo, herói e traidor não os compreendem: “Pedro Orósio não acertava compreender, a respeito da beleza e da aparência dos territórios” (RM, p. 243). Para esses dois personagens (e para o narrador que participa de seu mundo), a natureza é detestável, difícil, enfim, sublime. Tudo é imenso, grande, inabarcável.

Em Aira, pelo contrário, a paisagem é bela, tem algo de lenço pintado ou retábulo em que se instalam os personagens. Tudo se apequena e se miniaturiza: “O livro não só miniaturiza o mundo, mas além de fazê-lo o diz e explica como o faz” (*Duchamp no México*, p. 31). Nisso consiste a ficção e, no vestido rosa, pequeno como uma boneca, encarna-se essa potencialidade.¹⁷

O vestido rosa é, então, a ficção. Seus atributos são a miniaturização que sugere a Asís “o espaço inteiro, uma dimensão difundida” (*VR*, p.13). Mas não qualquer espaço, não qualquer dimensão: os materiais com que se faz a ficção em Aira remetem, por um lado, a uma tradição literária e, por outro, realizam um corte que é inerente ao ato de ficcionalizar.

A tradição literária é, como tem-se dito muito, a de uma literatura argentina que fez da planura o cenário da ação e dos conflitos narrativos. Mas, se em Echeverría ou em Sarmiento, o sublime fazia pensar em uma natureza que se mantinha irrepresentável e indiferente, a intervenção borgiana fez dessa planura — “a vertigem horizontal” — um cenário do artifício e da leitura. Como se diz do protagonista Dahlmann, no conto “O Sul”, “seu conhecimento direto da campanha era bastante inferior a seu conhecimento nostálgico e literário”.¹⁸ Contudo, nesse conto de Borges, o literário não se opõe absolutamente ao real, pelo contrário, o conto configura um real (o do acidente azarento) ao que opõe outro real mais poderoso porque é capaz de configurar um destino: a morte na planura que estava predestinada ao protagonista (porque ele assim a desejava). Na repetição (sabe-se que “O Sul” abunda em simetrias), Dahlmann recupera seu passado em um *après-coup*: “Não há destino sem passado”.

Como o faz o conto de Borges, todo texto configura um real como ponto de partida. Em *O vestido rosa*, esse “real” é a casa “grande e baixa, de barro pintado com cal rosa” (*VR*, p.9).¹⁹ A circulação do vestido rosa faz com que esse real se evapore. Quando Manuel regressa a seu torrão natal, pergunta-se: Onde está a casa? “(...) onde estava esse lugar, o mais real de todos?” (*VR*, p.38). Manuel, enganado — como veremos — na família e na impossibilidade da ficção, busca ainda a casa,

enquanto Asís, órfão de pai e mãe, a encontra de um modo direto na beleza de sua nova casa com "a porta aberta, o pátio grande rodeado de roseiras" (VR, p.88, grifo meu). Nesse novo espaço, o vestidinho é o mais real de todos os objetos: "nada era mais real, nada" (VR, 85). Sob certo aspecto, então, o relato de Aira é a respeito de como se passa de um real (a casa) a outro (o vestido), com maior capacidade de produção de realidade, mesmo sendo fictício. Esse trajeto entre um real construído pela ficção e uma ficção que produz realidade é o que *O vestido rosa* narra, pondo em cena seus mecanismos.

O vestido rosa é "um luxo de fugacidade", uma "carga preciosa e inútil" (VR, p.35) que aparece em um mundo de trabalho e de intercâmbio de mercadorias que é a planura. O vestido, em troca, "não mostrava vestígios do trabalho" (VR, p.17): sua presença desloca a "mecânica sem sentido" do trabalho, que Rosario teria imposto frente ao "tédio da vida" (p.9), por "um mecanismo independente das coisas". E aqui Aira se reencontra com Guimarães Rosa. "Vestido" e "recado" põem em funcionamento uma mecânica que instaura um sentido que cria um espaço *diferente*. É o espaço do relato ficcional que esses objetos põem em funcionamento e que acompanham o relato como uma dimensão em contraste com a que regula o mundo cotidiano do trabalho e da lógica dos intercâmbios (subsumidos no papel-dinheiro sem serventia dos tempos "da Confederação", no caso de Aira e, em Rosa, no olhar dos três clientes de Pedro). Passamos a outra coisa, ou melhor, são os protagonistas os que passam a outra coisa e, desse modo, salvam-se (os dois relatos têm final feliz). Como é, então, a travessia desses personagens, desses objetos, desses mecanismos que não se parecem ao tédio da vida mas sim, ao sedutor universo da ficção?

4. Itinerários ou travessias

Em *O vestido rosa*, a planura não é tanto o lugar do trabalho mas também o da *travessia*. Duas viagens partem do real da casa para constituir dois tipos de travessias: a de Asís e a de Manuel, filho de Rosario e Luisa, que sai em busca do vestido rosa para dá-lo a sua irmã. Realizando um deslocamento "não-exótico e familiar" (VR, p.33), Manuel não tem outro destino que o regresso ao lar paterno.²⁰ O fecho simbólico buscado por Manuel expulsa-o da história, diferentemente de Asís que se desloca paralelo ao vestido e se reencontra com ele no povoado "O Pensamento", que funda em sua peregrinação. Há que ser muito sábio para fundar na planura um povoado que é a possibilidade mesma da ficção.²¹

Se o mundo está quieto, como se move o pensamento, que também está quieto? Em um barco muito pequeno provavelmente, de outra dimensão, com a vela rosada (VR, 75).

O vestido rosa fala de como se funda a ficção e nesse ponto é onde mais se aproxima do relato de Guimarães Rosa: ambos fundam a ficção sobre uma travessia. Ainda que as travessias difiram, ainda que Asís vague indiferentemente pela lógica que impõe o vestido e sua desapareição, e Pedro seja um consumado rastreador que guia certos homens pelos lugarejos de Minas, é na travessia que se constrói a ficção. Mas o que faz essas ficções e os personagens que as encarnam se deslocarem?

Os tolos são, em princípio, os personagens que transmitem a mensagem. Gorgulho (ou Malaquias), Catraz (ou Zaquias), Guegué e Nominatedomine. Finalmente, o último elo é o cantor popular Laudelim Pulgapé que, com a canção popular do Rey-Jesus, poetiza o recado que havia sido proferido anteriormente por Gorgulho.²² Do balbucio ao poema cantado, essa é a travessia da mensagem que Pedro persegue, em "O recado do morro". Em *O vestido rosa*, a travessia contém um hiato que está marcado porque a ficção segue o vestido e, quando Asís reaparece, já é um "Juiz de Paz", sábio e pós-salomônico, e não mais o tolo do princípio. Mas vejamos — em cada um dos dois textos — alguns aspectos da travessia em si.

A escritura de Guimarães alimenta-se do sublime e do oral. Há que violentar a linguagem para que se possa roçar sequer esse absoluto que é a natureza ou o mal. O demônio em *Grande sertão: veredas*, a traição a Jesus em "O recado do morro". Em ambos, uma natureza imensa, inabarcável, cheia de segredos e esconderijos. Nessa "novela" de *Corpo de baile*, a passagem da natureza ao fragmento sublime se produz na voz mesma do bobo. O bobo, como um retalho de natureza alocada, expressa a tradição da fala absurda, profética e verdadeira dos loucos a qual remonta a Shakespeare, Cervantes e outros. Sua voz material como ar que passa pela garganta metaforiza as cavernas e os buracos que se produzem nos morros. Há toda uma série de encadeamentos em que o gutural engancha uma palavra a outra: "Gorgulho", "morro da Garça", "troglodyt", "grota seca", "gologolão", "pigarreou" (RM, p. 246, 247, 263, 253). "Pedra das palavras", o verdadeiro objeto do objeto "recado" é a palavra, a "pedra brilhante" de que fala Ruysbroeck, o Admirável.

Um redondas chuvas ácidas, de grande diâmetro, chuvas cavadoras, recalcentes, que caem fumegando com vapor e empurram enxurradas mão de rios, se engolfam descendo por funis de furnas, antros e grotas, com tardo *gorgôlo* musical (VR, p.240. Grifos meus).

De "gorgôlo" a Gorgulho, o *recado do morro* é a insistência de uma natureza que não se pode suprimir e que deixa suas pegadas na linguagem.

Os múltiplos significados da mensagem de "O Recado do Morro" são substituídos, em Aira, pela insignificância sugestiva da visualidade: o vestido não é suficientemente opaco para ocultar o mundo (como a

casa) nem suficientemente transparente para se confundir com a planura: como Asís, tem uma “transparência ambígua” (VR, p.25).²³ É o atributo próprio dos *fantasmas*. “Mediante a fantasia aprendemos como desejar”, diz Zizek (p.163) e, de certo modo, aprendemos a contar. Mas para contar ficções há que aparecer o fantasma, que não é outra coisa que o transtorno da mecânica causal das coisas a que estamos habituados. Quando se funda – se inicia – a ficção no texto? Quando roubam o vestido de Asís sem que ele se dê conta disso. Asís põe-se a “pensar” (VR, 26) mas não há nenhuma explicação que possa motivar essa desapareição. Asís perde o vestido mas ganha um “resíduo do relato fantasmal para contar” (VR, p.30). A partir daí, *O vestido rosa* propõe toda uma lista imensa de possíveis encadeamentos que constituem esse mundo suspenso e contínuo da ficção. Uma vez que falta algo, começa a travessia. Quando se esfuma o vestido, aparecem os índios “fantasmas entre o individual e o coletivo”, índios inverossímeis, construídos nos romances de Aira com a linguagem dos estudos pós-estruturalistas.²⁴ Na busca do ausente, os índios criam o mito do assalto (historicamente real, mas incluído no conto a partir de uma origem ficcional). O mal entendido (VR, p.50 e 78), o reconhecimento de um segredo, a desproporção, o azar (VR, p.56-57, 74 e 76): todos esses são modos em que a ficção faz seu próprio espaço, sua própria lógica que se desliga, graças ao vestido rosa, do real (entendido como sedimentação da lógica habitual). O mecanismo mais importante é, no texto, a *repetição*: tudo se narra mais de uma vez, e é nessa repetição que o contínuo sem lei abre o passo à série afim à lei.²⁵ Os nomes de Rosario e Asís duplicam-se, a casa rosada é a de Rosario e também a de Bibiano, os dois meninos e as duas mães se parecem em tudo e suas casas também estão duplicadas, o cão amarelo de Manuel é branco duas vezes: como Bibiano e como os meninos e Asís termina adotando um “filho”, como anteriormente Rosario fizera com ele.²⁶ Também há repetições como *reencontros*: o de Asís com os índios (“teve um sobressalto: perfeita repetição”, VR, p.35) e, ao final, com o vestido rosa. Como objeto que não tem duplo, que não se repete, está o vestido que circula “idêntico a si mesmo”. As repetições explicam como Asís se transforma em um juiz e como sua lei não é outra que a da ficção. Mas por isso ele não atua como Salomão, ainda que as duas mulheres lhe assinalem esse papel. O que faz é algo impróprio a um juiz: apropria-se do objeto como se se apoderasse, de um golpe, de seu passado. Na psicanálise, a esse ato se chama *après-coup*. E no romance também:

Mas ao fim houve um instante em que ampliou a mágica disposição de acudir ao Juiz de Paz. E então, *après-coup*, sua intervenção pareceu revelar-se como o motivo de todo o escândalo. (VR, 79)

O objeto é único mas a travessia o multiplica na ação dos destinatários, em cada apropriação. É o "fim": a ficção se fecha. O real pode incluir o azar: o vestido era "um perfeito objeto do azar [...] mas, é claro, era real" (VR, p.74). E o objeto inclui o desejo do sujeito a partir de um princípio - o vestido estava destinado a Asís, como a mensagem do morro tinha um só interpretante: Pedro Orósio.

5. Finais

Mas Deus marcou seu destino: de passar por traição.
Guimarães Rosa

Ningún destino le parecía más adecuado.
César Aira

Que é o destino? Um futuro do qual nos apoderamos ou uma força suprema, escrita de alguma forma, que faz de nós seu joguete, um "joguete do destino"? A ficção não é a possibilidade escandalosa de *escolher um destino*? A ficção diferencia-se do real (que erroneamente denominamos "vida") em que sempre há um final, um fecho — e daí é que todos os finais são "felizes", são o sinal de um cumprimento e de uma decisão, diferentemente do morrer, que é fatal e azarento. Mas os relatos de João Guimarães Rosa e César Aira têm um final feliz, no nível da trama, com os dois protagonistas salvos e contentes, um com uma sobrinha a quem poderá presentear com o vestido rosa e o outro fugindo da traição "por tantas serras, pulando de estrela em estrela, até os seus Gerais" (RM, p.288). Um final é belo e outro sublime (o prazer que provém da pena), mas ambas as histórias terminam bem. Por que ambos os personagens se salvam? Porque conseguem *construir um destino* convertendo-se em destinatários dos objetos e das paisagens e intervindo no passado mediante um *après coup* que, em um gesto retrospectivo, troca suas sortes (e não há algo de certo na idéia de que nosso destino se esconde em nosso passado que é, por sua vez, uma construção a partir do presente?).

Ainda que Pedro Orósio e Asís estejam imersos em uma mesma travessia (a dos sentidos da ficção), os modos como se salvam são bastante diferentes. No caso de Orósio, o destino está inscrito claramente na mensagem: seu "fim é a traição" (RM, p.272). Mas a mensagem tem um duplo destinatário: em seu conteúdo, o corpo de Pedro-Jesus é traído e assassinado. Mas em sua circulação, o "recado" se transforma em uma advertência: se Pedro consegue *interpretá-lo*, pode salvar-se. A interpretação da mensagem chega como um raio: "Ah, estava entendendo. Num pingo dum instante." (RM, 287) Pedro, contrariando o que lhe repete todo o tempo a canção (pode mais a sorte que teu valor), faz de seu valor, destino, e na interpretação se inscreve como

sujeito (traído) em seu passado: "Traição...Caifaz...Parecia coisa que tinha estado escutando aquilo a vida toda!" (RM, p.287). O curioso é que, no mesmo momento em que Pedro se reconhece como o destinatário da canção, salva-se e se transforma em outra coisa. Para além dos sentidos redentores que o texto propõe (identificar-se com o Rey constitui sua salvação, o recado é a Anunciação), a travessia de Pedro é até suas próprias origens: "E qual a sorte que é minha / desde a hora em que eu nasci..." (RM, 282). Seu reconhecimento na figura do rei é falso e verdadeiro ao mesmo tempo: quando percebe que é *ele* quem será traído, deixa de ser ele. Mais além do caráter experimental do conto, a *catarsis* que o texto propõe é sobretudo clássica. A ficção, no texto de Guimarães Rosa, é *sublime*: somente o terror de nos convertermos no outro ("Aquela estória era terrível!"), nos abre a conciliação com a natureza. "Mediu o mundo. Por tantas serras, pulando de estrela em estrela, até os seus Gerais" (RM, p.288).²⁷

Em *O vestido rosa*, a interpretação não se apresenta jamais em um estado tão puro. Ela aparece, sobretudo, como uma interrupção da travessia e, portanto, da ficção. Os sintomas não devem ser interpretados mas postos em ficção. Nesse ponto, Aira se separa da vertente interpretativa e assume uma postura pós-estruturalista. Em um curso que ministrou, sobre o escritor rioplatense Copi, Aira afirmou que o título *A interpretação dos sonhos*, de Sigmund Freud, era uma redundância porque os sonhos não têm outro fim que ser interpretados e isso é o que explica que os sonhos contados sejam — segundo o escritor — tão desagradáveis. O sentido do vestido rosa em nenhum momento é motivo de *interpretação* mas de lutas, que o tomam por objeto (como é o caso de Sara e sua nora) ou como objeto de pura *intensidade* (como acontece com Asís). A intensidade que traz consigo é a miniaturização da ficção e — elementos que não mencionamos até agora — a corporalidade da infância e do sexo feminino. Quando Asís o desdobra, depois do reencontro, invade-o "uma suave perplexidade, costurada sob a forma de menina fantasma" (VR, p.80). O destinatário também é duplo: por um lado, o corpo de uma menina que nem é a boneca da filha de Rosario nem a menina à qual estava originalmente destinado. O vestido encontra seu corpo pela mediação de Asís que é o segundo destinatário. Nas operações ficcionais que promove o vestidinho, a partir de seu encontro azarento na máquina de coser, Asís chega a incluir a diferença em sua imperturbável indiferença.

6. Coda

O movimento retrospectivo pelo qual um leitor se inscreve na literatura (e, portanto, se faz escritor) se parece muito com esse deslocamento dos tempos, segundo o qual o destino que se escolhe

depois, já estava escrito antes. Isso é o que acontece com o relato de Rosa e a intrusão de Aira: ele não era seu destinatário, mas ao apoderar-se desse relato o torna, de alguma maneira, seu. Não é essa a entrada na literatura, o momento em que um autor deve converter-se em destinatário de um lugar que não lhe estava previamente assinalado mas que é dele, sem dúvida, a partir do momento em que o ocupa? Aira, com a planura literária argentina, e Guimarães, em seu relato, com o poema folclórico-popular, reordenam o que os precede. Mas ainda há mais: no cruzamento da fronteira, Aira aproxima-se de Guimarães em um único *continuum*, o da ficção. Nesse espaço, dois escritores tão dissímiles podem compartilhar o mesmo desejo.

Tradução: Maria Antonieta Pereira

Notas

- 1 Obviamente, nem todos tinham as mesmas posições sobre esses temas, mas eram algo assim como as questões básicas a partir das quais se posicionavam os diferentes grupos.
- 2 Publicado em castelhano por Sudamericana em fins de 1966, esse livro teve um incrível êxito de vendas durante todo o ano de 1967 e tornou-se fundamental para compreender alguns aspectos do período. Os escritores nele incluídos são Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, João Guimarães Rosa, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa. Algumas curiosidades: o livro foi publicado simultaneamente em inglês (*Into the Mainstream. Conversations with Latin-American Writers*, New York, 1967) e inclui García Márquez pese a que este ainda não havia escrito *Cem anos de solidão* (sua inclusão se deveu a uma sugestão de Carlos Fuentes) e apenas um escritor brasileiro, Guimarães Rosa, comentando textos que ainda não tinham sido traduzidos para o castelhano mas sim para o inglês (faz-se um comentário detalhado, por exemplo, de "O recado do morro", de *Corpo de baile*, texto sobre o qual depois nos centraremos).
- 3 Esse texto foi escrito, aparentemente, em razão da morte do escritor brasileiro e transcreve, sobretudo ao princípio, parágrafos da nota editorial de *Mundo nuevo*, número 6.
- 4 No 1º Congresso de Escritores Latino-Americanos (Gênova, 1965), que foi tão importante para que entrassem em contato muitos narradores e intelectuais do período, Guimarães Rosa abandonou a sala quando se tratou da questão "política e responsabilidade do escritor" (Cf. BOLLI, Willi. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p.22.) Sobre a importância desse Congresso, ver a tese inédita de Claudia Gilman (Universidade de Buenos Aires), a respeito das polêmicas dos anos 60.
- 5 MORENO, César Fernández (coord.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1972. p.146. Nesse livro, há várias menções a Guimarães Rosa. A de Severo Sarduy aproxima-se mais da versão de ruptura de Monegal enquanto outros autores, como Jorge Enrique Adoum ou Antonio Candido, acentuam mais sua vinculação à tradição. Segundo Adoum, Rosa é "o mais barroco" de nossos escritores (p.205) e nele se pode detectar a sobrevivência de "problemas de que o realismo tradicional tratava" (p.209). Segundo Candido, Guimarães Rosa, junto a outros romancistas, transfigura um "material próprio do nativismo" (p.353). Não se trata de uma negação da outra interpretação mas de uma acentuação de um aspecto sobre outro que tem consequências decisivas no desenvolvimento das propostas e hipóteses de leitura.
- 6 O livro está dedicado a dois "antropólogos de nossa América" (Darcy Ribeiro e John Murra) e nutre-se de conceitos provenientes da antropologia e da história cultural, além da crítica literária.
- 7 Uso aqui a expressão "etnógrafo" porque acredito que ela prossegue, de forma bastante acertada, a discussão proposta por Ángel Rama.
- 8 Pode-se perguntar quem sustentava um realismo desse tipo, em meados da década. Contudo, deve-se levar em conta duas coisas: em 1962, *La ciudad y los perros*, de Mario

Vargas Llosa, suscita os reparos de uma crítica ainda empenhada em afirmar que as inovações técnicas da narrativa não correspondiam às “necessidades” da cultura literária do continente. E, em segundo lugar, até fins da década, os enfrentamentos no seio do campo literário, a propósito da revolução cubana, exacerbavam a posição de seus defensores que propunham um realismo social como resolução narrativa.

- ⁹ Esse fato poderia ser desmentido com as cifras do mercado. Contudo, é importante assinalar que outra diferença em relação aos anos sessenta consiste em que, nesses anos, a consagração de vendas e a consagração do campo intelectual geralmente coincidiam. O que ocorre atualmente é a sobrevivência – quanto às vendas – dos clássicos do *boom* (Vargas Llosa, García Márquez e também escritores que nesses anos haviam tido, relativamente, menos êxito, como Roa Bastos ou José Donoso) e o êxito de novos escritores “latino-americanos” como Isabel Allende, Paulo Coelho ou Laura Esquivel mas que não têm reconhecimento entre a crítica especializada e os escritores consagrados por ela.
- ¹⁰ SPERANZA, Graciela. *Primera persona*. Buenos Aires: Norma, 1995. p. 226. *O vestido rosa* foi editado por Ada Korn, Buenos Aires, em 1984, e “O Recado do Morro” pertence ao livro *Corpo de baile (sete novelas)*, cuja primeira edição é de 1956. As citações desse texto foram retiradas de *Corpo de baile (sete novelas)*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, 2.ed. Doravante, cito o número de página depois das seguintes referências: VR para *O vestido rosa* e RM para “O recado do morro”.
- ¹¹ Se fizesse crítica genética (o que não é meu caso) poderia pedir os manuscritos a César Aira, a quem não conheço pessoalmente mas que, como é sabido, senta-se todos os dias a escrever no *Pumper-Nic*, em Flores (o *Pumper-Nic* é algo assim como nosso *McDonald's*, e Flores é um bairro da cidade de Buenos Aires). Temo, contudo, que os manuscritos estejam perdidos ou que neles tampouco haja alguma pista que nos possa ajudar.
- ¹² Como é sabido, Guimarães Rosa dividiu seu *Corpo de baile* em três livros os quais intitulou *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá*, no *Pinhém* (onde está “O Recado do Morro”) e *Noites do Sertão*. As epígrafes originais foram disseminadas nessas três novas edições.
- ¹³ “Bibiano agora vivia isolado no centro exato de um pampazinho que por sua vez estava no centro de seu campo, um anel de terras sobre as quais se esforçava, sem saber, em fazer aumentar o deserto.” (VR, p.55)
- ¹⁴ Cf. TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Buenos Aires: Alianza, 1985. p. 140-142. Para as elaborações críticas baseei-me, com uma assiduidade que se aproxima do plágio, em *El sublime objeto de la ideología*, de Slavoj Žizek (México, Siglo XXI, 1992).
- ¹⁵ Também em relação ao personagem Augusta, fala-se de uma “formosa indiferença” e de como “o desejo ameaçava expulsá-la de sua indiferença” (VR, p.15). A indiferença, como o vestido rosa, percorre todo o relato.
- ¹⁶ Cf. MITCHELL, W.J.T. What do pictures really want? *October*. MIT press. Summer 1996. p. 77.
- ¹⁷ Um objeto que, ao final do texto, substitui o vestido rosa é “um formoso dente, são, perfeitamente arrancado” (VR, 67). O dente é uma miniaturização perfeita do humano sem significar sua destruição (como poderia sê-lo um dedo, um olho ou até um cabelo que não o é suficientemente completo). “Ocorreu-lhe – diz o narrador a propósito do dente – que poderia se fazer todo um relato, imensamente longo, das vidas de todos os que tiveram casualmente algum objeto qualquer” (VR, p.67-68). Uma página depois, quando os meninos encontram o vestidinho, narra-se: “viam o que nunca haviam suspeitado: um perfeito objeto ao acaso, talvez o mais incoerente de uma imensa lista” (VR, p.74).
- ¹⁸ BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956. p.181.
- ¹⁹ Em “El Sur”, de Borges, também a casa no campo é rosada: “a grande casa rosada que certa vez foi carmesim” (p.177) e o armazém que “certa vez havia sido vermelho vivo, mas os anos haviam mitigado para seu bem essa cor violenta” (p.182). A casa rosa fá-lo recordar Dahlmann, uma gravura de *Pablo y Virginia*. A casa de Bibiano, no conto de Aira, também é “rosa” (p.57).
- ²⁰ Manuel, “sem sabê-lo, procrastinava” (VR, p.33). A palavra *procrastinava* não existe em castelhano, está tomada do latim (*procrastino*) e significa adiar, diferir. A travessia de Manuel não é pela paisagem (pelas dimensões) mas pelo tempo e isso o impede de aceder à diferença. Posteriormente, Manuel se repete em Bibiano em quem “o ódio produzia uma preguiça suprema, uma procrastinação que estava além da vida mesma” (VR, p.56). Raúl Pacuma, por sua vez, repete Asís no episódio da esposa gorda de Bibiano que mostra um dos procedimentos-chave da poética de César Aira: a manipulação das proporções.

- ²¹ De fato, as primeiras ficções de Aira começam assim. *Las ovejas*, de 1970, inicia-se desse modo: “Sobre os campos delgados do Pensamento caíam os brancos, e uma acelerada precisão de lupa enchia o espaço” (VR, p.95). E em *Moreira*, de 1972: “Um dia, de madrugada, pelas colinas imóveis do Pensamento baixava montado em um potro amarelo um horrível gaúcho” (p.7). Na topografia airiana, o Pensamento é o núcleo interno da ficção que produz planura e fantasmas (ou seja, objetos que põem em funcionamento seu mecanismo). Escreve em *El vestido rosa*: “Era um casario com eucaliptos, disperso ao redor de uma dessas estações igual às outras nos ramais adventícios da Ferrovia do Sul: O Pensamento (ainda hoje figura nos mapas, ainda que nos fatos se extinga precipitadamente, porque essas vias foram canceladas em 1970.)” (VR, p.76). A primeira ficção de Aira data de 1970.
- ²² O *Novo dicionário da língua portuguesa* tem as seguintes definições para o termo “Gorgulho”: “1. Bras. V. caruncho. 2. Bras. Fragmentos de rocha entre os quais se encontra o ouro. 3. Bras. V. gupiara [Depósito sedimentoso diamantífero nas cristas dos morros; gorgulho]. 4. Bras. Amaz. Pedra miúda que se vê, por vezes, no leito dos rios”. Em uma típica operação do sublime, o “gorgulho”, inseto que provoca grandes destruições, converte-se no agente de uma salvação. Para pensar essa relação entre natureza e cultura a partir do “gorgulho” e de como este consoma seu caráter destrutivo mostrando a vanidade da vida humana (em um sublime da negatividade) pode-se ler o poema de Haroldo de Campos: “poema gohélélico 2: elogio da térmita”, incluído em *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*: “a lepra dos cupins corrói o papel os livros / o gorgulho mina o orgulho / assim ficaremos cadáveres verminosos” (São Paulo: Perspectiva, 1998. p.38).
- ²³ Tudo se desloca, na ficção, até a transparência: “tudo se tornava transparente inclusive as notícias” (VR, 34). A terra e os índios são, em troca, “opacos” (VR, 26, 35).
- ²⁴ Cf. KOHAN, Martín. Nación y modernización en la Argentina: todo lo sólido se desvanece en Aira. In: DUBATTI, Jorge (org.). *Poéticas argentinas del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1998. p.164.
- ²⁵ Cf. ZIZEK, op.cit. p.95.
- ²⁶ “O menor tinha, como nos contos, um cachorrinho branco que o acompanhava. O outro era o líder da travessia”. (VR, p.71)
- ²⁷ Esse final se complementa com o retorno à casa que se imagina na metade do texto: “só no fim, quando se chega em casa, de volta, é que alguém pode livrar a idéia do emendado de passagens acontecidas” (RM, p.267). E opõe-se aos bobos do relato que não se conciliam com a natureza mediante a *compreensão* mas que se *confundem* com ela: Nominatedômine “abriu um furozinho preto no horizonte, por ele se passou, e se sumiu do mundo.” (RM, p.273).

E X
Í L I
O S

O encontro com o estrangeiro: uma tipologia

A escrita da América Latina, ou seja, sua construção imaginária como discurso, funda-se em um evento que é tomado como homogeneamente determinante para a extensão continental que vai do México à Terra do Fogo: sua descoberta e subsequente conquista pelos espanhóis. Da mesma forma, a configuração da maior porção do bloco meridional do continente como uma unidade denominada Brasil dá-se a partir de uma segunda “descoberta” e conquista: a de nosso território pelos portugueses. Fenômenos profundamente traumáticos, essas conquistas marcam toda a nossa memória, na medida em que mesmo a busca contemporânea de narrativas fundadoras anteriores a ela é também a busca do apagamento ou superação da rasura imposta pela violência da colonização. Nas palavras de Héctor Libertella: “Todos se reconocen en esa moda como si fuera un *consenso en el terror*; hay que tapar un hueco, un borrón, un olvido”.¹

O momento emblemático em que o nativo pré-colombiano se vê diante do europeu, aquele momento virtual em que, teoricamente, todas as possibilidades ainda se encontram abertas para o encontro, propicia a reflexão sobre o estabelecimento do estatuto do outro que se fará a seguir.

Em meus estudos de relatos de viagem e a respeito da prevalência do olhar do estrangeiro na construção de um discurso latino-americano/ brasileiro/ mineiro, foram se delineando determinadas constantes que sugerem a existência de moldes comunicativos no encontro com o radicalmente outro. Já em um primeiro ensaio tangente ao tema,² confronto, a partir de verbetes de dicionários, uma postura “brasileira” e outra “anglo-saxônica” (as aspas se impõem diante da generalização simplificadora dos termos) diante do estrangeiro. Assim, enquanto o *American heritage dictionary of the english language*³ registra o adjetivo *irrelevant* como sinônimo de *foreign*, além de definir este termo como “situated in an abnormal or improper place”, o *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa* usa palavras como *admirável*, *misterioso* e (o que me parece sintomático) *esquivo*, na definição de *estranho*, configurando uma rede de conotações bem mais positiva que a do dicionário americano.

A proposta de uma tipologia do encontro com o estrangeiro que se apresenta aqui foi montada a partir de quatro pequenos textos de natureza diversa, mas que têm em comum um efeito *nonsense*, absurdo ou de algum modo humorístico. O absurdo, o humor e o *nonsense* acontecem em um texto quando a linguagem é absolutizada e tomada de forma literal, sem a mediação de narrativas prévias, ou *scripts*. A linguagem desprovida de mediação é própria das crianças, que ainda não dominam as narrativas que organizam o tecido social (daí se dizer que “a verdade sai da boca das crianças” e ser uma criança quem proclama que “o rei está nu”), dos loucos (aqui entra a representativa, para a literatura, categoria dos bobos da corte⁴), que as recusam, e da camada despossuída da sociedade, que não as introjeta (fala-se da pretensa “pureza” e “inocência” do povo: a voz do povo é a voz de Deus). É o que se pode chamar de uso *carnevalizado* da linguagem, na medida em que se ignoram as hierarquias e as distinções entre estados, mantendo-se, embora, a compreensibilidade do discurso e as regras básicas da sintaxe.

É, portanto, nesse tipo de texto *i-mediatizado* que se poderá observar de forma mais direta, mais crua e menos “amortizada” o encontro com o estrangeiro. Tomamos aqui quatro textos, correspondendo a quatro modalidades de encontro, dos quais um é um poema entre o absurdo e o *nonsense*, dois são diálogos extraídos de livros (aparentemente) infantis e um é um trecho de uma compilação de relatos de viajantes, que trata da reação popular diante da figura do estrangeiro. Vale lembrar que por detrás do livro para crianças está uma consciência de adulto, que traz para o seu texto todo um repertório de leituras e experiências maduras, que inevitavelmente formam um sistema de referências para o discurso pseudo-infantil. A cada um desses textos corresponde um tipo de encontro, mas nem sempre a uma confrontação empírica corresponderá um tipo isolado de encontro, ocorrendo muitas vezes uma combinação de dois ou mais deles. Os textos aqui selecionados têm a qualidade, para a abordagem sistemática, de caricaturar as situações, tornando evidentes suas características estruturais.

1. O turista

Das böhmische Dorf

Palmström reist, mit einem Herrn v. Korf,
in ein sogenanntes böhmisches Dorf.

Unverständlich bleibt ihm alles dort,
von dem ersten bis zum letzten Wort.

Auch v. Korf (der nur des Reimes wegen
ihn begleitet) ist um Rat verlegen.

Doch just dieses macht ihn blass vor Glück.
Tief entzückt kehrt unser Freund zurück.
Und er schreibt in seine Wochenchronik:
wieder ein Erlebnis, voll von Honig!

Christian Morgenstern
(de *Palmström*)

Korf na aldeia de Dorf

Palmström, ao lado de um certo Sr. Korf
viaja para a aldeia boêmia de Dorf.
Tudo lá lhe é incompreensível, de tal sorte
que nada entende da fala da coorte.
Mesmo o Sr. Korf (que só o acompanha
por causa da rima) a tudo estranha.
Mas, justo isso o faz feliz da vida.
Muito encantado ele retorna em seguida.
E anota em sua semanal crônica:
"Outra grande aventura ôntica".

Tradução: M. Magno

No poema de Christian Morgenstern tem-se uma representação do desejo que impulsiona o turista, que é o de buscar no exótico sensações e experiências novas que não interfiram com o seu "eu" já constituído. A possibilidade de entrar no território do outro como *voyeur* e sair sem ter alterada sua própria identidade é o que fascina o turista. É importante, para este, *armazenar* a experiência em forma de diário, fotografia ou filmagem, já que ela não o entranha, não passa a ser parte de sua própria constituição. Daí o tradutor usar a expressão *aventura ôntica* onde o original diz *Erlebnis* (vivência). O termo *ôntico* é usado por Heidegger como oposição a *ontológico*. Este refere-se aos seres, enquanto o primeiro remete aos entes. A aventura ôntica seria aquela que se detém na mera existência do sensível, sem abrir acesso à significação.

Nesse tipo de encontro, o outro não tem voz: é transformado em objeto pela câmera fotográfica, o gravador ou as notas de viagem do turista. Não se cria uma situação de negociação, na medida em que não se reconhece o outro como sujeito. Confirma-se a identidade do "eu", que passou pela experiência do não familiar e permaneceu o mesmo.

2. *Demarcação de fronteiras*

'What — is — this?' he said at last.

'This is a child!' Haigha replied eagerly, coming in front of Alice to introduce her, and spreading out both his hands towards her in an Anglo-Saxon attitude. 'We only found it to-day. It's as large as life, and twice as natural!'

'I always thought they were fabulous monsters!' said the Unicorn. 'Is it alive?'

'It can talk,' said Haigha, solemnly.

The Unicorn looked dreamily at Alice, and said 'Talk, child.'

Alice could not help her lips curling up into a smile as she began: 'Do you know, I always thought Unicorns were fabulous monsters, too! I never saw one alive before!'

'Well, now that we *have* seen each other', said the unicorn, if you'll believe in me, I'll believe in you. Is that a bargain?'

'Yes, if you like,' said Alice.

'Come, fetch out the plum-cake, old man!' the Unicorn went on, turning from her to the King. 'None of your brown bread for me!'

'Certainly — certainly!' the King muttered, and beckoned to Haigha. 'Open the bag!' he whispered. 'Quick! Not that one — that's full of hay!'

[...]

The Lion had joined them while this was going on: he looked very tired and sleepy, and his eyes were half shut. 'What's this!' he said, blinking lazily at Alice, and speaking in a deep hollow tone that sounded like the tolling of a great bell.

'Ah, what *is* it now?' the Unicorn cried eagerly. 'You'll never guess! I couldn't.'

The Lion looked at Alice wearily. 'Are animal — or vegetable — or mineral?' he said, yawning at every other word.

'It's a fabulous monster!' the Unicorn cried out, before Alice could reply.

'Then hand round the plum-cake, Monster', the Lion said, lying down and putting his chin on his paws. 'And sit down, both of you', (to the king and the Unicorn): 'fair play with the cake, you know!'

Lewis Carroll, *Through the looking glass*

— O que é ... isso? — disse finalmente.

— Isso é uma criança! — disse Hagar pressurosamente, colocando-se diante de Alice para apresentá-la e estendendo as mãos na direção dela, numa atitude tipicamente anglo-saxônica. — Nós a achamos hoje mesmo. É do tamanho natural e duas vezes mais verdadeira.

— Sempre pensei que fossem monstros fabulosos! — disse o Unicórnio.
— Está viva?

— Isso fala — disse Hagar solenemente.

— O Unicórnio contemplou Alice sonhadamente, e disse:

— Fala, criança.

Alice não pôde deixar de esboçar um sorriso enquanto dizia: — Sabe? Sempre pensei também, que os unicórnios fossem monstros fabulosos! Nunca tinha visto um antes!

— Está bem, agora que nos vimos um ao outro — disse o Unicórnio — se você acreditar em mim, acreditarei em você. Negócio fechado?

— Sim, se isso lhe agrada.

— Vamos lá, meu velho, mande buscar a torta de ameixas! — continuou o Unicórnio, dirigindo-se ao Rei. — Nada de pão preto pra mim! [...]

Enquanto isso, o Leão tinha se juntado ao grupo. Parecia muito cansado e sonolento, e seus olhos estavam semi-cerrados.

— Que é isso? — perguntou, piscando preguiçosamente na direção de Alice e falando em tom cavo e profundo que ressoava como o dobre de um grande sino.

— Ah, o que é isso? — gritou o Unicórnio com vivacidade.

— Você não adivinhará nunca! Nem *eu* consegui.

O Leão olhou para Alice com ar fatigado. — Você é animal ... vegetal... ou mineral? — perguntou, bocejando a cada palavra.

— É um monstro fabuloso! — gritou o Unicórnio, antes que Alice pudesse responder.

— Então sirva a torta, Monstro! — disse o Leão, deitando-se e apoiando o queixo nas patas. — Sentem-se, vocês dois aí (dirigindo-se ao Rei e ao Unicórnio). E olhe lá, jogo limpo na divisão da torta!

Tradução: Sebastião Uchoa Leite

O encontro de Alice e do Unicórnio ilustra uma etapa mais avançada do encontro com o estrangeiro. Aqui já ocorre o reconhecimento da existência autônoma do outro. O diálogo anuncia a emergência da segunda voz, e sua organização gráfica, muito sintomaticamente, representa a necessidade de delimitar com clareza o limite de cada voz — travessões, mudança de parágrafo. A necessidade de estabelecer fronteiras não é apenas um ato de retração diante da ameaça do outro, já que se funda no *reconhecimento* da ocupação por esse de um dado território. Se o reconhecimento é recíproco, o pânico diante da alteridade pode ser mantido sob controle através de um pacto de não-invasão. Para que se atinja, no entanto, um estado mais satisfatório de conciliação, as tensões e fobias resultantes do encontro terão de ser recalçadas pela parcial objetificação do outro e de sua voz.

3. Colonização

O seguinte trecho de uma história de Monteiro Lobato (“A história do gato” em *Reinações de Narizinho*) ilustra em traços rápidos a modalidade de encontro a que chamarei *colonização*:

— Viu a terra cheia de palmeiras, e na praia uma porção de índios nus, armados de arcos e flechas, a olharem para o navio como se estivessem

vendo coisa do outro mundo. Era a primeira vez que um navio aparecia por ali.

— Imaginem se eles vissem o trem de ferro!... — observou Emília.

— Colombo, então — continuou o gato — resolveu desembarcar e saber que terra era aquela, porque estava na dúvida se seria realmente a América ou outra. Entrou num bote e foi para a praia. Pulou do bote e chamou os índios.

Os índios não se mexeram do lugar, mas o cacique deles criou coragem e adiantou-se e chegou perto de Colombo.

— “Meus cumprimentos!” — disse Colombo, com toda a gentileza, fazendo uma cortesia com o chapéu de plumas.

— “Bem-vindo seja!” — respondeu o índio, sem tirar o chapéu, porque não usava chapéu.

Colombo então perguntou:

— “Poderá o cavalheiro dizer-me se isto por aqui é a tal América que eu ando procurando?”

— “Perfeitamente!” — respondeu o índio. “Isto por aqui é a tal América que o senhor anda procurando. E o senhor já sei quem é. O senhor é o tal Cristóvão Colombo, não?”

— “Realmente, sou o tal. Mas como adivinhou?”

— “Pelo jeito!” — respondeu o índio. “Assim que o senhor botou o pé na praia senti uma batida na pacuera e disse cá comigo: É o senhor Cristóvão que está chegando, até aposto!”

Colombo adiantou-se para apertar a mão do índio. Em seguida o índio virou-se para os companheiros lá longe e gritou:

— “Estamos descobertos, rapaziada! Este é o tal Cristóvão Colombo que vem tomar conta das nossas terras. O tempo antigo lá se foi. Daqui por diante é vida nova — e vai ser um turumbamba danado...”

Esse tipo de encontro pressupõe a submissão forçada ou voluntária do outro. Inclui a estratégia de impressioná-lo com artefatos e aparatos desconhecidos dele (no caso, o navio. Mas o efeito seria mais fulminante se fosse um trem de ferro, lembra a Emília). Os mesmos artefatos são usados como comprovação — e portanto como argumento legitimador — da superioridade do colonizador com relação àqueles que pretende submeter. Estabelece-se deste modo uma hierarquia. Para que os colonizados a reconheçam é necessário que já exista a instância hierárquica no seu imaginário (no caso, o cacique). Quanto melhor estabelecida a idéia de hierarquia na experiência prévia do colonizando, maior o sucesso da operação colonizatória: submete-se melhor à nova autoridade quem já possui o costume de fazê-lo. Outro elemento importante é a atuação de uma autoridade local que, apesar de portavoz do território invadido, ecoa a voz do colonizador em seu discurso, que se apresenta como autônomo, de reconhecimento e sujeição à (“legítima”) hierarquia. Isto está representado, na passagem acima, pelo macaqueamento da fala de Colombo na resposta do cacique: “Poderá

o cavalheiro dizer-me se isto por aqui é a tal América que eu ando procurando?" / "Perfeitamente! Isto por aqui é a tal América que o senhor anda procurando".

4. *Fantasmático*

A última modalidade de encontro é aquela a que se pode chamar *fantasmático*, e que corresponde não a um diferente modelo de relação com o outro, mas a uma diferente perspectiva de análise do encontro com o estrangeiro em geral. Para ilustrá-lo, utilizo-me de uma citação extraída do livro *O Brasil visto pelos ingleses*, de Mello Leitão, na qual este autor se reporta a um relato de um viajante inglês:

Conta KOSTER que, viajando de Natal para Açú, dum feita com ele vieram ter alguns homens, dizendo que tinham sabido que aí havia um inglês, e "*inglês era bicho* que nunca tinham visto." Depois, ouvindo-o conversar com o criado em seu idioma natal, comentaram: "Falam língua de negro."

Outro sertanejo pusera em dúvida sua nacionalidade, porque, dizia, "inglês herético não pode ter aspecto de homem."

No Maranhão, um seu compatriota passeava a cavalo pelos arredores de S. Luiz, quando encontrou uma velha com quem entabulou conversação, sabendo que a mesma ia à cidade especialmente para ver um inglês herético, que diziam lá estar, e era bicho que nunca vira. Ao saber que tinha diante de si o *bicho* procurado, exclamou: "Ai, tão bonito!"

A imagem do outro é principalmente construída, não a partir da experiência empírica, mas como projeção das próprias fantasias. É essencial, para a preservação do *eu*, que se negue ao outro a condição humana, passando este a ser representado ora de forma sub-humana (aqui, genericamente, "bicho", mas mais comumente, como macaco), ora de forma super-humana ("monstro fabuloso", como no texto de Carroll, ou super-homem, extraterrestre, anti-cristo). Seja como for, ele "não pode ter aspecto de homem". O objetivo desse mecanismo parece ser o de nos tranquilizar a respeito de nossa própria humanidade, de nossa própria semelhança com o modelo. Verifica-se aqui o mesmo processo de que tratei em outro texto,⁵ e que consiste em buscar um fato natural que, tomado fora de proporção e contexto, justifique a projeção fantasmática do outro. Há também um nítido conteúdo libidinal nessa relação com o outro em forma da projeção, neste, de "instintos animais", o que instala uma economia afetiva de atração/repulsão.⁶

O que se pretendeu aqui foi distinguir instâncias diversas (políticas, sociais, psíquicas) de negociação em jogo, no encontro com o estrangeiro,

que possam servir de parâmetro para o estudo de relatos de viagem e da representação do forasteiro na ficção. Essa reflexão faz parte de uma ampla pesquisa em curso sobre o discurso colonialista no Brasil e sobre as condições que presidiriam a um possível discurso pós-colonial. Ao se descreverem os mecanismos subjacentes aos vários graus de aproximação do *radicalmente outro*, busca-se efetivar uma contribuição para a discussão contemporânea sobre a alteridade.

Notas

- ¹ Em *Ensayos o pruebas sobre una red hermetica*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990, p.87
- ² Trato do tema no capítulo III, "The foreigner", de minha dissertação de mestrado, *Alice through Macunaina's looking glass*, defendida em 1986 no Mestrado em Inglês da Faculdade de Letras da UFMG.
- ³ Embora não se trate de um dicionário europeu, prevalece nele o imaginário do Velho Mundo, de onde os Estados Unidos herdaram sua ambição colonialista.
- ⁴ Cf. Bakhtin, M. Funções do trapaceiro, do bufão e do bobo no romance. In: *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. Trad. Bernadini et al. São Paulo: Unesp, 1993. p.275-281.
- ⁵ "Iluminado ao sol do Novo Mundo", in Duarte/Figueiredo. *As luzes da arte*. Belo Horizonte: Opera prima, 1999. p. 623 -633.
- ⁶ Ver, a respeito, "A educação escritural ou o outro Flaubert", ensaio de Leyla Perrone-Moisés in *Flores da escrivainha*, São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.67 -83.

O estrangeiro, muito romântico — a literatura dos escritores românticos argentinos exilados no Brasil

O exílio

A geração dos escritores românticos argentinos, concebidos nos tempos da Revolução de Maio, e homens ativos durante o segundo governo de Juan Manuel de Rosas (1835-1852), sofreu os rigores do desterro. Nem unitária como a geração dos seus pais nem federal como a sua época, pensou o país a partir de um lugar incômodo pela sua excentricidade (ideológica e geográfica).

Influenciados pelas correntes européias, esses escritores procuraram aí formas de pensamento que pudessem traduzir, com o objetivo de incorporar a Argentina ao progresso das nações civilizadas. Expulsos do país, continuaram a esgrimir razões a partir de sua peregrinação; acrescentando, porém, ao ferrão crítico da sua produção escrita, as mágoas, o tom nostálgico (não apenas saudoso) que marcam a distância e a impossibilidade.

O Uruguai e o Chile são os países que mais estimularam os pesquisadores a estudar em detalhe as produções dos exilados da geração romântica. As vias de acesso e um passado compartilhado promoveram a emigração para cidades desses países; e as idéias aí geradas puderam circular na Argentina apesar da teimosa política rosista nessa questão. A Bolívia, embora tendo menor quantidade de bibliografia, também interessou aos críticos.

No entanto, no caminho literário do desterro argentino, o Brasil é sempre relegado pela bibliografia crítica e parece merecer somente comentários superficiais sobre certos textos ou uma dispersa lista de nomes.

Com este sol

No final de 1845, Domingo F. Sarmiento foi enviado em uma missão pedagógica à Europa pelo governo do Chile. Nessa viagem, Sarmiento passa pelo Rio de Janeiro e se vê em um estado de confusão. Desajeitado,

Sarmiento percebe a paisagem tropical: "Son las seis de la mañana apenas, mi querido amigo, y ya estoy postrado, deshecho, como queda nuestra pobre organización cuando se ha aventurado más allá del límite permitido de los goces".¹ (*Viajes*, p.59).

Sarmiento entrou na área do excesso, franqueou um limite que o confunde. A carne é fraca e o viajante goza com a natureza tropical. E fala esse prazer que escreve riscos no corpo, paralisando-o. Sarmiento assinala, então, uma analogia impudica: traz à página o gosto de outros prazeres (previsíveis, cochichados, carnavais) e desorganiza-se. O corpo dilui-se em uma negação; se desfaz e detém o movimento porque o ímpeto da aventura retraiu-se em uma consequência que relembra o limite: fica paralisado.

Sarmiento canta uma cantilena: "Me pone miedo el sol de aquí" (*Viajes*, p.59). "Paséome atónito por los alrededores de Río Janeiro, y a cada detalle del espectáculo siento que mis facultades de sentir no alcanzan a abarcar tantas maravillas". (*Viajes*, p.64).

Porém, faz questão de se recuperar e quer dar um jeito nesse mapa citadino do excesso que está desenhando. Como se pode traduzir a exaltação dos sentidos com o código da linguagem? Talvez as comparações sirvam para dizer o que ameaça ser inenarrável. Daí que os bairros aristocratas do Rio se comparem — para que se compreenda melhor — com Saint-Germain. Aqui aparece Paris como modelo do mundo; uma tradução necessária para ele porque fala de modelos culturais. A Europa ordena, classifica; e permite medir os deslizos próprios da organização americana. Daí a exaltação dos sentidos parar diante do descobrimento de algumas certezas: "En materia de bellas artes y de monarquías me guardo para ir a verlas en su cuna, que aquí sus imitaciones me parecen mamarrachos y parodias necias" (*Viajes*, p.73).

O conhecimento funciona com antecipação. Ainda não pisou a Europa, mas o seu preconceito burguês permite-lhe uma economia. Funciona por um saber social que não precisa de conferência pessoal: é suficiente crer no que outros, confiáveis, transmitiram-nos. Sarmiento antecipa o que leu para contrapô-lo ao que está vendo. Mamarrachos, necessidade. Isto é, por enquanto, o que Sarmiento pensa da cultura e da política brasileiras, embora faça algumas concessões sobre a economia política. Aliás, emenda: "Es el emperador un joven, idiota en el concepto de sus súbditos, devotísimo y un santo en el de su confesor que lo gobierna, muy dado a la lectura, y según el testimonio de un personaje distinguido, excelente joven que no carece de inteligencia, aunque su juicio está retardado por la falta de espectáculo, y las malas ideas de una educación desordenada." (*Viajes*, p.73).

O modo de Sarmiento ver é o daquele que, mesmo sendo inteligente, por enquanto está só de passagem. Mas, embora Sarmiento

não permaneça no Brasil, percebe e aponta as marcas de um sistema no caminho brasileiro do exílio argentino: “La emigración argentina enseña aquí de vez en cuando algún resto del antiguo partido unitario; Santa Catalina [sic] e San Pedro son, sin embargo, los puntos donde mayor número de emigrados se han acogido. Una joya encontré en Río Janeiro, Mármol, el joven poeta que preludia su lira, cuando no hay oídos sino orejas en su patria para escucharlo.” (*Viajes*, p.75-76).

Sarmiento encontra um poeta e um poema que se escreve contra o mesmo sistema político que ele está combatendo. Faz, então, uma leitura social do desterro, e coloca o poeta na frente como símbolo.

O peregrino

Esse outro opositor a Rosas, José Mármol, esteve vários anos no Rio de Janeiro. Do período carioca ficaram os seus *Cantos del peregrino*. O canto número XI está dedicado ao Brasil; é um hino ao excesso da criação, e também hino desmesurado frente à contemplação de uma paisagem “hiperbólica”.

No poema, as notas de rodapé escorregam-se da medida exata dos versos e caem para a prosa. É uma outra maneira de fuga. Porque quando a argumentação política se faz necessária, a explicação e a clareza viram constrangimentos da criação. Por isso, no canto XI anotará em versos os progressos da política imperial brasileira. Mas, insuficientes, os versos serão reescritos na nota de rodapé, em prosa; e com reticências frente ao sistema constitucional da monarquia — “bien sostenido, si no puedo decir bien experimentado”² (*Cp*, p.393) —, sugere brevemente um caminho de ação política. Em versos ressalta a falta de “brillo militar” no processo de independência brasileiro, com um tom de melancólico lamento; no entanto, em nota de rodapé abandonará o tom contido para fazer uma aposta no futuro, como um médico que diagnostica e dá a receita: “puede que hasta un riego de sangre sea necesario algún día para que el árbol de su civilización dé en última sazón sus frutos exquisitos” (*Cp*, p.394).

Porém, seja como for, enuncia o limite de um pressuposto construtivo: apresentar o “bello y aplaudible” (*Cp*, p.394) do Brasil. Entretanto, apesar do decoro, não deixará de exercitar a injúria — muito parecida com a de Sarmiento — contra o imperador Pedro II:

Rey de veinte años, con rosario al seno
y que huye y teme el femenil encanto,
puede la iglesia al fin llamarle santo,
pero el pueblo jamás llamarle bueno.[...]
Y era bien se educase entre los frailes,
ayer el niño rey, hijo del cielo;

hoy que el tiempo lo llama hijo del suelo,
es mejor que se eduque entre los bailes (Cp, p.331)

Essa injúria gratuita vai encontrar o seu argumento político quando Mármol usar apenas a prosa ensaística para estudar a situação intelectual brasileira: em uma série de artigos intitulados *Juventude progressista do Rio de Janeiro*³ propõe um plano de “verdadeira” emancipação para o Brasil. Mármol quer exportar para os intelectuais cariocas o impulso liberador, traduzido à maneira argentina, para que eles o adotem.

Não é simples o modelo imperial para os olhos desses exilados argentinos. Não podem deixar de reconhecer certos progressos de um país cujo desenvolvimento é produto direto da “su monarquía representativa, la más democrática del mundo”. Porém, Sarmiento deixará cair o maior peso de sua condenação no sistema escravocrata, e Mármol teimará em demonstrar o anacronismo de um poder absoluto em uma América que está encontrando sua maneira de construir a liberdade.

Disposto a fazer uma análise do papel da juventude do Brasil, Mármol denuncia a falta de diretrizes. O movimento literário precisa do auxílio de todo o movimento social. Mármol quer que os brasileiros encontrem um mal-estar surdo no povo, mal-estar que efetivamente existe.

É a irmandade através da civilização que ele sugere. A revolução americana é — tem que ser — só uma: não interessa o meio — república ou monarquia — que consiga atingi-la.

Porque para ele, no final das contas, as idéias não têm pátria. Mármol desconstrói os limites que a geografia impõe e postula — sarmentino — uma só fronteira cultural entre campo e cidade. Fora dessa dicotomia, enuncia para a América um desenho ideológico: “passai os olhos sobre uma carta da América e encontrareis, é verdade, os limites acidentais que dividem um território de outro; porém passai outra vista dos olhos sobre o mapa moral das idéias, e dizei-me onde estão os limites bem marcados dos povos americanos, especialmente de nossa América meridional” (*Ob*, p.384). Postulação que confere ao perceber a penetração do sistema de Rosas (que ele combate) em uma parte da sociedade brasileira. Para isso enfatiza a aliança entre a revolução farroupilha e o rosismo; e recolhe dos jornais brasileiros os improperios contra os unitários que mudam de língua para expressar o mesmo conceito: “asquerosos, selvagens, imundos”, e surpreende-se com a inscrição, em uma árvore do jardim botânico, de um lema conhecido: “Morram os selvagens unitários”.

As idéias não têm pátria, diz o romântico argentino, mas sintomaticamente ele diz que “quando vemos no santuário da Lei Brasileira alçar-se uma fronte jovem e altaneira, e desde a tribuna do

povo falando em nome da liberdade chamar o poder para que abaixe a fronte perante a lei, — Bem, dizemos nós, é o emigrado argentino que não reconhece outro poder além da lei, nem lei cujo espírito não seja a liberdade” (*Ob*, p.383-384).

As idéias podem não ter pátria, mas parece que há pátrias que têm mais idéias.

O estrangeiro, muito romântico

Segundo Mármol, falta ao Brasil uma efervescência social e política que acompanhe e sustente os processos de mudança literária. Para os argentinos, isso é incompatível com um sistema de favores do poder no que diz respeito aos escritores.

Na Argentina, Rosas é a condição de possibilidade mais forte para o romantismo, na medida em que o sistema rosista permite pensar (do ponto de vista dos românticos) a produção intelectual como contrapoder. No Brasil parecia não haver desajustes e oposições políticas à monarquia como motores centrais do primeiro movimento romântico. Por isso, Pedro II é a condição de possibilidade do romantismo brasileiro, no sentido em que permite e apóia a emergência do movimento intelectual, iniciando um sistema de mecenato que irá se aperfeiçoando no correr do século.

Mas o que fazem, então, os exilados argentinos — estabelecidos ou de passagem — neste país com monarquia e cujo romantismo não enfrenta o sistema de poder? A lista dos que, nos caminhos do exílio, estiveram na terra tropical reúne representantes de diferentes posições políticas e estéticas. O exílio no Brasil teve o Rio de Janeiro como centro de importância, mas também se espalhou por São Pedro, Santa Catarina e Pelotas. Nem todos os exilados no Brasil, porém, pertencem à geração romântica. Estiveram ou passaram por aí, além de Mármol e Sarmiento, Juan María Gutiérrez, Juan Bautista Alberdi, Florencio Varela, Mariquita Sánchez de Thompson, Juana Manso de Noronha, José María Paz e Bernardino Rivadavia, entre outros.

Na representação peregrina da comunidade imaginada pelos exilados por causa do sistema de Rosas, o Brasil é um lugar de encontro (possível): um ponto na cartografia da fuga. Mas o Brasil não é a Montevideu resistente da legião argentina nem um campo político propício como o Chile. Há um ímã, porém, no Brasil e, sobretudo, no Rio de Janeiro: a beleza tropical. Todos apaixonam-se pela natureza e não param de cantá-la em suas produções literárias.

Mesmo assim, além das maravilhas da natureza que os deslumbra, os exilados sentem que é necessário combater a dispersão. Por isso, Mármol escrevera para Gutiérrez, do Rio de Janeiro: “Es necesario ponerse en movimiento, para ahogar en el trabajo el recuerdo amargo

de nuestras pasadas esperanzas. Pero bien concebirá usted que no es el Brasil el teatro aparente para nosotros y que las Repúblicas del Pacífico nos ofrecen ventajas, tanto materiales como útiles a nuestras tendencias. [...] ¿Qué hace usted en el Río Grande? No. Es preciso moverse".⁴

É preciso repensarem o desgaste e as perdas na dispersão. Os desterrados tentam reorganizar os limites para o reencontro, para continuarem pensando a pátria que perderam.

A constituição de uma nação "civilizada", oposta ao sistema rosista, é o objeto do desejo, a utopia a cuja realização lançam-se os românticos sob o signo de um paradoxo; porque se a utopia da nação constituída é o *não lugar desejado*, o exílio é o *lugar não desejado* de onde a enunciam.

No enlevo dessa utopia, o Brasil desenha-se como o país das maravilhas da natureza, e a sua exuberância encontra, nos escritos dos proscritos, somando-se ou contrapondo-se à idéia do deserto e do pampa, outra configuração do espaço como paisagem estética e politicamente produtiva que passa a fazer parte do discurso sobre a pátria perdida.

Por sua vez, a visão estrangeira da natureza tropical dá realidade ao Brasil. Porque os românticos brasileiros encontram aí o Brasil-natureza que estão procurando para consolidar um sistema literário e nacional. Porém, como sustenta Flora Süssekind, "não há propriamente um diálogo crítico entre esses primeiros autores de ficção brasileiros e os relatos de viagem. Mas sobretudo absorção programática, do que 'serve' ao projeto de afirmação de uma literatura nacional".⁵ Flora Süssekind não inclui, na consideração do assunto, os argentinos, embora os conheça.

A nação brasileira também está se pensando, então, em relação ao espaço. Süssekind assinala o projeto romântico de fundar um "Brasil só natureza", de demarcação de um centro, origem e cena primitiva de descobrimento. Pretende-se a procura de uma paisagem atemporal, como essência meta-histórica para a consolidação de um estado-nação imperial.

No caso dos argentinos, o que desejam é estender politicamente o conceito de nação para que nele caibam os que, expulsos, continuam a pensar-se como fazendo parte de uma pátria expulsora que é preciso reconfigurar. Pensam, de fora, a pátria civilizada para conjurar, de dentro, a barbárie. Cartografam uma pátria que tem que ser reelaborada, mas não querem voltar atrás, para um passado preexistente. Isso não lhes serve. O projeto dos românticos argentinos não é uma volta para uma origem imutável, nem querem construí-la. É a tentativa de transformar o claro começo histórico que estão elaborando e constituindo em sua luta contra Rosas em uma origem de uma nova pátria, surgida da intelectualização dos males que a afetam, para constituir os bens que a salvarão. É um projeto de futuro, procurando

no passado os erros que têm que ser corrigidos. Não há nostalgia do que se perdeu, mas dor pelo que se padece. Não houve, antes deles, um estado ideal que deve ser reconstruído ou recuperado. Esse estado ideal, mais do que um modelo anterior, é um modelo contemporâneo da civilização, ou um *desideratum* possível. A Revolução de Maio, com tudo que pode ter de começo histórico, foi um processo incompleto que acabou na anarquia. Não adianta voltar a ser como na Revolução de Maio. Trata-se agora de resgatar o projeto de Maio para conduzi-lo pelas vias do intelectual. Maio, para eles, foi a etapa da espada e da desorganização; esta tem que ser a época da inteligência e da organização.

Ambas as literaturas estão cartografando as suas pátrias. Mas aí onde os brasileiros postulam (fundando-o) um "Brasil só natureza", começo de nacionalidade que tem que aparentar ter estado sempre aí, os argentinos perseguem a imagem de uma civilização associada aos espaços urbanos que permitam a eles *desfundarem* a "Argentina só natureza".

Essas duas formas de romantismo podem ser pensadas na atividade intelectual que Mármol desenvolve no Rio de Janeiro. Mármol se encaixa no projeto romântico brasileiro. Porque enquanto o romântico argentino está *ensaiando* — com arrogância — uma teoria política para oferecer ao país que o hospeda, doando um modelo teórico para os brasileiros desenvolverem uma ação política de emancipação com respeito à forma monárquica, o movimento romântico brasileiro usa os seus escritos segundo os mandamentos da sua própria teoria da constituição de uma nação: o exilado argentino entra como viajante estrangeiro nas demandas do movimento romântico brasileiro. Daí a possibilidade de que publique alguns *Fragments da minha carteira de viagem no Ostensor brasileiro* mesmo.

Se o Brasil procura sua origem no "Brasil só natureza", o argentino maravilhado é útil. A natureza tropical exuberante vista pelos olhos deste estrangeiro — muito romântico — serve ao projeto brasileiro de constituição da nação, e permite também que o estrangeiro pense na contraposição dessa natureza com a paisagem da própria pátria. Porém, os argentinos farão um movimento oposto ao que faz o Império. Porque o lugar da utopia argentina é o da assimilação, a neutralização de toda expansão da natureza, que tem que ser absorvida inteligentemente pela cidade civilizada. É por esta razão que os exilados argentinos necessitam rejeitar toda possibilidade de postular uma "Argentina só natureza", porque essa é a barbárie dos campos, essa é a Argentina bárbara de Rosas.

Notas

- ¹ SARMIENTO, Domingo F. *Viajes*. Buenos Aires, editorial de Belgrano, 1981. As referências de cada citação constam do corpo central do texto.
- ² MÁRMOL, José. *Cantos del peregrino*. Buenos Aires, EUDEBA, 1965. Edição de Elvira Burlando de Meyer. As referências de cada citação constam do corpo central do texto.
- ³ Publicado no *Ostensor brasileiro* (1845-1846), "Jornal literário e pictoreal", publicado por Vicente Pereira de Carvalho Guimaraens e João José Moreira, no Rio de Janeiro. A declaração programática da revista enuncia claramente os limites do material: "nos impusemos de tratar exclusivamente de objetos relativos ou pertencentes ao Brasil". As entregas de *Juventude progressista do Rio de Janeiro* aparecem nos números 44 a 48. Já em Montevideú, Mármol editará uma versão em castelhano, com algumas modificações porque não tem o original em português nas mãos e porque torna-se necessário explicar ao leitor não brasileiro algumas questões (*Examen crítico de la Juventud Progresista del Rio Janeyro*, Montevideo, 1847). A versão em português encontra-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.
- ⁴ GUTIÉRREZ, Juan María. *Archivo del Dr. Juan María Gutiérrez. Epistolario*. Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 1979. tomo I, p.280.
- ⁵ SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990. p.128.

Cartografias oceânicas: viajantes ingleses no Rio da Prata (1820-1850)

Aroma de espaço...
Alfred Ebelot (1889)

Os viajantes ingleses que percorreram o território do Rio da Prata entre 1820 e 1860 inserem em seus textos uma profusão de imagens planas. O deserto, a planura, o pampa, articulados analogicamente com a figura do oceano, produzem um olhar perplexo em relação à horizontalidade do território que se quer percorrer.

A percepção dessa horizontalidade é contraditória. Por um lado, remete ao horror e à sensação de intempérie. Uma geografia sem caminhos se apresenta como desoladora e confusa e o índio — a presença inimiga que, contudo, não desarticula a percepção do vazio — não se faz presente nas poucas veredas que o território oferece aos viajantes. “O país é tão deserto que é impossível obter alguma informação sobre eles”, assinala Francis Bond Head, e acrescenta, em seu desassossego: “creio que é tão seguro ir ao lugar onde se ouve que estão, como retroceder”.¹

O território é então também, um inimigo, na representação de Bond Head: protege os índios, torna-os invisíveis ao olhar de outro agressor. É o aliado, obtura a informação necessária e desorienta quanto às possíveis estratégias defensivas e de circulação.

Por outro lado, essa horizontalidade é percebida como extraordinária, transitar por ela a cavalo dá uma sensação de plenitude e de liberdade extrema — liberdade que os viajantes pareceram experimentar somente quando se adentraram no território — e que é inerente e definidora da identidade dos gaúchos, outorgando-lhes “sentimentos de liberdade, tão nobres como simples”, “uma liberdade sem restrições” e a possibilidade de desconhecer “sujeições de qualquer classe”.² Eventuais *vizcacheras*,³ arroios, córregos, pântanos e lagoas extensas de pouca profundidade são registrados e apontados pela escritura desses viajantes, mas nunca como enfraquecimento da imagem por excelência, que é a de um “lugar sem limites”. Nesse aspecto da percepção, o gozo é imenso: “passávamos por lugares, que, na Europa,

qualquer militar, creio, sem hesitação informaria ser infranqueável”, assinala Bond Head. E a experiência alimenta o sonho do conquistador: o território é difícil para o olhar imperial⁴ mas, ao mesmo tempo, capturável.

“O país chamado os Pampas é completamente plano e sem atrativos. (...) Parece, (pode-se usar a expressão e se tolera o disparate) um mar de terra” aponta Samuel Haigh, em 1829.⁵ Essa representação registra um trânsito de posta em posta,⁶ sem a mínima mudança de cenário, e vê nele uma pobreza de elementos. No entanto, o pampa, como paisagem, contrasta com a de Joseph Andrews, que sente que “ali havia se inspirado Scott para pintar uma nova paisagem para o olhar europeu”.⁷ O que em Haigh é homogêneo e aborrecido, em Andrews, é “grandiosidade, beleza e variedade”. Willliam Mc Cann prefere sintetizar tudo isso em uma fórmula: adquirir uma tropilha de cavalos “com a vantagem de que é o próprio viajante que traça seu itinerário”.⁸

O recurso mais efetivo, na representação dessa geografia “exótica”, é a analogia com o mar. Analogia de longa data na escritura de viagens, em relação com os espaços planos do continente sul-americano. A rede intertextual remete-nos a Humboldt, mas também a dois viajantes do século XVIII: Gervasoni y Paucke.⁹

Adolfo Prieto¹⁰ sugere que o oceano, invocado desde o procedimento analógico por Humboldt, é “o deslocado oceano do imaginário romântico contemporâneo” e que a fisionomia do deserto “esvaziada ainda de significação, passará desde então a formar parte desse imaginário”.

O oceano do imaginário romântico, a que alude Prieto em seu trabalho, com toda a sua força simbólica, é indissociável de uma cifra de que nos provê a historiografia: em 1815, 20.000 navios ingleses encontravam-se em circulação. Pérsia, Babilônia, China, o Distante e o Próximo Orientes, América Central e também as costas do Continente Ártico são somente alguns dos itinerários que atravessam o espaço oceânico. A horizontalidade dessa superfície aquática é permeável ao poderio naval da Inglaterra do século XIX. Sua imensidade, atravessada pelas rotas metropolitanas, reúne imagens contraditórias: a de uma extensão ilimitada e solitária, ao mesmo tempo assistida por uma espécie de “multidão” naval.

Cinco años en la Confederación Argentina, de Lina Beck Bernard, trata de um período posterior ao da série dos viajantes ingleses e também traça imagens sobre a geografia argentina. A escritora alsaciana que viveu durante curto lapso de tempo na Confederação, entre 1857 e 1862, reconhece nos olhos negros dos índios, em seu semblante “severo, selvagem, quase sombrio”, a “vaga tristeza dos povos acostumados a vastas solidões e que olham sem cessar o horizonte”.¹¹ Sua representação

converte o olhar que se perde na extensão em uma marca identificadora dos outros. Conotada em termos negativos, a tristeza dos índios representa-se em torno da geografia em que habitam e ela encontra em seus olhares, pousando em um horizonte distante, a origem da causa dos “povos destinados a morrer e que sentem instintivamente a agonia de sua raça”.¹² Essa representação evita as marcas seculares de gênero. De corte etnocêntrico, talvez sua diferença esteja radicada naquilo em que o relato de Beck Bernard se detém: nos interiores das casas ou nas mulheres índias. Mas quando se trata do espaço selvagem e das caracterizações que se lhe atribuem, a perspectiva metropolitana parece ser a única fórmula eficaz. Os “filhos do deserto”, reunidos na revista geral de tropas da província de Santa Fé, das quais um dos corpos de cavalaria corresponde aos índios auxiliares, são associados com as “hordas bárbaras que invadiram a Europa nos primeiros séculos da era cristã”.¹³ A analogia aproxima “deserto” com a “Europa dos primeiros séculos”. E o que nos mostra na verdade é não precisamente a semelhança, mas a diferença. Os leitores franceses do texto de Beck Bernard — cujo livro teve um singular êxito e foi resenhado na *Review de Deux Mondes* favoravelmente, permitindo-lhe o contato com uma elite intelectual influente, dentre a qual se encontrava o crítico Saint Beuve — podiam reconhecer nessa analogia o exotismo do continente sul-americano que em nada se parecia à Europa que eles habitavam, no momento da leitura do texto.

Se pensarmos, com Gastón Bachelard,¹⁴ que o imenso não tem a categoria de objeto — e então uma fenomenologia do imenso nos devolve a própria consciência imaginante — teríamos que perguntar quando irrompem essas imagens nos relatos dos viajantes.

Tais imagens funcionam muitas vezes como uma espécie de síntese açambarcadora, enquadradas na maioria das vezes em um só parágrafo breve e operativo. Mas sua função descritiva excede o objeto (o não-objeto) que se quer olhar e registrar com a escritura. Sua função se distribui e, ao mesmo tempo que é útil para conotar um espaço físico natural, é eloqüente na relação com as figuras de seus múltiplos habitantes, com os costumes vernáculos e até, em alguns textos, fornece elementos para a descrição dos espaços com maior grau de urbanização.

A horizontalidade carregada de conteúdo semântico refere cenários geográficos muito diversos. Alcança — eludindo esforços de individuação — indistintamente: deserto, pampa, planura e emite certo veredito próximo às doutrinas epocais que relacionam homem-natureza.

A percepção contraditória do plano, da vastidão a que se aludiu no começo do trabalho, tem dois aspectos.

O gozo produzido por transitar pelo pampa a cavalo remete à experiência pessoal do viajante. Sedução e liberdade, na chave rousseauiana, colocam-se em jogo.

Em troca, seu aspecto ameaçador entra em diálogo com aquilo que o viajante traz. O pampa não só deve ser transitado com os cuidados necessários. Também deve ser interpretado. É percebido então como espaço que exige uma leitura numa chave política, que clama por uma significação.

É ali, então, que a horizontalidade se carrega de signos negativos: “completamente plano e sem atrativos”. Representa mediocridade, indolência, vazio, pobreza semântica. Sua contrapartida: a verticalidade redonda, por contraste, em poder e futuro. Há que se erigir a nação futura e a causa civilizatória deve conjurar a extensão sem limites. Sarmiento — leitor voraz dos viajantes ingleses — desenha sobre essa cartografia plana seu conceito de nação. Em seu imaginário, a função dos múltiplos rios navegados ativamente conjura esse vazio. Se os rios recortam uma extensão sem fim, a ameaça também permanece conjurada.

A figura de Sarmiento imprime à história das leituras do deserto um viés particular e fundante. É em sua obra e em seu projeto político que a representação do país velho e do país novo se articulam enquanto dicotomia fundante. Foi, além disso, um importador de saberes culturais: uma figura que abriu uma exploração até o interior do país de modo sistemático e com um projeto definido.

Associados à figura de Sarmiento, muitos dos viajantes que visitaram a Argentina se converteram em homens envolvidos em um projeto de Estado, e suas viagens foram organizadas e supervisionadas pelas instituições oficiais.

A afluência dos viajantes ingleses ao Rio da Prata, durante o governo de Rosas, é um antecedente.

Contudo, o que em Rosas tomou as formas de um ingresso não-planificado, uma espécie de “política permissiva” frente ao viajante estrangeiro, em Sarmiento constituiu um programa político.

As imagens da horizontalidade, nesse *corpus* de viajantes posteriores, configuram-se a partir de outra experiência de escritura e põem em jogo saberes específicos que tentam definir o “vasto” espaço. Nessas novas configurações, certas imagens codificadas sobre o plano e o extenso permitem produzir uma leitura do território da qual vai se apropriar a literatura argentina.

Permanece instigante a sobrevivência da dicotomia horizontalidade-verticalidade, em um período muito posterior.

Quando, em 1899, José María Ramos Mejía escreve o que foi um dos primeiros esboços sistemáticos de sociologia argentina, *Las multitudes argentinas*, tenta retratar a figura de Juan Manuel de Rosas:

suas qualidades físicas foram a encarnação material da força e do poder como o entendem as multidões. Os homens altos e esbeltos como Rosas produzem na imaginação popular uma idéia mais completa da magnitude e da grandeza. Nada dava uma idéia mais genuína do *vertical*, que tem algo de duro e de enérgico, que aquele corpo soberbo de Don Juan Manuel. E o vertical, observava M. Guyau, é a posição habitual de todo aquele que vive e luta e exige de seus membros um maior desenvolvimento de força. Ao contrário, os homens baixos e com físico débil produzem na multidão uma *impressão de horizontabilidade* e de inércia, de homem adormecido ou morto, dos troncos de árvores arrancados, das colunas invertidas, da *planura* (...).¹⁵ (Grifos nossos)

Curiosa representação de um Rosas que grande parte da historiografia tradicional nos apresentou como um homem de baixa estatura.

O valor de verdade com que essas categorias têm-se naturalizado na cultura argentina é inversamente proporcional ao uso arbitrário que se fez delas. Ou, em tal caso, cumpre reconhecer definitivamente que, nessas configurações, a produção de sentido está indissoluvelmente vinculada ao espaço da ficção.

Tradução: Maria Antonieta Pereira

Notas

- ¹ HEAD, 1826. p.34.
- ² HEAD, 1826. p.31.
- ³ *Vizcachera* é uma cova, um buraco no campo, onde mora um pequeno roedor chamado vizcacha (Nota do tradutor).
- ⁴ Tomo a expressão do trabalho de Mary Louise Pratt, *Imperial eyes; travel writing and transculturation*. New York: Routledge, 1994.
- ⁵ HAIGH, 1829. p.155.
- ⁶ *Posta* era uma "cocheira, numa estrada, na qual se efetuava a muda dos cavalos que conduziam diligência ou outro veículo de serviço público." Cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d. p.1121. (Nota do tradutor)
- ⁷ ANDREWS, 1827/29. p.43.
- ⁸ MC CANN, 1853. p.36.
- ⁹ Assim o sugere E. Williams Álzaga em *La pampa en la novela argentina*.
- ¹⁰ Cf. PRIETO, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina (1820-1850)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.
- ¹¹ BECK BERNARD, 1864. p. 13.
- ¹² BECK BERNARD, 1864. p. 14.
- ¹³ BECK BERNARD, 1864. p. 7.
- ¹⁴ BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- ¹⁵ RAMOS MEJIA, 1899. p.97.

Referências bibliográficas

ANDREWS, Joseph. *Viaje de Buenos Aires a Potosí y Arica*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1988. (A primeira edição é de 1827.)

- BECK BERNARD, Lina. *Cinco años en la Confederación Argentina (1857-1862)*. El Ateneo, Buenos Aires, 1935, foi escrito em francês e publicado sob o título "Le Río Paraná. Cinq années de séjour dans la République Argentine". A versão espanhola utilizada para este trabalho pertence a José Luis Busaniche.
- BOND HEAD, Francis. *Las Pampas y los Andes*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1986. O título original é *Rough Notes Taken During Some Rapid Journeys Across the Pampas and Among the Andes by Captain F. B. Head* (publicado em Londres, em 1826).
- HAIGH, Samuel. *Bosquejos de Buenos Aires, Chile y Perú*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1988. (A primeira edição é de 1829.)
- MAC CANN, William. *Viaje a caballo por las provincias argentinas*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1986. (A primeira edição é de 1853.)

De orientes e relatos

O estranho que me habita: um conceito operatório

As Américas, continente “descoberto” pelo olhar europeu, sempre atraíram enormes levas de imigrantes que trazem consigo a necessidade de registro sobre a nova terra: escritos de viagem, cartas, produções literárias, publicações na imprensa e tantos outros escritos que colocam em contraponto as vozes daqui e de lá. “Fazer a América”. Navegar em sonhos de eldorados, impulsionados pela falta que obriga a sair do solo materno para lançar-se ao mar em busca de novas paisagens.

A imigração delinea-se em faces socioeconômicas, políticas, afetivas e culturais que a transformam em uma realidade somente apreensível na movência de um constante reconfigurar-se. A mistura de culturas e as “mestiçagens” que daí resultam perturbam nossos parâmetros tradicionais de uma cultura própria, de nação inteira. O imigrante — o outro, o “de fora” — coloca-nos diante da “estrangeiridade” que é dele, inerente à sua identidade, mas que é também a nossa, já que a busca de uma identidade para ele não pode se dar senão em confronto com a busca da nossa própria, daquilo que nos constitui enquanto comunidade. O estrangeiro estranhamente nos habita sendo a face oculta de nós mesmos, o espaço que nos arruína enquanto permanência, pois sua “diferença” flagrante — manifesta até à flor da pele, na língua engrolada, nos hábitos tão outros — fala da diferença constitutiva de cada um de nós.

Kristeva, ela própria búlgara entre franceses, reflete sobre a relação entre o estranho freudiano (*Unheimlich*) e a experiência histórica e antropológica do Outro, de ser estrangeiro.¹ A rejeição que sentimos por ele, e que ao mesmo tempo é fascinação na sua inquietude, se assemelha a tantas outras “estrangeiridades” suspensas nos mesmos fios que fazem periclitar a possibilidade de nossa inteireza identitária, tangenciando o impossível de nós mesmos, nossos medos infantis do outro: o feminino, a morte, a pulsão incontrolável. As imagens elaboradas pelo imigrante participam, assim, paradoxalmente, da construção de “identidades”, num entre-espaço cultural extremamente rico se assumido como abismo de si e do outro. Memórias em contraponto, são linhas do mesmo canto, vozes em fuga, alternância/permanência, cada vida e cada obra encerrando em si um oculto rosto.

As teorias de nosso tempo vêm no papel das assim chamadas minorias uma possibilidade de contestação da abordagem historicista, linear da nação, fazendo-a escapar do constrangimento territorial e da estereotipia da identidade única e homogênea. Neste fim de século, encontramos-nos num momento de trânsito em que figuras complexas de diferença e alteridade se formam a partir do cruzamento tempo/espaço. O "imigrante", com sua língua madrastra, de prótese, uma dicção que necessariamente expressa o outro e o mesmo — seus/nossos sonhos, sua/nossa cultura, seu/nosso Imaginário —, erige-se como figura singular para conceitualmente captar estes espaços/tempos contemporâneos e o compósito mestiço da "nação".

Como faz Kristeva para falar do estrangeiro, também recorro à imagem musical da fuga para falar do imigrante. Desde a origem, a palavra *fuga* guarda os sentidos advindos de uma dupla etimologia: *fugere* (fugir) ou *fugare* (caçar). Uma voz foge da outra, ou vai à caça da outra.² Sua imagem musical, semelhante ao movimento da espiral, é a do se expor e fugir, do correr atrás de si mesmo, querendo e não querendo se encontrar, porque o encontrar-se pode significar o fim, a morte. Na estrutura da fuga não há grupos de temas distintos, mas um tema que é executado por diferentes variações decorrentes da voz que se está apresentando. Em alternância, a apresentação é sempre algo diferente a cada vez. O tema, anunciado logo no início, desaparece, reaparece, flui e foge com diferentes sonoridades, embora seja permanente no decorrer de um processo musical. Mas, se a palavra processo indica um desenrolar no tempo, no caso da fuga não se trata de um evolucionismo linear, e sim de um desabrochar dinâmico, um desvelar das potencialidades dos elementos presentes no tema, uma contemplação a partir de perspectivas que nele já se encontravam, configurando um sistema que busca auto-interpretar-se.

Tentar apreender o que é nativo e o que é imigrante, para usar da mesma imagem, é retomar, em espiral, as memórias de si e do outro que se projetam e se constroem no momento em que correm como fios retorcidos, como linhas musicais que não são auto-suficientes. Identidades em fuga, constituição sempre cambiante na história, que se faz pulsar, contrapontística e sucessivamente, reproduzindo seu singular desenho melódico.

Se o conceito de identidade implica semelhança a si próprio, como condição de vida psíquica e social, está muito mais próximo dos processos de *re*-conhecimento do que de conhecimento, já que a busca de uma identidade se alia mal a conteúdos novos, que constituem sempre uma ameaça. A projeção que fazemos de nós mesmos nas identidades culturais socialmente construídas, cujos valores e significados são parte de nós, conferiria um caráter pretensamente estável ao sujeito e ao mundo.³ Trata-se, em suma, de movimento

conservador, que privilegia o reforço em detrimento da mudança. O contraponto conferido pelo outro, mesmo em risco, como linhas de uma pauta, é paradoxalmente o limite do mesmo e a sua possibilidade de expansão, de saída de si.

Estas poderiam ser chaves/claves conceituais para a compreensão de nosso mundo contemporâneo, uma vez que perceber o estrangeiro que nos habita a todos, perceber a “estrangeiridade” de nossa própria casa, no interior de nossa própria cultura, acaba por configurar-se como um colocar em xeque nossos conceitos de identidade e a própria realidade que nos circunda.

A leitura da vivência interna do outro dentro de minha própria identidade pode ser o conceito mediador de compreensão do mundo que partilhamos, como possibilidade de atravessá-lo mais criticamente. Sobre tudo se pensarmos que a mundialização não quer necessariamente dizer derrubada de barreiras nem tampouco apagamento das diferenças. Vidler nos aponta esta direção quando nos assinala que “*estrangement and unhomeliness have emerged as the intellectual watchwords of our century, given periodic material and political force by the resurgence of homelessness itself, a homelessness generated by the unequal distribution of wealth*”.⁴

“Não pertencimento”, desenraizamento acentuam-se no mundo contemporâneo que assiste a migrações massivas, redesenhando o perfil de suas populações.

as identidades que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático.⁵

Muitas de nossas paisagens já perderam, de tão gastas e repetidas, sua eficácia de representação, sua identidade. O olhar do outro, daquele que “vem de fora” pode reabilitar a capacidade de visão daquele que “está dentro”, imprimindo significações ao que já se tornou corriqueiro e que mal toca a percepção. Não se trata, é claro, de recuperação do estado original das coisas e paisagens, mas de uma resignificação.

A arte contemporânea não ficaria de fora de tais questionamentos uma vez que se vê na contingência de representar estes novos sujeitos em constituição e interagindo, mas se vê abalada pela sua inserção, sempre contraditória, no universo cultural e político. Há que se encarar as faces desta realidade prismática dado que a reflexão sobre o imigrante se apresenta como um fenômeno complexo, passível de variadas abordagens, de uma pluralidade de olhares. A todo deslocamento corresponde um novo “locus”, como bem nos alerta Luis Alberto Brandão Santos,⁶ e talvez seja muito pouco, sem fazê-las entrar em

contradição, apenas falar de identidades que se deslocam. Enfim, são realidades muito novas, para as quais há que se buscar novo arcabouço conceitual.

Imigrantes na série literária brasileira contemporânea

Nos últimos anos, tem sido relevante, na produção literária brasileira, a temática da imigração, em textos que se assumem como vozes construídas deste “entre-lugar”, com uma constituição discursiva “em fuga”. Superando a mirada inaugural dos primeiros estrangeiros que aqui aportaram, as imagens de seus filhos e netos constroem-se em direções diversificadas: na contramão da identidade cultural “exótica” que nos foi conferida pela cultura européia; construindo-se como um subdiscurso que abre rachaduras nos nossos discursos de fundação; inscrevendo-se nas tendências ficcionais mais contemporâneas. As reminiscências, que tão caracteristicamente modulam esses relatos, reforçam seu caráter de invenção, distanciando-se da memória da terra de origem enquanto monumento e universalizando sua proposta ficcional. Pelas frestas e vazios que criam, abre-se espaço para uma fala diferente, que vai adquirindo a forma enunciativa de uma subjetividade literária particularíssima, cuja textualidade enseja uma classificação e um recorte próprios.

Os variados exemplos da literatura mais contemporânea sobre o migrante revelam este olhar refratado: *República dos sonhos*, de Nélida Piñon, *Amrik*, de Ana Miranda, *Contos do imigrante*, de Samuel Rawet, *A majestade do Xingu*, de Moacyr Scliar, *A mão esquerda*, de Fausto Wolff, e tantos outros. Tais textos acabam por construir uma enunciação alternativa, resistente à fixidez identitária que de algum modo nos era imposta e que se entranhou na própria visão que fazemos de nós mesmos ajudando a estruturar a identidade que, acreditamos, nos distingue. Assim, se põem em xeque as identidades que nos eram “outorgadas”, exóticas, estereotipadas, mas que são parte, constitutivamente, da visão que fazemos de nós mesmos. Tal contexto assiste ao nascimento de “uma narrativa nacional híbrida” que converte o passado nacional “naturalizado” como um tempo e espaço monumentalmente estruturados para todo o sempre, em um presente histórico deslocável e aberto a novas enunciações.⁷ Outros espaços, outros relatos que fabricam imagens de Brasil — proposital e necessariamente híbridas, mestiças — construindo-se como espaço contraditório de leitura da multiplicidade de identidades que constitui o mundo contemporâneo. Promovem, pois, uma “desleitura” da identidade homogênea e uniforme em que sempre temos a tendência de nos ancorar como comunidade, sendo, como diz Bhabha, um cisco no olho impedindo a fixidez do olhar nacionalista. Recuperar estas vozes

na série literária brasileira obriga-nos a um rearranjo, a uma negociação entre suas várias identidades.

Ao falar dos “deslocamentos sociais e culturais anômalos” representados nas “ficções estranhas” de Toni Morrison e Nadine Gordimer, Bhabha propõe um estudo que não mais se encontre centralizado na “soberania” de culturas nacionais nem no universalismo da cultura humana:

O estudo da literatura mundial poderia ser o estudo do modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de ‘alteridade’. Talvez agora possamos sugerir que histórias transnacionais de migrantes, colonizados ou refugiados políticos — essas condições de fronteira e divisas — possam ser o terreno da literatura mundial, em lugar da transmissão de tradições nacionais, antes o tema central da literatura mundial.⁸

Sem querer com isso dizer que tal constatação ou desejo de novos olhares, mais diversificados e universalizados, elimine a especificidade do impasse que nos coloca a nossa representação identitária no interior das manifestações artísticas.

Um certo oriente

Relato de um certo oriente, de Milton Hatoum,⁹ compõe sua trama narrativa com as reminiscências de uma mulher que volta a Manaus para reencontrar as raízes libanesas da família que a adotara como filha. Encena-se um hibridismo de várias facetas relacionadas, já a partir desta origem. A família libanesa convive, ela mesma, no seu interior, com dualidades: avó católica e avô muçulmano; patrões e empregados; homens e mulheres; estrangeiros e nativos. A multiplicidade cultural da cidade de Manaus, espaço tão caracteristicamente tropical e brasileiro, é captada através do casal de imigrantes, de seus filhos e dos aderentes que com eles convivem.

A narradora transita por vários espaços que se entrecruzam e se confundem: a cidade, a casa, a memória dos relatos, metalingüisticamente revelando para o leitor seu processo de escrita por meio da recolha de fragmentos, exibindo a fragilidade do esqueleto de sua feitura em conjunção com os mecanismos da memória.¹⁰ É através da voz insegura e lacunar da narradora que são pinçados os fios das reminiscências daqui e d’além mar, dos vários personagens em tempos diversos. O procedimento de composição do texto não dá hegemonia a qualquer voz, fazendo conviver, no espaço narrativo, memórias de narradores com suas vozes próprias, muitas vezes em desarmonia. Metonimicamente ocupando o lugar do autor, esta narradora dá a conhecer ao leitor o processo de construção de seu livro, desnudando a dificuldade de escrita: “Quantas vezes recomecei a

ordenação dos episódios, e quantas vezes me surpreendi ao esbarrar no mesmo início, ou no vaivém vertiginoso de capítulos entrelaçados, formados de páginas e páginas numeradas de forma caótica" (p.165).

Veja-se como se misturam os processos de construção da narrativa e de (des)ordenação das lembranças. A memória e sua representação, seu registro — impasses fundamentais do nosso fim de milênio — corporificam-se de forma estratégica na fala do imigrante. E isto se apresenta de forma paradoxal, já que nosso final de século está terminalmente doente de amnésia e o destino da memória se revela extremamente contraditório. A "amnésia cultural", resultante do processo de desqualificação da tradição e da origem enquanto chaves operatórias para o entendimento das trocas culturais e do nosso estar-no-mundo de latino-americanos, é condição positiva para se criar espaços de intervenção menos dependentes e menos inferiorizados. É assim ferramenta conceitual para a compreensão de um mundo sujeito a transformações vertiginosas e "sem dono". Por outro lado, a experiência "vivida", que de alguma forma nos constitui, é algo de que não nos desvencilhamos, uma vez que todas as representações estão baseadas na memória. Mas é positivo que ela se construa enquanto releitura e "invenção", ao invés de nos conduzir ao pretensamente autêntico espaço da origem.¹¹

O teórico salienta, pois, a importância do olhar retrospectivo. Sendo a memória humana um dado antropológico, encontra-se intimamente ligada às maneiras como uma cultura constrói e vive sua temporalidade; as formas que ela tomará são invariavelmente contingentes e sujeitas à mudança. Em outras palavras, a fala do imigrante expressaria, com contundência hipertrofiada, o impasse da representação da memória na contemporaneidade. Tal impasse, característico desse tipo de representação, se intensifica quando se trata do imigrante. Veja-se como ele se corporifica no relato de Hatoum:

Também me deparei com um outro problema: como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros? Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes. (p.165-166)

A preocupação com o outro, leitor ou personagem, manifesta-se pela voz do narrador, que faz nascer outras vozes, outros desejos. A fala engrolada, que já não é mais a própria e nem é a do "outro", perturba a expressão de uma "língua nacional", criando um espaço enunciativo sem hegemonia de qualquer voz, de saída já representado por vozes inseguras e frágeis, "estrangeiras", de sotaques vários. Ocupando um "entre-espaço", Manaus/Oriente, enuncia-se em movimento, um planar ao sabor do vento, sem repouso ou ponto de vista fixo. As falas dos personagens que se revezam fazem ecoar outros relatos, fortemente

ancorados na tradição oral dos narradores orientais. Na verdade, reconstrói-se “um certo oriente”, também devedor de uma representação “construída” pelo ocidental.¹² Linguagem em suspensão, cujas significações nunca se fecham, sempre adiadas na sua incompletude e sempre sedutoras no seu poder de evocação: “voz de um filho que magnetiza a atenção dos outros ao evocar sua mãe” (p.31), a fala caudalosa do imigrante alemão onde pulsavam a terra natal e a de eleição, o eco da voz de Sherazade na fala do imigrante muçulmano cujos episódios de vida “eram transcrições adulteradas de algumas noites” (p.79). Mistura e confluência tais que desterritorializam, na sua proximidade, a natureza supostamente nacional:

Mas uma analogia reinava sobre todas as diferenças: em Manaus como em Trípoli não era o relógio que impulsionava os primeiros movimentos do dia nem determinava o seu fim: a claridade solar, o canto dos pássaros, o vozerio das pessoas que penetrava no recinto mais afastado da rua, tudo isso inaugurava o dia; o silêncio anunciava a noite. (p.28)

Espaços geográficos tão diversos acabam por mesclar-se e paradoxalmente indiferenciar-se até nos seus costumes mais característicos, até mesmo nas suas mais arraigadas crenças religiosas:

Eu mesma relutei em acreditar que um corpo em Manaus estivesse voltado para Meca, como se o espaço da crença fosse quase tão vasto quanto o Universo: um corpo se inclina diante de um templo, de um oráculo, de uma estátua ou de uma figura, e então todas as geografias desaparecem ou confluem para a pedra negra que repousa no íntimo de cada um. (p.159)

Desterritorializado, tal espaço promove a mescla, num mesmo curso, de águas com que são banhadas terras tão diferentes, embora demandando um mesmo porto: “os levantinos da cidade eram numerosos e quase todos habitavam no mesmo bairro, próximo ao porto. A beira de um rio ou a orla marítima os aproximam, e em qualquer lugar do mundo as águas do Mediterrâneo” (p.76).

O espaço da Amazônia é aqui despido de exotismo. A cidade de Manaus apresenta-se mesmo como incaracterística e tristemente semelhante a qualquer região periférica e pobre do planeta:

A vazante havia afastado o porto do ancoradouro, e a distância vencida pelo mero caminhar revelava a imagem do horror de uma cidade que hoje desconheço: uma praia de imundícias, de restos de miséria humana, além do odor fétido de purulência viva exalando da terra, do lodo, das entranhas das pedras vermelhas e do interior das embarcações. (p.124)

Cidade tentacular e devoradora, exhibe a degradação dolorosa de sua população nativa. Os homens, confundidos ao lixo urbano; a cidade, transformada no corpo em chaga dos seus habitantes: “eram cicerones andrajosos, cujos corpos mutilados e rostos deformados os uniam ao

pântano de entulhos, ao pedaço da cidade que se contorcia como uma pessoa em carne viva, devorada pelo fogo” (p.124-125).

Tal espaço violentamente dilui a identidade de seus habitantes, seres sem memória, sem passado e, portanto, como “índios nativos” aqueles que mais emblematicamente encarnariam o nacional:

No entanto, o que mais me atraiu foram as máscaras feitas com a casca de árvore, enrugadas e ressequidas pelo sol, e finas como a pele humana. Acuadas no interior das barracas, as pessoas talvez não imaginassem que seus ancestrais, em épocas não muito remotas, tinham coberto seus rostos com máscaras semelhantes. Dilapidados pelo tempo e pela violência, os rostos e as máscaras pareciam pertencer aos mesmos corpos. (p.125)

O espaço de origem torna-se estranhamento desconhecido. A narradora transforma-se em estrangeira, suscitando um olhar de estranheza dos outros nativos, pondo mais uma vez em “suspeição” a inteireza identitária:

Havia momentos, no entanto, em que me olhavam com insistência: sentia um pouco de temor e de estranheza, e embora um abismo me separasse daquele mundo, a estranheza era mútua, assim como a ameaça e o medo. E eu não queria ser uma estranha, tendo nascido e vivido aqui. (p.123)

Mas o ficcional abre-se para a escuta da voz de outra nativa por meio da qual desliza insinuante o espaço tropical, picada aberta, quase à revelia, no imaginário da floresta. A descrição de sua narrativa, mediada por um dos narradores, aproxima-se daquela de Sherazade das *Mil e uma noites*, já que com ela a empregada adia a morte diária causada pelo excesso de trabalho:

Anastácia falava horas a fio, sempre gesticulando, tentando imitar com os dedos, com as mãos, com o corpo, o movimento de um animal, o bote de um felino, a forma de um peixe no ar à procura de alimentos, o voo melindroso de uma ave. Hoje, ao pensar naquele turbilhão de palavras que povoavam tardes inteiras, constato que Anastácia, através da voz que evocava vivência e imaginação, procurava um repouso, uma trégua ao árduo trabalho a que se dedicava. Ao contar histórias, sua vida parava para respirar; e aquela voz trazia para dentro do sobrado, para dentro de mim e de Emilie, visões de um mundo misterioso: não exatamente o da floresta, mas o do imaginário de uma mulher que falava para se poupar, que inventava para tentar escapar ao esforço físico, como se a fala permitisse a suspensão momentânea do martírio. (p.91-92)

Não se trata, portanto, de “descrever” o espaço da floresta como característico, mas de valorizá-lo enquanto possibilidade de fazer ouvir essa outra voz, de afirmar as virtualidades do narrar. Tal fala é também tecida pelo silêncio que faz aflorar na narrativa termos ancestrais, remotíssimos, pertencentes a lugares esquecidos à margem de um rio, “truques da língua portuguesa”, que insinuava tanta coisa e constrangia

os interlocutores não iniciados. “Como se para revelar algo fosse necessário silenciar.(...) Mas era Anastácia quem rompia o silêncio: o nome de um pássaro, até então misterioso e invisível, ela passava a descrevê-lo com minúcias” (p.92). E Anastácia “criava” o canto, a melodia da natureza: “A descrição surtia o efeito de um dicionário aberto na página luminosa, de onde se fisga a palavra-chave; e, como sentido a surgir da forma, o pássaro emergia da redoma escura de uma árvore e lentamente delineava-se diante de nossos olhos” (p.92).

A casa e a língua materna

A personagem privilegiadamente centralizada no romance é Emilie, a matriarca. Desde a chegada no Brasil, restringira-se a ficar em Manaus, “seu mundo visível”, onde construíra sua casa, nem ao menos tendo atravessado o rio. A voz que lhe é atribuída brota da memória dos figos que comia em pequena na cidade natal e que fazem aflorar a narrativa à superfície dos lábios, desenrolando-se em tantos relatos. “O aroma dos figos era a ponta de um novelo de histórias narradas por minha mãe” (p.90). É também o odor dos figos que pressagia a morte.

A morte de Emilie, que era a fonte da vida, transforma em ruínas a casa, como ruína o são todas as casas que tentamos inutilmente reconstruir com as lembranças que nos vêm da infância.

O pânico e a aflição diante da morte, a casa varrida por um vendaval, um tremor de terra no coração da família, não se sabe a quem recorrer nesta manhã que parece fora do tempo, nesta casa em ruínas, às avessas, e onde as preces se misturam com as confissões de culpa, como se as palavras sagradas tivessem o poder de banir a ausência, o vazio deixado pela morte. (p.139)

Emilie e a casa mesclam-se, assumindo a última sentidos mais comuns: o feminino, o refúgio e proteção do seio materno. A simbologia da casa, variável para os diferentes povos, expressa na cultura árabe um sentido extremamente religioso: “A casa árabe também é quadrada, fechada em torno de um claustro quadrado que encerra em seu centro um jardim ou fonte: é um universo fechado em quatro dimensões, cujo jardim central é uma evocação do Éden, aberto exclusivamente à influência celeste.”¹³

Tal sentido também é recuperado nesta casa libanesa “reconstruída” como um porto “fluvial”, expandindo-se, erguendo-se como uma mesquita ou catedral, espaço da terra natal indissociado dos ares e flora tropicais, “oca aérea”. Mulher e casa se mesclam no mesmo corpo, no mesmo centro, fixadas na fotografia: “Ao olhar para a foto, era impossível não ouvir a voz de Emilie e não materializar seu corpo no centro do pátio, diante da fonte, onde fios de água cristalina

esguicham da boca de quatro anjos de pedra, como as arestas líquidas de uma pirâmide invisível, oca aérea” (p.105).

A casa tem significação especial a definir inclusive o próprio relato: a impossibilidade de recuperar a moradia da infância¹⁴ — excessiva, rebuscada, pesada nas suas tradições — metonimicamente diz da impossibilidade de reconstrução do eu narrador na escritura de memórias, sendo, paradoxalmente, o motor principal da narrativa.

Boris Fausto diz que a vida privada do imigrante, num âmbito mais relevante embora não exclusivo, encontra-se no lar e na família.¹⁵ Também sociologicamente, a comida é lembrada como um fator a unir a vizinhança nos bairros de imigrantes, mantendo o paladar e afirmando a identidade, como o elo à memória da pátria mas também à figura materna, ao afeto familiar, às lembranças afetivas, como um tempo sem retorno à casa da infância. No relato de Hatoum, como em tantos outros de mesma temática, à figura materna se mistura a memória dos cheiros das comidas por ela preparadas, como uma marca a garantir e a estimular a memória. O código alimentar tem aqui especial relevo, realçando um traço muito próprio da cultura árabe: à preparação e à degustação das comidas associam-se a sedução amorosa feminina, a demonstração do amor filial, a generosidade da acolhida ao visitante.

Eduardo Bueno, ao comentar a Carta de Caminha, registra o grande número de palavras de origem árabe permeando a fala do escrivão da frota de Cabral. Segundo o historiador, o fato é prova da influência da dominação árabe sobre a língua e os costumes portugueses, ainda bastante intensa no século XVI.¹⁶ Em *Relato de um certo oriente*, os termos de origem árabe aparecem salpicados, como que aleatoriamente, bem como através deles se expressa uma certa “razão árabe”, uma idiosincrasia nos modos e costumes: alforje, javardo, alparcatas, azáfama, almíscar, jarra e tantos outros.

No romance, como tão bem foi marcado pela crítica,¹⁷ o espaço da ficção reflexiona sobre a prática da tradução. Além da passagem de uma língua para outra, coloca-se o impasse da tradução cultural que engloba em si o problema da representação da alteridade e da afirmação da identidade. No romance, a mãe ensina o árabe ao filho dileto, aprendizagem inaugurada pelo relato da morte da bisavó que adentra o sonho do bisneto-aprendiz, contaminando-o mesmo em vigília, espaço onde se misturam as águas de rios e o lúdico da voz paterna, as miragens do deserto, o vôo do pássaro e os desenhos da caligrafia árabe. Aí, familiaridade e estranheza se entrelaçam, num arabesco sinuoso, de cimitarras de letras curvas:

No dia seguinte, a história e o sonho pulsavam no meu pensamento como as águas de dois rios tempestuosos que se misturam para originar um terceiro. Eu me deixava arrastar por essa torrente indômita, pensando também no desenho da caligrafia que lembrava as marcas das asas de

um pássaro que rola num espelho de areia, na voz austera do meu pai, mais lúdica do que lúgubre, voz polida e plácida que tentei imitar assim que aprendi o alfabeto e antes mesmo de pronunciar uma única palavra na língua que, embora familiar, soava como a mais estrangeira das línguas estrangeiras. (p.50)

Cria-se, encena-se uma terceira língua: nem o árabe, vazado do afeto materno, nem o português, língua-mãe já apossada pelo filho como própria. A via terceira coloca em suspeição/suspensão a possibilidade de dizer-se seja em que língua for, já que a identidade não tem morada, paradoxalmente sendo a casa do ser. Retomar “histórias”, reconstruir um oriente de relatos, embora desterritorializado, acaba por constituir-se estratégia de distinção num espaço que inapelavelmente vê o estrangeiro como outro. A tradução, ou antes, a liberdade de poder dela prescindir, recupera uma “linguagem de mama”, cujo “re-aprendizado” é feito através dos espaços da casa, seus recônditos que passam a ser nomeados na língua materna para propiciar o aprendizado, feito também através do corpo materno, de seu prazer e afeto.

Essa contaminação de angústias, a minha idolatria por Emilie, a sua intromissão na minha vida, tudo se acentuava pelo fato de eu compreender quando ela falava na sua língua. Porque, ao conversar comigo, minha mãe não traduzia, não tateava as palavras, não demorava na escolha de um verbo, não resvalava na sintaxe. E eu sentia isso: cheia de prazer, soberana, desprendida de tudo, ela podia eleger os caminhos por onde passa o afeto: o olhar, o gesto e a fala. (p.102-103)

Renomear a espaço do lar — da terra, da pátria — inaugura novos sentidos culturais, deslocando-os de sua fixidez identitária, até fazer aflorar a origem fenícia, origem nobre que orgulhosamente exibem os libaneses, mas que ao mesmo tempo é impossível de “fisgar”, escorregadia que é, como um peixe.

Passei cinco ou seis anos exercitando esse jogo especular entre pronúncia e ortografia, distinguindo e peneirando sons, domando o movimento da mão para representá-los no papel, como se a ponta do lápis fosse um cinzel sulcando com esmero uma lâmina de mármore que aos poucos se povoava de minúsculos seres contorcidos e espiralados que aspiravam à forma dos caracóis, das goivas e cimitarras, de um seio solitário que a língua ao contato com o dorso dos dentes e ajudada por um espasmo fazia jorrar dos lábios entreabertos um peixe Fenício. (p.52-53)

Semelhantemente a tantos outros da ficção contemporânea e especialmente os que tematizam a figura emblemática e contraditória do imigrante, o texto aqui analisado trabalha ficcional e teoricamente os conceitos de identidade, tradução cultural, entre-lugar, memória, metalinguagem, além de outros. Este conjunto projeta a ficção num

espaço interessante de leitura intersemiótica de nossa contemporaneidade. Mas sempre propondo-se a expressar-se, como diz o próprio Hatoum, num “idioma híbrido que Emilie inventava todos os dias”: “Era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido a melodia de uma canção seqüestrada, e que, pouco a pouco, notas esparsas e frases sincopadas moldavam e modulavam a melodia perdida” (p.166).

Notas

- 1 KRISTEVA, 1988; Cf. CURY. In: FUNCK, 1994.
- 2 Cf. KREHL, 1930.
- 3 HALL, 1999.
- 4 VIDLER, 1992. p.9.
- 5 HALL, 1999. p.120.
- 6 SANTOS, 2000.
- 7 Cf. BHABHA, 1998.
- 8 BHABHA, 1998. p. 33.
- 9 HATOUM, 1989. Todas as citações deste texto são tiradas desta edição e aparecerão no corpo deste trabalho apenas com o número da página.
- 10 Cf. WALTY, CURY. 1999.
- 11 HUYSSSEN, 1997.
- 12 Cf. SAID, 1990.
- 13 CHEVALIER, GEERBRANT, 1969. p.196.
- 14 Para um detalhamento maior da temática da casa na literatura, Cf. WALTY, FONSECA, CURY, 2000.
- 15 FAUSTO. In: SCHWARCZ, 1998.
- 16 BUENO, 1998. p. 95.
- 17 Cf. PAGANO, 1999.

Referências bibliográficas

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BUENO, Eduardo. *A viagem do descobrimento: a verdadeira história da expedição de Cabral*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- CHEVALIER, J. et GEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CURY, Maria Zilda. Julia Kristeva: Música para o Estrangeiro. In: FUNCK, Susana(org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.
- FAUSTO, Boris. Imigração: cortes e continuidades. In: SCHWARCZ, Lília M.(org.) *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Trad. Tomaz da Silva e Guaciara Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HATOUM, Milton. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- KREHL, Stephan. *Fuga*. Buenos Aires: Labor, 1930.
- KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988.
- PAGANO, Adriana S. Ficções, traduções e deslocamentos culturais: metalinguagem de escritores latino-americanos contemporâneos como teorização dos processos tradutórios. In: OTTE, Georg, PESSÔA, Silvana de O.(orgs.) *Mosaico crítico: ensaios sobre literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica/UFMG, 1999.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Thomás R. Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- SANTOS, Luis Alberto Brandão. A névoa multiculturalista. In: PEREIRA, Maria Antonieta, REIS, Eliana Lourenço (org.). *Literatura e Estudos Culturais*. Belo Horizonte: Pós-Lit/Nelam, 2000.
- VIDLER, Anthony. *The architectural uncanny*. Baskerville: MIT Press, 1992.
- WALTY, Ivete, CURY, Maria Zilda. *Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem*. Belo Horizonte: Dimensão, 1999.
- WALTY, Ivete, FONSECA, Maria Nazareth, CURY, Maria Zilda. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

Sob o limiar da fala: linguagem e representação do subalterno em *Vidas secas* e *A hora da estrela*

I

A linguagem, enquanto tema, é problematizada explicitamente tanto em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, como em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Ambos os livros tratam a relação das personagens marginais, neles representadas, com a palavra falada e, portanto, seu acesso a ela. A condição de existirem por dentro ou por fora da linguagem tem especial importância nos romances em questão devido à marginalidade, ao fatalismo e à total falta de eloquência dos respectivos protagonistas, o que se poderia chamar, talvez, de sua “lexifobia”. Graciliano Ramos focaliza, em *Vidas secas*, a animalização de Fabiano e família pelo sistema político e sócio-econômico e pelo clima, levando-os a articular apenas monossílabos e grunhidos nos contatos cotidianos que mantêm entre si; o diálogo como recurso literário quase inexistente no livro. Frisa, ao mesmo tempo, a sua desconfiança fundamental da palavra, que amiúde parece ser utilizada pelos outros, principalmente contra as próprias personagens (o discurso oficial enquanto mecanismo distanciador, ou a escrita como forma de escravização, para reiterar a consabida afirmação do antropólogo Lévi-Strauss).¹ Clarice Lispector, por outro lado, desiste de penetrar a fundamental opacidade de sua protagonista, Macabéa.² Em *A hora da estrela*, a linguagem se caracteriza como uma espécie de artigo de luxo que permanece inacessível às massas, cuja maior preocupação é com a própria sobrevivência física *tout court*. De fato, o único contato verdadeiro que a massa tem com a linguagem, além do seu uso cotidiano como ferramenta rudimentar, parece ser, de maneira bem pós-moderna, através da “indústria cultural”,³ aqui representada pelos avisos desconexos e deslexicalizados da Rádio Relógio, a vomitar a sua ladainha quase encantatória de trivialidades e cultura enlatada. Trata-se, aliás, da classe que Antonio Candido caracteriza, em seu ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, como a que se lança, pelo contato constante com a mídia eletrônica, “diretamente da fase folclórica para essa espécie de folclore urbano que é a cultura massificada”,⁴ sem passar

por qualquer etapa intermediária nem atingir sequer um grau significativo de alfabetização. Trata-se, outrossim, da faixa que Alfredo Bosi, em *Dialética da colonização*, descreve como a que existe “sob o limiar da escrita” — isto numa sociedade chamada às vezes de “pós-letrada”, rótulo esse que constitui, sem dúvida, outro exemplo das *idéias fora do lugar*, assinaladas por Roberto Schwarz.⁵

Tanto Graciliano como Clarice têm um profundo conhecimento dos problemas inerentes à tentativa do intelectual de falar *por e sobre* o outro subalterno. O autor de *Vidas secas* procura anular a distância entre autor erudito e personagens humildes servindo-se do estilo indireto livre para revelar os pensamentos e anelos íntimos destes.⁶ Segundo uma crítica de Jean Franco, ele também conseguiu resolver o problema da representação do subalterno, no romance, preferindo a caracterização através do comportamento à que se calca nos pensamentos ou na palavra.⁷ Clarice dá um passo adiante, inventando um narrador masculino que tece explicitamente algumas das mesmas considerações de representação que devem ter preocupado os “romancistas sociais” brasileiros dos anos 30, entre eles o próprio Graciliano, como a caricaturá-los metaficcionalmente. Tenho mesmo o direito de falar por Macabéa? Ou a capacidade? O que preciso fazer para me colocar no mesmo “nível” dela? Qual seria uma expressão idônea de sua existência, de seus pensamentos e preocupações? Enfim, qual é o papel do intelectual numa sociedade que pertence, pelo menos em parte, ao chamado Terceiro Mundo? À medida que a lista de questões metaliterárias continua, as várias soluções propostas pelo narrador parecem, via de regra, serem mais ingênuas ou irônicas do que nós, como leitores, esperaríamos da Clarice “ortônima”.

Em ensaio publicado em 1988 e intitulado “Can the Subaltern Speak?”, Gayatri Chakravorty Spivak responde a pergunta do título com um “não” taxativo.⁸ O subalterno, afirma Spivak, tende a ser construído por intelectuais ocidentais — é de notar que o contexto dela é colonial ou pós-colonial — na própria sombra deles e em termos essencialistas, embora seja, enquanto sujeito, totalmente inacessível a eles, só podendo permanecer para sempre mudo nos seus textos literários e etnográficos. Invocando a distinção marxiana (para não dizer “marxista”) entre *Darstellung* (representação ou significação no sentido estético, literário ou topológico, uma re-apresentação, um “falar *de* ou *sobre*”) e *Vertretung* (uma representação política, um “falar *por*”) — distinção essa que alega ser ofuscada nas discussões de Foucault e Deleuze pelo seu uso do francês *représentation* para traduzir os dois termos — ela afirma que os descritores primeiro-mundistas de sujeitos de Terceiro Mundo não raro ignoram ou minimizam os seus próprios posicionamentos como observadores e os de suas teorias, como a declararem a própria transparência, a neutralidade de seu discurso.⁹

Pretendo, nos parágrafos que se seguem, examinar algumas das questões referentes aos tópicos da linguagem e da representação do subalterno que aparecem em *Vidas secas* e, especialmente, em *A hora da estrela*. Devido à grande densidade de tais questões, sobretudo no segundo texto, uma análise exaustiva ultrapassa os limites do presente estudo; uma certa seletividade há de vigorar. Procurarei, além do mais, relacionar, na medida do possível, as noções de Spivak, *mutatis mutandis*, bem como as de outros teóricos e críticos contemporâneos, com os dois romances em questão a fim de elucidar e contrastar as diversas estratégias textuais utilizadas por seus respectivos autores.

II

Sônia Brayner, em seu ensaio sobre Graciliano publicado na segunda edição de *A literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho, destaca a tematização da linguagem em *Vidas secas*:

Fabiano (...) é um ser ilhado pela incapacidade de verbalização dos próprios pensamentos. (...) [Graciliano] constrói nele e em sua família seres estacionados no nível operatório concreto da inteligência, percebendo o mundo através das sensações diretas: a abstração de qualquer tipo é-lhes obstáculo insuperável (...). Essa captação da marginalidade lingüística de Fabiano [e família] é uma das chaves do romance.¹⁰

Ora, desde o princípio do volume, a família de retirantes foragidos do abrasado sertão é caracterizada como sendo de poucas palavras: "Ordinariamente a família falava pouco" (p. 10). Daí o mutismo do papagaio. De fato, grande parte de sua escassa conversação consiste apenas em monossílabos ou expressões lacônicas tais como *an!*, *hum*, *hum!* e *chi!*, característica que os críticos freqüentemente apontam como claro sinal das intenções zoopomórficas do autor.¹¹ Essa tendência é especialmente pronunciada no caso do menino mais velho. Pelo jeito, o vocabulário dele não é muito maior que o do finado papagaio. E ele é descrito como freqüente imitador automático das palavras dos outros e dos sons da natureza: "Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na caatinga, roçando-se" (p. 73).

A fala de Fabiano é descrita como "uma linguagem cantada, monossilábica e gutural" (p. 22), e se diz que ele é admirador das palavras compridas e difíceis da gente urbana: "tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas" (p. 22). Tal admiração o leva a reverenciar o seu antigo patrão, Seu Tomás da bolandeira, tido por personificação da erudição e do poder: "Seu Tomás da bolandeira falava bem, estragava os olhos em cima de

jornais e livros, mas não sabia mandar: pedia. Esquisitice um homem remediado ser cortês. Até o povo censurava aquelas maneiras. Mas todos obedeciam a ele. Ah! Quem disse que não obedeciam?" (p. 25).¹² "Em horas de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convencia-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo" (p. 25).

Assim, a linguagem é considerada por Fabiano como símbolo, se não também via de acesso, do poder. É um mistério do qual ele não possui, nem pode possuir, a chave; um segredo que não lhe é permitido penetrar. Os que existem dentro dela — os iniciados — têm o direito de mandar nos outros; a hegemonia lhes pertence de direito, a autoridade é por eles merecida. Os que ficam fora, na margem da palavra falada e escrita, têm que se manter vigilantes na sua presença para não incorrerem nos perigos acarretados pela própria falta de voz. Da mesma maneira que ele racionaliza a sua humilde sorte dentro da hierarquia sócio-econômica com noções da vontade divina e do tradicionalismo, também concebe a linguagem em termos fatalistas. Ela é, para ele, a alçada exclusiva das minorias eleitas e, ainda que ele possa sonhar, em raros momentos de abandono, em dominar os seus enigmas, a linguagem, afinal de contas, não é coisa da qual lhe compete apropriar-se. Pois não é, a seu ver, "a vontade de Deus" que ele, um simples vaqueiro, fale ou escreva bem. Graciliano, é claro, não concordaria com tal asserção, pelo menos com os seus alicerces profundamente fatalistas.

Se Ramos insiste, em *Vidas secas*, na soberania da linguagem, sobretudo na medida em que essa diz respeito aos que se encontram "sob o limiar da escrita" — questões de competência lingüística, registro e poder sócio-econômico — parece-me que, no tocante à questão da sua própria capacidade e direito para representar o subalterno, ele é muito menos aberto. Ao invés de seguir a esteira de Machado de Assis, que se utilizava da narração reflexiva e de textos auto-questionadores e metaficcionalis, Graciliano opta pelo ilusionismo prevalecente, tão caro aos autores neo-realistas dos anos 30 e 40.¹³ Em vez de aplicar as noções de centralidade e marginalidade lingüísticas, com as suas diversas ramificações, ao seu próprio ato de narrar de per si, ele se refugia no estilo indireto livre à procura de maior verossimilhança. A questão da representação, no que se refere ao próprio Graciliano na sua tentativa de retratar Fabiano e família, assim permanece implícita, tácita e, ao que parece, não-problematizada. Só pode ser conjecturada pelo leitor na base da sua interpretação da atitude do romancista perante as ingênuas ponderações lingüísticas do protagonista.

Em *A hora da estrela*, a questão da linguagem assume múltiplas formas. A criação do narrador dramatizado, Rodrigo S.M., só serve para aumentar ainda mais tal proliferação. A exemplo de Graciliano, Clarice/Rodrigo constrói um protagonista que se encontra alheio à palavra escrita e falada. Porém, Macabéa — à diferença de Fabiano, Sinhá Vitória e filhos — não se representa por meio do estilo indireto livre do monólogo interior, mas permanece quase totalmente opaca aos olhos de seu criador, sendo-lhe impenetrável a sua mente e muda a sua voz. Só raramente se ouve falar, sempre desajeitada e vacilante: a sua ignorância, ingenuidade e frivolidade constroem amiúde os que se encontram ao seu redor. Aliás, tamanha é a marginalidade lingüística da nordestina que ela é incapaz de exprimir, aos demais e mesmo a si própria, o que verdadeiramente sente. Não sabe narrar a própria história. Mais do que a história de Macabéa, porém, *A hora da estrela* constitui a “história da história”, como o narrador dá a entender em certa ocasião.

De fato, o caráter e as limitações da linguagem enquanto ferramenta narrativa de per si são constantemente sondados e questionados em suas múltiplas facetas pelo narrador. Até que ponto a linguagem é capaz de apreender a realidade? Ou será que esta excede a capacidade que aquela tem para veiculá-la? Como se faz para adequar a linguagem ao tópico, à personagem? Que espécie de linguagem devia ser utilizada para descrever uma personagem humilde como Macabéa? Ela tem que ser reduzida às suas estruturas mais simples ou devia ser enfeitada de maneira a ajustar-se às propensões retóricas do autor? Afinal de contas, a linguagem nos une um ao outro ou nos separa do próximo? No fundo, a realidade se alicerça na linguagem ou independe dela? A linguagem representa uma benção para os que a possuem ou será, antes, uma maldição? E os que não a possuem estarão condenados irrevogavelmente ao estado de marginalidade e mutismo?

Grande parte da narrativa ocupa-se dessas e de questões afins, não raro, ao que parece, muito mais do que da própria Macabéa. *A hora da estrela* não procura, porém, responder definitivamente a tais interrogações. Contenta-se, antes, em problematizá-las, deixando-as para que o leitor as pondere em todo o seu caráter polifacético.

Talvez a mais significativa, se não também a mais cômica e comovente, sondagem de temas lingüísticos no romance ocorra não nas deliberações do narrador sobre a produção do seu texto, mas na relação da mesquinha existência da protagonista. A sua marginalidade lingüística e cultural adquire especial relevo nos episódios que relatam os seus hábitos de radiouvinte e as subseqüentes discussões com o namorado Olímpio a respeito dos vocábulos aí colhidos. Numa de tais discussões, Macabéa interroga:

— Você sabia que na Rádio Relógio disseram que um homem escreveu um livro chamado “Alice no País das Maravilhas” e que era também um matemático? Falaram também em “álgebra”. O que é que quer dizer “álgebra”? (p. 66)

Olímpio responde:

— Saber disso é coisa de fresco, de homem que vira mulher. Desculpe a palavra de eu ter dito fresco porque isso é palavrão para moça direita.

— Nessa rádio eles dizem essa coisa de “cultura” e palavras difíceis, por exemplo: o que quer dizer “eletrônico”?

Silêncio.

— Eu sei mais não quero dizer.

— Eu gosto tanto de ouvir os pingos de minutos do tempo assim: tic-tac-tic-tac-tic-tac. A Rádio Relógio diz que dá a hora certa, cultura e anúncios. Que quer dizer cultura?

— Cultura é cultura — continuou ele emburrado. — Você também vive me encostando na parede.

— É que muita coisa eu não entendo bem. O que quer dizer “renda per capita”?

— Ora, é fácil, é coisa de médico.

— O que quer dizer rua Conde de Bonfim? O que é conde? É príncipe?

— Conde é conde. Ora essa! (p. 66-67)

Se bem que Olímpio se preze de saber mais do que Macabéa, é óbvio que a sua “erudição” não se estende muito além dos limites da dela, se tanto. Enquanto ele procura encobrir a sua ignorância com gabolices arrogantes e desinformações, ela não faz nenhuma tentativa nesse sentido, permanecendo, ao que parece, totalmente inconsciente da própria ingenuidade e da do namorado.¹⁴

É tentador equipararmos a aquisição, pela protagonista, da informação lingüística descontextualizada e desconexa, com a incapacidade de Fabiano de organizar as suas percepções isoladas do mundo a seu redor, em relações racionais de causa e efeito, preferindo, antes, aferrar-se a explicações fatalistas e circulares sobre sua sorte social e econômica. Talvez fosse até lícito compararmos as situações de um e outro às percepções descontínuas da cachorra Baleia, de *Vidas secas*, cujo mundo de impressões e sensações isoladas a impede de fazer as ligações necessárias entre causa e efeito, de integrar percepções e sensações fragmentárias para formar um todo, como se supõe que o ser humano normalmente faça. Tal como o fascínio de Fabiano com os empolados termos utilizados pelos habitantes urbanos e por seu Tomás da bolandeira, o deleite sensual que Macabéa parece sentir em decorar vocábulos elegantes e trivialidades culturais, escutados no rádio e destituídos tanto do seu contexto como do seu significado, beira o fetichismo.

É no seu exame da representação do subalterno, porém, que o texto de Clarice dista mais do de Graciliano. Longe de ofuscar a questão da relação da autora com suas personagens subalternas — como Graciliano parece procurar fazer — *A hora da estrela* coloca em cena, repetidamente, as deliberações metaliterárias do narrador. Logo de saída, Rodrigo pondera:

Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos. (p. 26)

Em outro momento, declara:

(Mas e eu? E eu que estou contando esta história que nunca me aconteceu e nem a ninguém que eu conheça? Fico abismado por saber tanto a verdade. Será que o meu ofício doloroso é o de adivinhar na carne a verdade que ninguém quer enxergar? Se sei quase tudo de Macabéa é que já peguei uma vez de relance o olhar de uma nordestina amarelada. Esse relance me deu ela de corpo inteiro. Quanto ao paraibano [i.e., Olímpio], na certa devo ter-lhe fotografado mentalmente à cara — e quando se presta atenção espontânea e virgem de imposições, quando se presta atenção a cara diz quase tudo.). (p. 74)

Apesar da afirmação de que ele, enquanto escritor, constitui um *déclassé* marginalizado pela sociedade,¹⁵ Rodrigo parece sentir a necessidade de buscar outros meios para se colocar no nível de Macabéa:

Para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr no nível da nordestina. Sabendo no entanto que talvez eu tivesse que me apresentar de modo mais convincente às sociedades que muito reclamam de quem está neste instante mesmo batendo à máquina. (p.34)

Note-se que essas três citações *in extenso* tanto abordam a questão da *capacidade do autor de representar* o subalterno (em sentido lato, *darstellen*) como a do seu *direito de falar pelo* subalterno (grosso modo, *vertreten*). Tais asserções da parte do narrador masculino não deixam de ser ingênuas às vezes, até chegando ao absurdo, por exemplo quando Rodrigo se declara capaz de intuir a vida pregressa da nordestina, tendo observado tantas patricias dela nas ruas do Rio de Janeiro e, sobretudo, tendo ele próprio se criado no Nordeste. São igualmente dispatadas as tentativas de nivelar-se à protagonista deixando crescer a barba e trajando-se de farrapos. Não se devia supor, então, que a própria Clarice

endossasse tais raciocínios. Ao contrário, comentários dessa índole deviam ser interpretados ironicamente, se não também parodisticamente, como tendo sido formulados com o fito de provocar discussão, ao invés de propor soluções.¹⁶

Representar o subalterno no sentido de “falar por ele” é assunto que também se aborda com mais seriedade. Se Macabéa é incapaz de exteriorizar seus sentimentos e desejos, para o narrador, apesar da maior erudição e sabedoria dele, ela é mais opaca ainda. Em última análise, ele não pode falar por ela. Nem pode colocar-se empaticamente no seu lugar, pois seu mutismo e sua falta de autoconhecimento a tornam um enigma, hermeticamente fechado à interpretação alheia.

A situação de Macabéa é habilmente expressa nas palavras de Clarisse Fukelman:

Assim, o testemunho mais veemente de sua falta de posse sobre si mesma e sobre o mundo é a maneira como lida com a palavra. Ou ela se priva da palavra e permanece em um silêncio que não é opção, mas maneira precária de ser (...) ou ela fala em dissonância. Sempre se expressa inadequadamente ou mostra interesse por palavras ou conceitos reveladores de sua condição existencial e social mas que, descontextualizados, não a levam ao autoconhecimento. De que lhe vale a magia secreta que termos como designar, mimetismo, efeméride, renda per capita, conde [sugerem] se somente despertam nela uma curiosidade infantil?¹⁷

IV

Não se pode abordar, é claro, num ensaio desta índole, toda a riqueza de deliberações lingüísticas, narrativas e metafísicas contidas em *A hora da estrela*. Nem mesmo perscrutar todas as suas passagens — ou as de *Vidas secas* — que digam respeito aos dois temas em questão. Quero resumir, porém, nos parágrafos que se seguem, algumas das conclusões precedentes com vistas a relacioná-las mais estreitamente com a questão da representação do subalterno na literatura.

Spivak passa a afirmar, no supracitado artigo, que, ao essencializarem o subalterno de Terceiro Mundo, os intelectuais ocidentais chegam, com efeito, a separar-se ainda mais dele:

Do outro lado da divisão de trabalho internacional, o sujeito da exploração não pode conhecer e expressar o texto da exploração feminina, mesmo se realizando o absurdo de o intelectual não-representante fazer espaço para ela falar. A mulher está duplamente à sombra.

Mas mesmo isso não abrange o Outro heterogêneo. Do lado de fora (se bem que não completamente) do circuito da divisão do trabalho internacional, existem pessoas cuja consciência não conseguimos atingir se encerrarmos a nossa benevolência construindo um Outro homogêneo

que se refere tão-somente ao nosso próprio lugar na sede do Mesmo ou do Próprio. Aqui se encontram lavradores, trabalhadores rurais não organizados, grupos tribais e as comunidades de desempregados nas ruas e no campo. Confrontá-los não é representá-los (*vertreten*) e sim aprender a representar (*darstellen*) a nós mesmos.¹⁸

Em ensaio intitulado "Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors" (1989), o teórico literário Edward W. Said afirma, de modo análogo, que "as representações antropológicas se relacionam tanto com o mundo do representante como com quem ou com que se pretende representar".¹⁹ O antropólogo James Clifford ecoa esse ponto de vista asseverando "que toda versão de um 'outro', onde quer que esteja, também é a construção do 'mesmo'".²⁰ Talvez seja notado, por algumas pessoas, que tais pronunciamentos se referem primordialmente à situação de etnógrafos do Primeiro Mundo a representarem sujeitos do Terceiro — aliás, não raro uma repetição da própria estrutura colonial — e que várias observações feitas por Spivak sobre a representação do subalterno têm a ver menos com a representação pelo intelectual das massas sem voz do seu próprio país do que com a caracterização pelos intelectuais ocidentais do Outro subalterno não-ocidental (e feminino).

Embora não sejam totalmente improcedentes tais reparos, parece-me que a situação etnográfica, de fato, tem muito em comum com os dois romances em apreço porquanto dependem também da voz interpretativa de um observador erudito na sua tentativa de retratar um Outro marginalizado, que aquele só pode representar (*darstellen*) exteriormente.²¹ Mais ainda, como no caso dos estudos etnográficos, romances como *Vidas secas* e *A hora da estrela*, com frequência, dizem muito mais, em última análise, dos seus autores do que dos supostos objetos de sua narração. Quer dizer que o que ocorre é tanto uma espécie de auto-criação (*self-fashioning*) pelos próprios autores da elite quanto uma representação por estes de seus mudos protagonistas. Nesse particular, as duas obras se diferenciam uma da outra.

Destacar a linguagem enquanto tema dos dois romances tratados serve não só para sublinhar a marginalidade lingüística e cultural de seus respectivos protagonistas como também para abordar a espinhosa questão da representação das massas pelo intelectual, na ficção narrativa. Por um lado, Graciliano frisa os efeitos brutalizantes da seca e do patriarcalismo produzidos em seus protagonistas subalternos, retratando não só a sua falta de competência lingüística como também a mistura de veneração e desconfiança com que amiúde encaram as pessoas eloqüentes que se encontram ao seu redor. Mas, no que diz respeito à representação do subalterno, furta-se ao questionamento da sua própria posição problemática perante Fabiano e família, optando, antes, por usar o estilo indireto livre, que, se bem que pareça resolver o problema imediato, também tende a ofuscá-lo. Clarice, por outro lado,

não se contenta em descrever o precário domínio de Macabéa sobre a sua própria língua materna ou o seu pueril fascínio pelas descontextualizadas trivialidades lingüísticas e culturais lançadas *ad nauseam* pela mídia eletrônica. Inquietada pelo próprio relacionamento e o dos outros intelectuais compatriotas com a massa de brasileiros mudos — os “sem-voz” — que esses buscam retratar com palavras, ela se põe a revelar as costuras, a colocar a nu as contradições inerentes ao falar *sobre e pelo* subalterno. E, nesse processo, reconhece explicitamente que ela, enquanto autora, está representando-se, ou modelando-se, principalmente a si mesma, em vez de estar falando pelo outro.

Se Graciliano parece dar por certa a sua capacidade, e mesmo o seu direito, de representar — nas duas acepções da palavra — os oprimidos, Clarice não chega a formular tal suposição. Por meio de um narrador dramatizado que passa a narrar a história de Macabéa e a tratar — embora, não raro, ingenuamente — as questões epistemológicas, ideológicas, estéticas, axiológicas e éticas nela contidas, Clarice consegue “desfamiliarizar” a relação autoritária tradicional do realista perante o texto e, assim, com a “realidade” por ela representada. Questiona não só a própria capacidade e o direito de retratar os “sem-voz”, mas também a própria autoridade como incontestante “voz da verdade”.

À diferença de Graciliano, que sonda os pensamentos de Fabiano, Sinhá Vitória e filhos em *Vidas secas*, Rodrigo S.M. — e, por extensão, Clarice Lispector — limita-se quase exclusivamente à descrição externa, à narração da vida pregressa da protagonista e à relação da sua fala e do seu comportamento ao tratar de Macabéa. Ele é — e sabe-se ser — em grande parte, incapaz de articular os pensamentos, as aspirações e os receios da nordestina, pois nem ela própria sabe fazê-lo. Daí, a sua recusa a transpor o silêncio da moça. Por mais problemático que seja o intelectual falar *do* subalterno numa obra de ficção, Clarice está bem ciente da fundamental impossibilidade de ela falar *pelos* incontáveis Macabéas do Brasil, as quais existem não só *sob o limiar da escrita* como também, em muitos casos, *sob o limiar da fala*.

Notas

- ¹ “Se for correta a minha hipótese, a função principal da escrita, enquanto meio de comunicação, é a de facilitar a escravização de outros seres humanos”. Cf. LÉVI-STRAUSS. p. 292.
- ² Não me é de todo desconhecido o fato de a comparação entre Fabiano e Macabéa ser, em certo sentido, assimétrica, devido às diferenças nos seus respectivos estados subalternos. De fato, pode-se argumentar, com Spivak, que, comparada com os seus homólogos masculinos, “o subalterno feminino encontra-se ainda mais à sombra”. Cf. SPIVAK, 1988. p. 287.
- ³ Para uma discussão da “indústria cultural” e de seus efeitos nas massas do Brasil, veja-se Lucas. Na sua opinião, “[n]ão adianta à crítica desejar o diálogo com a maioria pobre, pois esta é mistificada pelos meios de comunicação de massa, manipulada nos seus gostos e nas

- suas alternativas de consumo. Apenas sabe preservar a arte popular, os seus valores imutáveis, os seus modelos pouco sujeitos à transformação. A invariância é, para a grande população destituída, o foco de resistência à mudança ... para pior. A sua consciência crítica somente se formará em nível das aspirações imediatas, pois ainda não tem capacidade de pensar-se dominante, de imaginar a sua própria perpetuação. Seria, no caso, formular um raciocínio a contrário de senso, ou seja, a eternização da injustiça de que ela é vítima. Deste modo, os iletrados não terão projetos de longa duração, por serem estes incompatíveis com o projeto existencial, ligado às condições primárias de subsistência". LUCAS. p. 77-78.
- 4 CANDIDO. p. 145
- 5 Spivak prefere o termo retórico "catacrese". "Um conceito-metáfora sem referente adequado é uma catacrese" (SPIVAK, 1993. p. 60). As "narrativas de [tais] conceitos-metáforas [catacrésticos] não foram escritas nos espaços que se descolonizaram, mas antes nos espaços dos colonizadores". Ibidem. p. 13.
- 6 Cf. FREIXEIRO.
- 7 No livro *The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist*, Jean Franco assevera que *Vidas secas* parece ser, de fato, o único romance latino-americano do período que resolveu o "problema de como um simples camponês poderia se transformar através de sua experiência cotidiana sem entrar em contato com algum mentor politicamente conscientizado e sem que lhe atribuísem uma percepção extraordinária". Referindo-se a Fabiano, prossegue: "Graciliano Ramos apresenta o desenvolvimento desse homem, não através dos pensamentos nem mesmo através do fluxo da consciência, e sim através do comportamento". Cf. FRANCO. p. 186-87. Se bem que tais observações sejam válidas até certo ponto, parece-me que a penetração psicológica e anímica operada por Graciliano nos protagonistas de *Vidas secas* constitui, na verdade, o modo principal por ele utilizado para caracterizá-los.
- 8 Spivak observa alhures que a "afirmação de que somente o subalterno é capaz de conhecer o subalterno, somente as mulheres são capazes de conhecer as mulheres e assim por diante, não pode ser sustentada enquanto pressuposto teórico...pois fundamenta a possibilidade de conhecimento na identidade". Cf. SPIVAK, 1987. p. 253-54. Esta opinião encontra eco em Said: "Se acreditamos, com Gramsci, que uma vocação intelectual seja socialmente possível além de desejável, é logo uma contradição inadmissível construirmos, ao mesmo tempo, análises da experiência histórica na base de exclusões, as quais estipulem, por exemplo, que somente as mulheres sejam capazes de entender a experiência feminina, somente os judeus sejam capazes de entender o sofrimento judeu, somente os povos antigamente colonizados sejam capazes de entender a experiência colonial". Cf. SAID, 1993. p. 31.
- 9 SPIVAK, 1988. p. 308, 276 et passim. Compreendo que a minha apropriação aqui de vários aspectos do raciocínio intrincado de Spivak tem sido às vezes seletiva, tendo contribuído, em certa medida, para uma espécie de "violência epistêmica" junto a algumas de suas posturas básicas no ensaio em questão. Espera-se, contudo, que se relevem quaisquer liberdades e simplismos se, vez por outra, distarem substancialmente da força ilocucionária de seus argumentos. Diga-se de passagem, que James Clifford parece alimentar opinião homóloga à de Spivak no que diz respeito à etnografia: "A ênfase atual na feitura do texto e na retórica serve para realçar a índole artificial e "construída" dos relatos. Solapa modos de autoridade por demais transparentes ao passo que chama a atenção para a situação histórica da etnografia, o fato de esta sempre estar envolvida na invenção, e não na representação, das culturas". Cf. CLIFFORD. p. 2. Ou, como assinala Vincent Crapanzano, em outro contexto: "existe apenas a interpretação construída do ponto de vista construído dum nativo construído". Cf. CRAPANZANO. p. 74.
- 10 BRAYNER, 342. Sant'Anna também considera a linguagem como um dos motivos principais de *Vidas secas*. "Era justamente a incapacidade de Fabiano e Vitória de se articularem como sujeitos que os reduzia a meros objetos horizontalizando-os com a própria natureza. A impotência existencial dos figurantes corresponde a uma impotência verbal diante da realidade. Comunicando-se através de gestos, ruídos guturais animais, incapacitados de organizar o mundo num sistema de representações e idéias, eles se postam como coisas que podem ser permutadas tanto no tempo como no espaço". Cf. SANT'ANNA. p. 174.
- 11 Cf. SANT'ANNA. p. 155 et passim.

- ¹² Ironicamente, o domínio lingüístico e a erudição de seu Tomás não lhe teriam valido, ao começar a seca, deixando-o prostrado e sem dinheiro (p. 25).
- ¹³ A exemplo de muitos dos seus coetâneos, Graciliano Ramos (1892-1953) valeu-se da literatura para denunciar a exploração social e a opressão das massas rurais e urbanas brasileiras. É tido por muitos críticos como o mais habilidoso artesão literário da sua geração, de "romancistas do Nordeste" da década de 30. Por outro lado, Clarice Lispector (1925-1977) não era conhecida principalmente pelo seu engajamento político e sim por sua indagação existencial e pelos seus retratos íntimos de personagens da elite burguesa. Nos livros anteriores ao romance *A hora da estrela*, a sua obra final, "ela havia preferido retratar a alienação do homem da realização metafísica e não a sua sorte sócio-política", escreve Alexandrino Severino. Cf. p. 1307. Se a prosa de Graciliano é amiúde caracterizada como sendo de feição "metonímica", o estilo de Clarice é frequentemente qualificado de "metafórico". Cf. CRISTÓVÃO. p. 107ff; SÁ. p. 112.
- ¹⁴ Em certo momento, Macabéa ouve no rádio uma canção intitulada "Una furtiva lacrima", cantada em italiano por Enrico Caruso, presumindo tratar-se de um samba. O narrador acrescenta: "Ela achava que 'lacrima' em vez de lágrima era erro do homem da rádio. Nunca lhe ocorrera a existência de outra língua e pensava que no Brasil se falava brasileiro" (p. 68). Em outra ocasião, sente vergonha ao pensar na palavra deputada pela coincidência morfológica que esta apresenta com o disfemismo sobejamente conhecido. É de notar que tais observações tragicômicas e assemelhadas chegam a constituir quase a totalidade da caracterização feita pelo narrador dos pensamentos e sentimentos da protagonista.
- ¹⁵ " (...) não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim" (p. 33).
- ¹⁶ A criação de um narrador masculino é de per si uma técnica que possibilita à autora uma oportunidade de tecer comentários irônicos no tocante aos preconceitos essencialistas de gênero, expressos por muitos tradicionalistas ao avaliarem autoras mulheres. Observando que a sua própria presença pouco importa à narrativa, já que qualquer outro escritor poderia ter escrito o mesmo, Rodrigo pondera: "Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas" (p. 28).
- ¹⁷ FUKELMAN. p. 15.
- ¹⁸ No parecer de Spivak, "há que... insistir em que o *sujeito* subalterno colonizado é irrecuperavelmente heterogêneo". Cf. SPIVAK, 1988. p. 284. Por motivo semelhante, ela rejeita "o velho suposto antropológico...de que todo indivíduo de uma cultura seja um exemplo cabal de tal cultura". Cf. SPIVAK, 1993. p. 189.
- ¹⁹ SAID, 1989. p. 224.
- ²⁰ CLIFFORD. p. 23.
- ²¹ Diz Crapanzano: "O etnógrafo é um pouco como Hermes: um mensageiro que, provido de metodologias para desmascarar o mascarado, o latente, o inconsciente, é até capaz de obter a sua mensagem pela astúcia. Ele apresenta as línguas, as culturas e as sociedades em toda a sua opacidade, seu exotismo, seu sem-sentido; logo, a exemplo do mago, do hermeneuta, do próprio Hermes, esclarece o opaco, familiariza o exótico, dá sentido ao sem-sentido. Decodifica a mensagem. Interpreta". Cf. CRAPANZANO. p. 51. Afirma-se, freqüentemente, que o *testimonio* hispano-americano — também aparentado com a escrita etnográfica — é, primordialmente, um gênero de "duas vozes", dependente que está tanto de um narrador popular de primeira pessoa como de um interlocutor erudito que redige ou revisa a história daquele. "La colaboración de ambos es necesario a la producción del testimonio," declara John Beverley. (p. 165), notando, no entanto, que existe uma certa "situación de dependencia" entre narrador e compilador decorrente do inevitável "desnivel social", o que pode ocasionar, às vezes, uma apresentação reacionária do material testemunhal ou talvez uma censura da verdadeira voz do narrador (ibid. p. 164). Beverley passa a sustentar que, devido à "exploração" mútua inerente à relação entre o narrador e o compilador de um *testimonio*, como *Me llamo Rigoberta Menchú*, normalmente existe, todavia, uma diferença fundamental entre ele e a situação do informante nativo etnográfico tratado por Spivak. Mesmo aqui, no entanto, não é permitido ao subalterno falar livremente, o que é sobejamente óbvio, por exemplo, no diário da favelada Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo* (1960), no qual o depoimento, ou testemunho, escrito pela autora foi vítima de revisão considerável da parte

do jornalista Audálio Dantas. Há outros casos similares. A assimetria da relação entre as duas vozes assim como os percalços fatais não podem ser de todo evitados, seja na etnografia, seja no *testimonio*, seja em romances, tais como *Vidas secas* e *A hora da estrela*, nos quais a presença do subalterno se efetua apenas por procuração.

Referências bibliográficas

- BEVERLEY, John. Anatomía del testimonio. *Del Lazarillo al sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*. Minneapolis: Prisma Institute, 1987. p. 153-68.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. (Veja-se, sobretudo, a seção intitulada "Sob o limiar da escrita", p. 46-48).
- BRAYNER, Sônia. Graciliano Ramos. In: *A literatura no Brasil*. Afrânio Coutinho (org.). 2ª ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970, V, p. 326-44.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 140-62. (Publicado originalmente em espanhol como "Literatura y subdesarrollo") em FERNÁNDEZ MORENO, César (org.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno, 1972, e, posteriormente, em português em *Argumento* 1, p. 7-24, outubro de 1973.
- CLIFFORD, James. Introduction: Partial Truths. *Writing culture: the poetics and Politics of Ethnography*. Org. James CLIFFORD e George E. MARCUS. Berkeley: Univ. of California Press, 1986. p. 1-26.
- CRAPANZANO, Vincent. Hermes' Dilemma: The Masking of Subversion in Ethnographic Description. *Writing Culture: the poetics and politics of Ethnography*. James CLIFFORD e George E. MARCUS (Org.). Berkeley: Univ. of California Press, 1986. p. 51-76.
- CRISTÓVÃO, Fernando Alves. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Brasília/Rio, 1977. (Veja-se, sobretudo, a seção do capítulo 3 intitulada "Estrutura 'metonímica' do texto", p. 105-12).
- FRANCO, Jean. *The Modern Culture of Latin America: society and the artist*. Rev. ed. Harmondsworth, England: Penguin, 1970.
- FREIXEIRO, Fábio. O estilo indireto livre em Graciliano Ramos, *Da razão à emoção II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971. p. 102-14.
- FUKELMAN, Clarisse. Escrever estrelas (ora, direis). In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 22 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. p. 5-20.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*. Trad. John Russell. New York: Atheneum, 1967.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 22 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- LUCAS, Fábio. *Vanguarda, história e ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone, 1985. (Veja-se, sobretudo, p. 18-30; 77-78).
- MENCHÚ, Rigoberta, Elizabeth BURGOS. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Barcelona: Argos Vergara, 1983.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 15 ed. São Paulo: Martins, 1966.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena, SP: FATEA, 1979.
- SAID, Edward W. *Culture and imperialism*. New York: Knopf, 1993.
- SAID, Edward W. Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors. *Critical Inquiry*, 15, p. 205-25, Winter 1989.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1977. (Veja-se o capítulo 7, sobre *Vidas secas*, p. 153-79).
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. (Veja-se, sobretudo, "As idéias fora do lugar", p. 13-28).
- SEVERINO, Alexandrino. Clarice Lispector. *Latin American writers*. Carlos A. SOLÉ e Maria Isabel ABREU (org.). New York: Charles Scribner, 1989, III, p. 1303-09.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the Subaltern Speak? In: *Marxism and the interpretation of Culture*. Cary NELSON e Lawrence GROSSBERG (org.). Urbana, IL: Univ. of Illinois Press, 1988. p. 271-313.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *In other worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen, 1987.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Outside in the teaching machine*. New York and London: Routledge, 1993.

F R O
N T E I
R A S

Cultura nacional, globalização e antropofagia

A criação cultural na América, terra para onde confluem tradições milenares das mais diversas origens e regiões do mundo, teve uma etapa nacional que deu frutos notáveis, não há como negá-lo, mas hoje em dia essa etapa se encontra superada por novos critérios de classificação entre amigos e inimigos potenciais que já não exigem que a criação cultural tenha por tema a exposição de gestas históricas ou sociais ou exponha o afeto do autor pelo território, pela cultura ou pelo poder político nacional. Para compreender esse fenômeno, convém analisar alguns aspectos do conceito de nação.

O conceito de nação é fruto de um corte epistemológico que permite compreender a relação entre o território, a cultura e o poder político, o que o faz indissociável do conceito de soberania, pois a soberania dá o direito e a obrigação, ao detentor do poder político, para que estabeleça um vínculo inseparável entre território, cultura, poder político e sua própria autoridade. Filosoficamente, seus principais elaboradores foram Bodin, Hobbes e Rousseau, fato de importância se levarmos em conta que, enquanto os dois primeiros são partidários da monarquia absoluta, o último promove uma democracia direta, de modo que, embora sejam uns monárquicos e outro democrata, eles compartilham um princípio fundamental: a soberania. Antes de que, os conceitos de território, cultura e poder político se reúnam — o que ocorre entre os séculos XVII e XVIII — a nação não existe, pois se chama nação justamente a uma forma muito específica de associar mentalmente território, cultura e poder a partir de uma época, a moderna, em que o controle militar e administrativo se torna onipresente e permanente em vastos territórios, de modo que o poder chega aos confins sobre os quais antes a autoridade apenas tinha um controle esporádico. A imprensa e a possibilidade de transmitir por escrito certos ideais tornaram mais fácil a constituição da nação, ao permitir que se dessem a conhecer leis e cânones culturais desde o núcleo do poder central até a periferia territorial ou cultural, fazendo assim possível a pretensão universalista e unitária da legislação nacional. Em suas origens, a nação se mostra contrária à diversidade, cultural ou de outro tipo, como permanece exposto em Bodin, Hobbes e Rousseau, que se opõem a toda divisão de poderes, como a que

conhecemos na atualidade (executivo, judicial e legislativo), pois a nação, para eles, não admite divisões, é uma só.

O Estado tem uma forma própria de distinguir seus membros daqueles que não o são, essa forma é a nomenclatura *nacional*. De fato, só pelo nome *nacional*, usado ou não como adjetivo, distingue-se o nacional do estrangeiro, tal como o sobrenome permite distinguir os parentes dos não-parentes sem consultar, a toda hora, a genealogia.¹ O conceito de nação é acompanhado de uma opção epistemológica que privilegia território, cultura e unidade do poder político sobre a pessoa e o parentesco, pois faz da unidade nacional, e não da unidade genealógica, o princípio de diferenciação entre amigos e inimigos potenciais. Apenas o fato de pisar um território nacional — e, mais ainda, de nascer nele — obriga a certo tipo de comportamento material e moral, ou seja, obriga a obedecer a certas leis e a viver segundo certo tipo de cultura.² O pertencimento nacional supõe uma prescrição de comportamento e um tipo de sanção para quem não o pratica, o que por sua vez seria impossível, se antes não se houvesse estendido a capacidade de observação e castigo estatal até os confins de territórios muitíssimo mais amplos que os dos senhores medievais.

O conceito de cultura nacional inclui prescrições de comportamento e pensamento, e sanções para quem não cumpre o exigido. A decisão do campo do prescritível e o umbral de tolerância de tais prescrições não podem ser pré-definidos, mas são fruto da mesma prescrição. Em outros termos, produz-se um círculo epistemológico que consiste em que a definição daquilo que se pode prescrever como comportamento moral e material é, por sua vez, fruto de uma prescrição cultural que estabelece, dentro dos comportamentos prescritíveis, o de prescrever o que é cultura nacional e, dentro dele, os umbrais de tolerância a partir dos quais se considerará como nacional um comportamento. A cultura nacional legitima as prescrições, mas não pode reduzir-se a tal legitimação. A primeira prescrição de uma cultura é a prescrição de comportar-se de acordo com a cultura; toda cultura nacional começa, quando se legitima uma prescrição de comportamento moral e material qualificados de nacionais (vale dizer, prescritíveis) e se estabelecem poderes públicos para sancionar sua violação, ainda quando essa não afete nenhuma vida privada. O umbral de tolerância cultural não pode ser classificado de amplo ou estreito com critérios que não sejam, por sua vez, culturais — vale dizer que só uma cultura pode decidir sobre o estrito ou o lato do princípio com que ela mesma ou outra classificam os amigos e inimigos potenciais, do ponto de vista do comportamento material e moral: o que para uma pode ser lato, para outra pode ser estrito, e vice-versa. Os umbrais de distinção são sempre culturais; há povos que têm umbrais de distinção para dezenas de tipos de neve, assim como, na cultura ocidental, os escalões militares se diferenciam

por pequeníssimas variações nas divisas, que passam inadvertidas para qualquer um que não tenha cultura militar. Em outras palavras, toda cultura é tolerante e intolerante, só que, aquilo que para uma não é critério de classificação entre o prescrito e o proscrito ou não alcança umbrais³ de diferenciação relevantes, pode sê-lo para a outra. Por isso, o conceito de tolerância, quando se quer associá-lo a valores nacionais, não produz inovação radical a respeito da permissividade, pois a tolerância é o conceito pelo qual uma cultura prescreve como neutros, do ponto de vista de amizade/inimizade potenciais, certos comportamentos que em outra época ou cultura seriam proscritos. Uma cultura nacional tolerante é aquela na qual a tolerância se torna um valor praticado num território sob o mesmo poder político, mas que nada diz sobre a amplitude ou não de seu umbral de permissividade em relação a outra cultura. Há culturas nacionais muito permissivas que, no entanto, não se consideram a si mesmas tolerantes porque as pautas com que elas mesmas definem a tolerância são tão amplas que a maior permissividade é considerada estreiteza; enquanto outras podem considerar-se muito permissivas e são, contudo, muito intolerantes, pois os umbrais de tolerância são definidos sobre diferenças muito pequenas. De modo que não pode haver padrão universal para definir o conceito de tolerância cultural.

Se se adotasse uma postura distinta para a classificação básica entre amigos e inimigos, desapareceria o temor da globalização. De fato, numerosos autores contemporâneos como Borges, José Lezama Lima, Bayly etc., e outros de já algumas décadas, não podem ser compreendidos com o critério de classificação nacional tal como a modernidade entendia essa noção. Para compreendê-los, é necessário um trabalho de revisão de princípios de classificação, o que se torna uma forma de reconstruir a idéia mesma que se tem de América Latina.

A nomenclatura de pertencimento nacional é um princípio de classificação *a priori* para saber de quem se pode exigir determinado comportamento. Dizemos *a priori* porque somente a nomenclatura basta para classificar e, em consequência, para prescrever comportamentos, sem necessidade de conhecer individualmente a pessoa classificada. Essa nomenclatura é abstrata, mas se aplica a pessoas individuais: basta estabelecer que toda pessoa nascida em um território está ligada a ele sob certas condições, para que se possa exigir de tal pessoa um comportamento determinado, ainda que nunca se a tenha visto. A mesma cultura, que classifica como cidadã de um país uma pessoa, exige dela um apego afetivo à cultura classificadora, produzindo-se o estranho fenômeno de não só colocá-la, sem solicitar seu consentimento, sob certas dependências culturais e políticas, mas também de lhe pedir sua conformidade com tal classificação. Uma nação não se contenta jamais em designar quem são seus cidadãos e castigar as transgressões

às suas normas culturais, mas também exige um sentimento de afeto por elas. Ninguém recebe seu gentílico ou é classificado como nacional sem que lhe seja exigida, depois, a adesão voluntária a tal classificação. O conceito de cultura nacional constitui-se, portanto, de um modo não-alheio à forma como Kant explica o conhecimento científico, no sentido de que é o observador o que realiza a classificação dos dados que provêm dos sentidos e que os conceitos são associações de caráter intelectual mediante as quais ligam-se os fatos que carecem de associação por si mesmos¹. A classificação nacional está acompanhada de uma exigência prática de apego aos costumes e às leis vigentes em determinado território. O ato intelectual pelo qual se classifica a cultura, de acordo com sua ligação a um território e um poder político, produz-se paralelamente à exigência de um ato afetivo que pede amor à cultura na qual cada um foi inscrito mediante a nomenclatura criada por ela mesma.

A classificação nacional nunca é, pois, somente um ato de conhecimento exercido pelos adultos sobre cada recém-nascido para saber o que se lhe pode exigir, mas também é um ato ordenador e é um ato de exigência afetiva. Dito de outro modo, a razão prática (exigência de afeto) é determinada pela razão teórica (classificação); o afeto permanece determinado não pelo conhecimento, mas pelo princípio que permite conhecer se cada recém-nascido é um co-nacional ou um estrangeiro. Compartilhar afeto pelo princípio de classificação é a primeira marca das culturas, as que nunca se limitam a ser o que são, mas que sempre exigem, inclusive com violência, que se queira ser aquilo que se é: os nacionalistas não só exigem que se esteja contente de ser chileno, argentino ou cidadão de qualquer outro país, mas que, além disso, se deseje continuar sendo-o. A exigência de afeto, a respeito dos comportamentos materiais e morais praticados em um território sob domínio de um mesmo poder político, é a marca distintiva da cultura nacional. Isso ocorre apesar da diferença de outras formas culturais ou de outras formas de classificação entre amigos e inimigos potenciais. Contudo, existe uma contrapartida, pois a cultura nacional mantém uma relação de preferência e privilégio com respeito ao que ela classificou como nacional, de tal modo que não apenas pede afeto, mas também o dá. Apenas o vínculo territorial, acrescido do vínculo político, não basta para dar conta da natureza do conceito de cultura nacional nem de suas conseqüências práticas, pois é necessário ligá-lo ao afeto e à distinção, pela nomenclatura de classificação nacional, entre amigos e inimigos potenciais. Nesse sentido, a nomenclatura de classificação nacional dá lugar a algo semelhante ao produzido pela nomenclatura de parentesco nas tribos examinadas por Lévi-Strauss, pois ela delimita, junto ao círculo de consortes possíveis, o círculo dos amigos. A diferença apóia-se, entre outras coisas, em que a nomenclatura

de classificação nacional discrimina os amigos dos inimigos potenciais, sem discriminar os consortes possíveis, exceto em situações muito especiais — consortes de oficiais de exército — e que, além disso, o princípio de classificação é territorial.

Bem, os princípios de classificação são arbitrários — dependem do que cada cultura define — porque não há motivo racional para preferir tal ou qual critério para distinguir o nacional do estrangeiro. Somente depois de estabelecidos os critérios de classificação tem-se a pauta para preferir um e outro conteúdo cultural. Como não se pode levar a cabo uma classificação sem um princípio de classificação, classificar estabelece a pauta com que depois se estabelece a hierarquia entre culturas, pauta que adquire um aspecto “natural”, pois jamais o princípio de classificação está em condições de classificar-se a si mesmo com critérios distintos dos que usa para classificar seu objeto. O princípio de classificação é incapaz de dar-se fundamento a si mesmo seguindo os critérios por ele estabelecidos; o único modo de fazê-lo seria estabelecendo um meta-princípio, um referente externo. Em matéria de cultura nacional, não pode haver referente externo para valorizá-la, pois ela é fundadora de toda valoração. Toda justificativa do critério de classificação cultural é uma *petitio principii* pela qual, a partir de um ponto de vista puramente racional, podem-se descrever opções culturais, mas não justificá-las ou invalidá-las (por certo, aí cabem muitos pontos de vistas distintos do racional). O ato de chamar uma cultura de “nacional” é, por sua vez, o ato pelo qual se justifica a hierarquia entre as culturas. Definir o inimigo potencial pelo fato de haver nascido em outro país é tão racional ou absurdo como defini-lo pela cor da pele ou por ter uma ideologia distinta. Mas isso não impede que cada cultura invente um critério para distinguir o amigo do inimigo e que tal critério não possa ser deduzido nem da lógica nem do bem-estar, pois o que se entende por bem-estar é, por sua vez, cultural. Tudo o que se pode constatar é que, desde o século XVII até o segundo terço do XX, torna-se universal o princípio pelo qual os afetos de amizade e inimizade potenciais relativos aos recém-nascidos estão pré-determinados pelo lugar de nascimento (*ius solis*).

Esses comentários permitem abordar, com maior amplitude, o tema do abandono da “cultura nacional” em alguns países da América Latina, por parte de certas elites, o que por certo não se dá isoladamente, mas no contexto de um chauvinismo não menos ilustrado, que lamenta a perda de valores nacionais em termos distintos do que foi, no princípio do século, a extinção do mundo conservador com o surgimento dos programas modernizadores. O abandono consiste em que algumas pessoas e instituições, que por seu nascimento estão sob o critério de amigos na classificação nacional, já não sentem apego por tal classificação e manifestam um especial interesse por formas expressivas

onde o “nacional” se mescla com o “estrangeiro”. Tal abandono não corresponde à antiga divisão esquerda/direita e seus correspondentes reflexos no mundo cultural, pois pode ser praticado por setores do mundo outrora chamado “progressista”, como por alguns de seus antigos inimigos. A escritura de Jaime Bayly mostra heróis — se é que podem receber esse nome — com uma extrema capacidade para fagocitar expressões e formas de vida provenientes do mundo anglo-saxão; *En la noche es virgen su pessoaje*, Gabriel Barrios mostra escassíssima preocupação pelo Peru e dificilmente pode ser incorporado nas antigas classificações de progressista ou conservador.⁵ Hoje em dia, na América Latina, o desapego ao nacional tem cinco origens as quais, apontando em sentidos contrários, às vezes se fortalecem mutuamente. São elas:

- a. reivindicações, indígenas ou não, por maior autonomia local. A isso se soma que a reivindicação do telúrico, do local e/ou do indígena é parte de um movimento global, em muitos casos internacional ou internacionalista, que faz uso de instrumentos igualmente aptos para os processos gerais de globalização os quais, justamente, destroem o local;
- b. “globalização”, originada em processos de caráter fundamentalmente econômico e tecnológico, mas que não se pode levar a cabo sem transformações profundas na cultura doméstica e popular;
- c. a isso, há que se acrescentar que as comunidades científicas se desnacionalizam progressivamente, no sentido de que já não há referentes epistemológicos nacionais pois, para se pertencer a uma comunidade científica, raras vezes tem sido exigido apego a uma cultura nacional, já que o nacional não é critério de validação;
- d. o mesmo ocorre com muitos produtores culturais, sejam eles individuais ou institucionais, que por sua natureza indagadora e criativa são difíceis de serem contidos em referentes nacionais, como acontece com Octavio Paz, Huidobro e Borges na literatura, ou Heitor Villa-Lobos na música, Roberto Matta na pintura e, salvas as distâncias, Jaime Bayly. Isso não é estranho, pois qualquer produtor cultural está diretamente vinculado a uma tradição recebida pela língua, pelos estudos, pela família e pela tradição que, na América, provém do mundo greco-romano, indígena e negro, segundo proporções variáveis em cada país, tendo laços espontâneos de comunicação no tempo e no espaço talvez muito mais diretos com qualquer um que compartilhe tais tradições, várias vezes milenares, do que com quem restringe sua cultura ao que um princípio de classificação extraordinariamente recente, como

é o nacional, produziu. Alguns autores perceberam que nada seria tão absurdo como limitar a herança lingüística à língua do colonizador, pois também o colonizador foi colonizado e, portanto, sem estar plenamente consciente disso, trouxe um passado que colocou os países americanos em comunicação com fenômenos muito anteriores à presença européia no Novo Mundo. A isso se soma o vínculo, também milenar, com o indígena e o negro;

- e. o deslocamento do centro de reflexão e de valorização, da metafísica clássica para os objetos culturais produzidos fora do âmbito ocidental ou fora do âmbito da razão.

Existe uma tensão entre, por um lado, a cultura nacional dos países americanos que provém essencialmente da modernidade e das lutas pela independência e, por outro, os fatos culturais produzidos pelas cinco razões antes descritas: reivindicações locais, globalização técnico-econômica, comunidades científicas internacionalizadas e, por último, criação cultural a partir de um passado e um espaço muitíssimo mais amplos do que oferece a nação, começando pelo espaço lingüístico. Sem exceções, os criadores culturais dão mostras de uma liberdade suspeita para os encarregados de castigar os desvios do comportamento nacional. Essa liberdade se baseia no fato de que por sua própria natureza as artes são transnacionais e trans-históricas não no sentido de que surjam sem relação com seu tempo, mas pelo contrário, que cada uma delas está situada no tempo e que cada época temporal reúne e interpreta todas as anteriores, com seus próprios recursos, como um texto muitas vezes confuso e cheio de vazios.

A defesa do nacional em oposição à chamada “globalização” supõe a *petitio principii* de toda defesa cultural, que apenas pode justificar-se em virtude de critérios que a cultura ameaçada lhe dá. A debilidade da defesa do critério nacional, ainda que esgrimindo os valores heróicos com que foram fundados os Estados — liberdade, povo, identidade etc. — reside em que uma defesa sólida requer uma metalinguagem, nesse caso, uma linguagem proveniente de outra cultura disposta a defender a cultura nacional de um terceiro país. Tal situação se produz amiúde, mas o fato de que o nacional já não seja autofundante, ao menos no caso dos Estados nacionais de uma América Latina confrontada com a “globalização”, põe no entredito justamente os valores heróicos que contribuem para a solidez do critério nacional de distinção entre amigos e inimigos potenciais. Quando a liberdade, o povo e/ou a identidade necessitam recorrer a algo fora de si mesmos para legitimar-se, acusam a inconsistência que justamente querem desmentir. Por isso, a atitude defensiva do nacional é, em si mesma, uma forma de erosão do princípio de classificação e de exigência dos afetos nacionais que lhe correspondem. Não queremos dizer com isso que, em muitos casos,

não se justifique o ponto de vista nacional, e mais, queremos dizer que a única justificativa do nacional provém e pode provir de si mesmo. Mas ele, em si mesmo, já não tem o valor de centro de toda referência. Se esse "si mesmo" é muito ou é pouco, é matéria que novamente há de ser valorizada com o critério de cultura nacional, pois esse, como qualquer outro critério de distinção, é um critério de exclusão, nesse caso, de outros princípios de classificação. Produz-se, assim, o que Lyotard descreve como parte da modificação do laço social na época pós-moderna: "cada um se vê remetido a si mesmo. E cada um sabe que esse si mesmo é pouco"⁶. Só que esse si mesmo, em nosso caso, são nações.

O questionamento do princípio de classificação nacional e a perda de afeto por ele informam que o referente nacional é fruto da modernidade, e que a perda de referentes heróicos é característica da debilitação do laço social e cultural da época pós-moderna ou do capitalismo tardio: o questionamento do princípio de classificação nacional e a perda de afeto por eles podem ser considerados pós-modernos. A "globalização" como aspecto econômico da pós-modernidade é relevante em nosso estudo na medida em que a produção e a circulação de bens culturais se faz cada dia mais dependente de processos informatizados, envolvendo possibilidades de criação, armazenagem e transmissão mediante processos informatizados e na medida em que a cultura informatizada tende a circular como qualquer outra mercadoria. Contudo, esse processo que traz consigo a destruição das culturas (nacionais ou não) que não possam entrar dentro de tal tipo de circulação, traz também consigo a aceleração dos vínculos e a expansão do espaço cultural, produzindo-se assim fenômenos notáveis como os de autores, em distintos campos, que tratam, com profundidade e riqueza, temas dos quais de outro modo jamais teriam tido conhecimento e que fazem dessa perda cultural o motivo de uma obra que enriquecerá a cultura nascente: pense-se, por exemplo, no poema épico "La Araucana", de Alonso de Ercilla, narração que descreve, do ponto de vista espanhol, a guerra contra os *mapuches* no Chile, que se converteu na primeira das obras fundadoras da nação. O temor da "globalização" é fruto da cultura nacional surgido na época moderna; o conceito de temor da globalização e o de abandono da cultura nacional são quase tautológicos, sendo o primeiro criação do último, pois a globalização só se pode dar e compreender a partir da existência de nações desagregadas que temem o fim desse Estado nacional; o temor da "globalização" é fruto de uma cultura nacional relativamente isolada. Bem, toda nação está isolada, desagregada com respeito às demais quanto à soberania e à cultura, para definir sua constituição política, cultural e territorial (a menos que sejam vizinhas) mas não quanto à profundidade temporal e à extensão espacial da

linguagem que serve de veículo para a cultura, pois são muitíssimas as nações que compartilham um passado comum em muitas das manifestações humanas capazes de serem expressadas ou entendidas como linguagem. Nesse sentido, a globalização cultural é um fato tão antigo como a história das línguas e não um fenômeno exclusivamente contemporâneo — especificamente contemporâneo é o temor que causa a nova forma de globalização. Só o que sofreu separação pode tornar-se uno; só um mundo de Estados-nação, em uma época onde as distâncias comunicativas se tornaram tecnicamente nulas — de modo que há a mesma dificuldade para se entender com um amigo próximo ou com os antípodas — pode globalizar-se: a condição de possibilidade da globalização é a existência de culturas e nações distintas.

Essa afirmação nos permite situar nosso argumento dentro da linha de quem não vê a perda de alguns referentes nacionais com nostalgia ou com a pretensão de substituí-los por outros, pois não podemos assumir como perda autêntica um comportamento que, uma vez consolidada a independência latino-americana foi, a partir de nossa perspectiva, um empobrecimento cultural, especialmente durante o período em que algumas elites latino-americanas recusaram os componentes indígenas e mestiços da cultura nacional por considerá-los exatamente não-nacionais, como ocorreu ao recusarem expressões culturais provenientes do antigo colonizador. O certo é que, hoje em dia, muitas nações ampliaram os critérios para definir a cultura nacional e nada impede que isso continue acontecendo, mas é necessário admitir que, se tal ampliação chegou até o ponto que nós propusemos, ou seja, até o ponto em que o nacional perde toda relevância para a criação cultural, ainda que se permanecesse usando o nome de cultura nacional, isso significaria algo muito diferente. Isso, é claro, não significa sustentar que os valores nacionais são recusáveis por si mesmos, mas que é necessário desligá-los do laço excludente com quem nasceu no território, de modo a permitir que os estrangeiros se apoderem deles e, paralelamente, nós nos apoderemos também de valores estrangeiros, apropriação que os faria perder, exatamente, seu caráter de estrangeiros. Contudo, é necessário ressaltar que nem toda globalização se opõe à cultura nacional, pois ela pode ser entendida como o estabelecimento soberano de vínculos, sem outra finalidade que promover certos valores nacionais cujo desenvolvimento se otimiza graças à relação com outras potências. A globalização é promovida por grandes consórcios econômicos para os quais os mercados nacionais são demasiado pequenos e, assim, tendem a modificar leis e costumes a fim de satisfazer seus interesses⁷. Esses interesses são, por definição, distintos dos nacionais, mesmo quando possam coincidir em algum aspecto, como no caso já descrito de otimização de alguns valores (materiais ou morais). Contudo, uma vez mais, devemos recordar que não há

novidade alguma em dizer que a globalização atenta contra a cultura nacional, pois é como dizer que o branco é diferente do negro, havendo-se estabelecido previamente um critério bipolar de classificação das cores. Entretanto, o importante é que, ao ser promovida por grandes consórcios, a globalização não traz consigo, necessariamente, um empobrecimento cultural.

A escala de valores produzida pela cultura nacional contém, entre seus objetivos principais, perpetuar as condições, os valores e os afetos nacionais. De modo que sempre aponta a si mesma e é auto-referente. Isso faz com que, a *priori*, sem necessidade de conhecer seu conteúdo e na medida em que, com seu próprio nome, socava o prestígio e a autonomia do nacional, a globalização seja considerada negativamente. Mas tal consideração negativa só tem validade dentro da cultura nacional que se sente ameaçada. Entre o global e o nacional não existe ponto médio que permita fazer um juízo cultural sobre ambos, pois o nacional não permite ser julgado de fora, o que seria renunciar a sua soberania. Contudo, é um fato que outros valores — sociais, políticos, culturais etc. — associam-se hoje em dia à cultura nacional, mas a maioria deles também pode ser associada ao conceito de globalização. Não é este o momento para descrever a história empírica da nação; basta-nos, para concluir, recordar que a *priori* nada impede associar a globalização a valores tão importantes como a justiça ou a liberdade. E mais, o potencial político-militar surgido do vínculo entre as duas grandes revoluções modernas e o conceito de nação bem podem levar-nos a pensar uma globalização que incorpore tais conceitos, se bem que sabemos que, na atualidade, a justiça, a liberdade e o desenvolvimento cultural não interessam especialmente a quem a promove. A globalização acelerou a consciência da extensão espacial das raízes culturais de muitas nações: nações que se acreditavam isoladas descobrem hoje em dia antepassados ou vínculos culturais fora de seu território. No entanto, não se devem esquecer de que, se a globalização tem algo de criticável, talvez seja sua contribuição ao esquecimento da profundidade temporal de tais raízes, pois as técnicas mediante as quais se leva a cabo a globalização, a fim de acelerar a circulação do capital, promovem a substituição contínua e rápida de qualquer tradição. Contudo, tal substituição começou naquele dia em que em algum lugar do planeta algum povo teve contato com outro povo diferente; reduzi-la a uma espécie de complô, necessariamente prejudicial aos interesses culturais, impede perceber que a mesma cultura nacional, especialmente na América Latina, tem sua base em um processo globalizante.

É indispensável abandonar o critério militar, que supõe um vencedor e um vencido, para se analisar as relações culturais, pois ainda que se possa destruir completamente a capacidade bélica de um exército

inimigo, isso não necessariamente supõe a destruição da sua cultura. Por mais forte que seja sua evolução, sobram casos em que, longe de desaparecer, a cultura dos vencidos se sobrepõe e até triunfa sobre a dos vencedores. Não somos partidários, contudo, da noção de “sincretismo”, com que às vezes se tem querido manter as relações entre colonizadores e colonizados na América, pois ela oferece uma impressão de igualdade e harmonia que não dá conta da complexidade do acontecido no Novo Mundo. Recordando um conceito que foi cunhado no Brasil, o de antropofagia, podemos dizer que, longe de ser militar, a estrutura das relações entre as culturas é feita de devorações antropofágicas, no sentido de que, sendo muitas vezes de luta, oposição ou morte, a cultura que “se extingue” não só reaparece quase sempre na cultura do que triunfa, mas também o faz quando esse menos o espera e quando menos o deseja, de modo que finalmente já não se sabe quem venceu e quem foi derrotado no plano cultural⁸. O antropófago come e digere o colonizado, ou o colonizador a ele, quem quer que seja, produzindo algo novo com tal alimento — seu próprio corpo e sua própria mente — e com o que digere dele, de modo que, ao final, é impossível saber que novo aspecto cultural tem origem em quem: tal é o caso do Aleijadinho, no Brasil, José Lezama Lima, em Cuba, e Jorge Luis Borges, na Argentina. Opor nação à globalização é perder a batalha de antemão; a nação pode morrer sem perda para a criação cultural e pode-se reivindicar uma antropofagia globalizante que por certo não há que se impor, tampouco censurar: e mais, desaparecendo a nação desaparece a globalização que, como conceitos antagônicos e surgidos de uma mesma matriz ideológica, necessitam-se mutuamente.

Tradução: Maria Antonieta Pereira

Notas

- ¹ Nossas idéias inspiraram-se na noção de “structure élémentaire de parenté” de Claude Lévi-Strauss. A estrutura elementar é um sistema que define, apenas por meio da nomenclatura, o grupo de parentes, distinguindo entre consortes possíveis e proibidos no interior do grupo de parentes. Por outro lado, a expressão “structure complexe” refere-se ao que determina o grupo de parentes, e que deixam a outros mecanismos a determinação do consorte, por exemplo à sua riqueza, cor de pele etc. Cf. LEVI-STRAUSS, Claude. *Structures élémentaires de parenté*. Paris: Mouton, 1981. p. IX.
- ² As noções de emigração costumam aceitar como critério para conceder a nomenclatura de *nacional* o simples fato de o indivíduo ser descendente de um cidadão. Mas nesses mesmos países, quando há problemas de desemprego, surgem vozes que se opõem a conceder a nacionalidade pelo simples fato de se nascer no território nacional. Isso não contradiz o que dissemos, em primeiro lugar, porque o que propomos é um modelo de compreensão e não uma radiografia da realidade política. Além disso, a nacionalidade por ascendente é um caso minoritário, e o negar a nacionalidade a quem nasce no território nacional é um fato extraordinariamente polêmico.
- ³ Pré-formados na mente de cada pessoa de acordo com sua cultura.
- ⁴ Claude Lévi-Strauss mostrou sistemas completos de classificação dos seres vivos feitos pelos indígenas, tão completos como os sistemas científicos, mas seguindo princípios que

no Ocidente parecem absurdos. Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.

⁵ BAYLY, Jaime. *La noche es virgen*. Barcelona: Anagrama, 1997.

⁶ LYOTARD, Jean François. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 36.

⁷ Sobre esse assunto ver NEIRA, Hernán. Lo público, lo doméstico y lo privado en el capitalismo tardío. In: *Revista de Filosofía*, Universidad de Costa Rica, San José de Costa Rica, Costa Rica, n.36, 1998.

⁸ Conhecemos esse conceito graças à professora Maria Esther Maciel, da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Os erros de interpretação, se os há, são nossos.

Narrativas do Cone Sul

Hay cierta ventaja, a veces, en no estar en el centro.
Mirar las cosas desde un lugar levemente
marginal.

Ricardo Piglia

Esse lugar, teoricamente, tem muitas vantagens
(...) nem todos os produtos periféricos são
periféricos.

Silviano Santiago

Em “A trama celeste”, conto de Adolfo Bioy Casares,¹ o narrador informa o desaparecimento do capitão Irineo Morris e do médico Carlos Alberto Servian, ambos funcionários da aviação argentina. Logo a seguir, transcreve “As aventuras do Capitão Morris”, onde estão narradas as incríveis peripécias do aviador que, por acidente, penetra noutra dimensão, num mundo paralelo onde Cartago venceu Roma, fato que define a existência de uma Buenos Aires diferente da que conhecemos. A partir dessa hipotética mutação histórica, o conto funciona como uma reflexão paradigmática sobre as categorias nacional/estrangeiro. Segundo o narrador, “Irineo é tranqüilamente argentino e ignora e desdenha por igual todos os estrangeiros. Até em sua aparência é tipicamente argentino (alguns o acreditam sul-americano)”. Entretanto, ao despertar ferido no Hospital Militar de Buenos Aires, Morris é considerado estrangeiro, talvez uruguaio, provavelmente espião. O piloto que tanto desdenhava os estrangeiros lamenta ter sofrido, na pátria, “o desamparo que sentem os que visitam outros países” e, para não ser condenado à morte, assume a nacionalidade uruguaia, explicando-se: “Consolava-me pensando que para mim um uruguaio não é estrangeiro.” Ao final do relato, o narrador considera que há infinitos mundos paralelos, embora todos os viajantes sempre cheguem a Buenos Aires. Apesar disso, o destino de Morris acaba sendo refugiar-se no Brasil.

O conto de Bioy Casares problematiza certas questões de identidade nacional típicas do Cone Sul, seja quando mostra a possibilidade de um argentino ser considerado estrangeiro em seu próprio país, seja quando o protagonista admite dividir sua nacionalidade com os uruguaiois ou ainda quando ele encontra refúgio numa fazenda

brasileira. Noutras palavras, à medida que o texto indica a existência de uma cultura rioplatense que aproxima argentinos, uruguaios e brasileiros, ele também considera o Brasil como espaço de diferença radical. No mesmo movimento em que o Uruguai é pensado como uma espécie de Estado argentino, a estância brasileira é tão estrangeira que oferece asilo a um portenho fora-da-lei. Negando e reconhecendo os limites da nação, o conto revela como a mesclagem transnacional inutiliza ou confirma certas demarcações geográficas, ao mesmo tempo em que erige ou contesta as fronteiras culturais.

As questões identitárias dessa região são também tematizadas no romance *Dinheiro queimado*,² de Ricardo Piglia, cuja trama baseia-se numa história real, ocorrida entre 27 de setembro e 6 de novembro de 1965, quando uma quadrilha assalta um banco na província de Buenos Aires. Composto por Malito, Gaucho Dorda, Cuervo Mereles e Nene Brignone, o bando desenvolve um audacioso plano de fuga cujo roteiro passa por Montevideú, inclui a travessia para o Brasil e pretende terminar em Nova York. Ao longo do relato, os cruzamentos rioplatenses voltam à tona, seja quando a cultura gauchesca é evocada através do personagem Dorda, seja quando esse figurante atribui ao portenho Nando o rosto de um charrua uruguaio. Nesse relato, mais uma vez, o Brasil figura como território estrangeiro em oposição a uma América Hispânica regida pelas leis da semelhança. Tal como no conto de Bioy Casares, os bandidos estarão a salvo se conseguirem penetrar no sul do país. Nesse caso, do ponto de vista da América Espanhola, o Brasil passa a configurar o lugar da fuga e do exílio — por um lado, permite a sobrevivência daquele que está à margem da sociedade, por outro, colabora involuntariamente para seu desterro. Além disso, o país vai sendo referido como um espaço utópico, a partir do qual os assaltantes poderiam acessar o grande sonho norte-americano do poder e da riqueza, através da máfia porto-riquenha de Nova York. As breves alusões ao Brasil vão, contudo, transformando as utopias em atopias: evocado por traços que o denotam como espaço de prazer e liberdade, o país se torna cada vez mais distante e fantasioso. Assim, ir à boate num carro de chapa brasileira ou tomar cerveja brasileira configuram a remissão metonímica ao local que poderia servir de trampolim para o centro do mundo, mas que jamais será alcançado pelos fugitivos.

Quando Ricardo Piglia esteve em Belo Horizonte, para o lançamento de *Dinheiro queimado*, perguntei-lhe porque nessa obra e no conto de Bioy Casares os bandidos sempre procuravam fugir para o Brasil. O escritor riu, como se eu tivesse contado uma piada, mas não vacilou em responder:

Porque há outra língua, não? Porque o país está na fronteira conosco, mas tem outra língua. E dá a sensação de ser outro mundo, outra cultura. Não é a mesma coisa que ir para o Uruguai, para a Bolívia ou para o Peru.

A outra língua é muito atraente como um universo de diferença pura, mesmo sendo uma língua próxima como é o português. E há outra coisa que me parece importante, no Brasil, que é a presença da cultura afro, da cultura negra, que também o converte na imagem do diferente, para o Rio da Prata. É como uma viagem no tempo, uma viagem a um território místico, de aventuras, com um imaginário múltiplo.³

Na fala do escritor argentino, a diferença idiomática seria o fator preponderante para se distinguir o que é estrangeiro. De tal forma isso é ressaltado que Uruguai, Peru e Bolívia são citados como uma espécie de segunda pátria. A radicalidade da diferença lingüística desdobra-se na cultura negra do Brasil, por sua vez traduzida pelas idéias de viagem, multiplicidade, imaginação. Nessa mesma entrevista, Piglia considerou que o Brasil seria “um lugar onde se vai buscar uma espécie de essência latino-americana”. Curiosamente, no imaginário brasileiro, muitas vezes a “essência latino-americana” estaria na América Espanhola. Tais posições nos levam a supor, sob tal rubrica, o espaço vazio do desejo que a miragem de um outro — tão semelhante e tão diferente — pode preencher temporariamente. Enquanto elemento imponderável, a “essência” continental revela como as culturas brasileira e hispano-americana são capazes de se seduzirem mutuamente.

Em um dos mais importantes de seus contos, ao suspeitar que o aleph da Rua Garay era falso, Jorge Luis Borges também se refere ao Brasil de forma peculiar:

Por volta de 1867, o capitão Burton exerceu o cargo de cônsul britânico no Brasil; em julho de 1942, Pedro Henríquez Ureña descobriu numa biblioteca de Santos um manuscrito seu que versava sobre o espelho que atribui o Oriente a Inskandar Zu al-Karnayn, ou Alexandre Bicornes da Macedônia. Em seu cristal refletia-se o universo inteiro. Burton mencionava outros artifícios semelhantes — o sétuplo cálice de Kai Josru, o espelho que Tarik Benzeyad encontrou numa torre (*Mil e Uma Noites*, 272), o espelho que Luciano de Samosata pôde examinar na lua (*História Verdadeira*, I, 26), a lança especular que o primeiro livro do *Satiricon* de Capella atribui a Júpiter, o espelho universal de Merlin, “redondo e oco e semelhante a um mundo de vidro” (*The Faerie Queene*, III, 2, 19).⁴

É sintomático o fato de Borges situar no Brasil, numa biblioteca de Santos, um manuscrito que trataria de uma espécie de aleph e que, nesse sentido, utilizaria uma simbologia tão cara à sua obra, naquilo que ela tem de resgate arqueológico-cultural. Conjugando símbolos típicos do Oriente a datas, nomes e títulos precisos, o conto borgiano instiga a memória arquetípica do leitor e, assim, forja um cenário familiar e estranho, próprio à imagem fantástica do aleph. A localização do manuscrito de Burton em terras brasileiras, associada à descrição minuciosa de objetos encantatórios pertencentes a culturas ancestrais,

sugere que o país participa de um rol de imagens fabulosas e, sobretudo, estrangeiras.

No entanto, uma visão bem diferente do Brasil é apresentada em “O preço do amor”,⁵ conto de Ricardo Piglia. Nesse relato, o personagem Esteban reclama com Adela o fato de tê-la visto na companhia de um brasileiro “safado”, cuja nacionalidade pôde ser deduzida pelo jeito do homem andar na rua. Evocando a uma questão do cotidiano — de fato, brasileiros e argentinos caminham de forma diferente — Esteban aborda outro aspecto das relações do Cone Sul, ao remeter às frequentes rivalidades entre Brasil e Argentina, herdadas das guerras de fronteira do período colonial. Nessa mesma perspectiva, desenvolve-se o romance *Bernabé! Bernabé!*,⁶ de Tomás de Mattos, onde se discute a configuração da nacionalidade uruguaia, a partir dos episódios de Salsipuedes e Yacaré-Cururú, nos quais, respectivamente, são assassinados os índios charruas e Bernabé Rivera. Ao longo do relato não se poupam críticas ao Império Brasileiro e à Confederação Argentina, responsáveis, segundo o narrador, pela apropriação de terras e rebanhos uruguaiois. Também no Brasil, uma discussão semelhante é proposta no romance *A grande arte*,⁷ de Rubem Fonseca, pelo personagem Camilo Fuentes, boliviano cujo pai teria sido morto na fronteira por um brasileiro. Já no conto “A caminho de Assunção”,⁸ Rubem Fonseca aborda outro ponto de vista: um camarada do 2º Regimento dos Dragões Reais de Minas relata a penúria e a bravura dos brasileiros durante a Guerra do Paraguai.

Se a literatura de língua hispânica da região percebe o Brasil como o mais estrangeiro dos países do Cone Sul, do ponto de vista brasileiro todas as nações latino-americanas são, lingüística e culturalmente, diferentes dele. Nesse caso, sem dúvida, a distinção brasileira encontra-se no intenso cruzamento entre as culturas indígenas autóctones e as culturas advindas da África e de Portugal, fato que resulta na própria construção da nacionalidade. Contudo, se considerarmos que em outros espaços da América Latina também se realizou uma mesclagem indígena-européia, veremos que a grande diferença do Brasil com relação aos países vizinhos situa-se, de fato, na forte africanização, em território nacional, da cultura portuguesa. Impedidos de figurar como cultura dominante, os costumes e falares da África penetraram no cotidiano do país, disputaram o espaço sagrado da religião, ressignificaram as práticas sexuais do Velho Mundo, transformaram o sotaque da língua, alteraram o gosto alimentar e artístico, relativizaram os paradigmas tecnológicos e científicos do Ocidente. Assim, construindo-se numa verdadeira guerra de linguagens, o país teve que aprender a lidar com a categoria do estrangeiro dentro do próprio conceito de nacional, já que esse nacional se constituiu, basicamente, a partir de antepassados vindos de fora, de terras portuguesas e africanas.

Convivendo com intensa mistura étnica e cultural, o país desenvolveu um olhar habituado à dessemelhança, aos desvios, à polifonia carnavalesca.

Outros fatores como grandes extensões territoriais, diversidades regionais e dificuldades econômicas contribuem para que essa identidade nacional heterogênea vacile, ao longo das vastas fronteiras geográficas, mesclando-se a práticas e linguagens típicas da América Hispânica. Contudo, de um lado e de outro das fronteiras nacionais, a consciência do Brasil enquanto diferença radical leva a que expressões do tipo "literatura latino-americana" freqüentemente funcionem como sinônimo de "literatura de língua espanhola", não servindo, portanto, para nomear a literatura brasileira sobre a qual, diga-se de passagem, não há dúvida de que se localiza na América Latina. Por outro lado, no Brasil, a língua espanhola escrita e falada é usada com relativa facilidade, inclusive porque é ensinada nas escolas de ensino fundamental, médio e superior. Além disso, de comum acordo com seus vizinhos, o país inventou o *portunhol*, idioma de um entre-lugar cultural, feito de mesclagens e retalhos de sentido e responsável por uma permanente atividade tradutória e cooperativa no Cone Sul.

Além das trocas culturais realizadas nos espaços fronteiriços, a literatura e a teoria literária do Brasil discutem e adotam vários conceitos propostos pelo pensamento crítico do Cone Sul, especialmente da Argentina e do Uruguai. Algumas concepções veiculadas amplamente pela ficção e pela crítica borgianas foram de tal forma apropriadas pela poética e pela ensaística de autores brasileiros que hoje fazem parte do acervo comum da nacionalidade. Um dos exemplos mais significativos dessa interação encontra-se na obra do escritor brasileiro Silviano Santiago. Leitor de Borges desde os anos 50, em 1964, ele fará a mesclagem do *aleph* com as noções oriundas do debate desenvolvido por John Barth sobre a exaustão da literatura e com os conceitos veiculados pela desconstrução proposta por Derrida. São dessa época as reflexões que levaram a "Eça, autor de *Madame Bovary*"⁹ e "Entre-lugar do discurso latino-americano".¹⁰ Em ambos os ensaios, Santiago utiliza o conceito borgiano de eleição dos precursores colaborando para que a crítica literária brasileira desenvolvesse reflexões sobre a tradição literária do país, num contexto em que a ruptura vanguardista da modernidade não era mais "uma força, mas uma forma" canonizada. Na ensaística de Santiago, a desconfiança antropofágica, que indica o *entre-lugar do discurso* como um espaço de combate simbólico, expressa a mesma perspectiva presente no conceito de *mirada estrábica* de Ricardo Piglia. As intervenções de ambos os escritores caracterizam-nos como cidadãos transnacionais, preocupados com os interesses da América Latina e, mais especificamente, com o pensamento crítico desenvolvido na região do Cone Sul. O estrabismo do olhar e o entre-lugar do discurso

constituem posturas ideológico-estéticas próprias de um contexto em que a multiplicidade das tradições reivindica, de seus grandes narradores, uma nova narrativa. Assim, Santiago e Piglia reinventam uma memória textual seletiva e dialógica, em constante debate com a sombra da crítica, da releitura e do comentário que a sustenta. A consciência de ultrapassagem das fronteiras nacionais apresenta-se também no uso do pastiche, da citação e da paródia como recursos de produção textual que permitem a apropriação da memória alheia européia ou norte-americana.

Nesse sentido, ambos os autores reescrevem fatos decisivos da História nacional ou regional, abordados dentro da estratégia dessacralizadora de uma perspectiva do cotidiano, a partir da tematização de aspectos biográficos, autobiográficos ou relativos à historiografia literária. Enquanto narrativa que pretende ressignificar os experimentos de escritura, as obras de Piglia e Santiago permitem o surgimento do ponto de vista dos que foram derrotados pelo sentido hegemônico e, assim, reelaboram as várias faces da marginalidade, como o recalque, a exclusão e o exílio, transformando-os em espaço de emergência de outras possibilidades identitárias. Por isso, esses autores retomam os controvertidos temas da traição política, do homoerotismo, da loucura, da velhice, do anarquismo, da prostituição feminina e masculina, do escritor fracassado, do ladrão de palavras, do censor, do pervertido e do assassino. Em tal contexto, suas obras apresentam a pátria como uma construção de linguagem que, podendo recomeçar indefinidamente, por isso mesmo também suscita os diálogos supranacionais que, de uma forma ou de outra, sempre estiveram presentes no imaginário do Sul.

Entretanto, como lembra Ricardo Piglia, não podemos pensar a “América Latina como um modelo da nação futura a *la Bolívar*, todos unidos etc.”.¹¹ O reconhecimento das diferenças nacionais e das convergências de interesses supranacionais exige o investimento em políticas regionais que intensifiquem o comércio de signos no Cone Sul. Herdeiros de trocas significativas — como as desenvolvidas entre Angel Rama e Antonio Candido, que resultaram em importantes teorizações, como o conceito de transculturação para o qual contribuiu a noção de literatura como sistema¹¹ — os escritores-críticos desenvolvem novas reflexões sobre o Sul do continente, de forma a desdobrar a recusa do binarismo Norte-Sul na invenção de identidades regionais. Entre o global e o local, a idéia de Cone Sul aos poucos vai se definindo como uma estratégia discursiva que favorece a migração de linguagens, idiomas e sentidos e, assim, permite formas de pertencimento a um espaço “de significação descentrada, aberto a modalidades distintas de atuação narrativa”.¹³

Talvez as mais interessantes decorrências dessas propostas identitárias sejam as concepções elaboradas na região, para se pensar a região e o mundo. Nesse caso, merece atenção o conceito de *margem* discutido por Ricardo Piglia e Silviano Santiago. Refletindo sobre as *Seis propostas para o próximo milênio*, de Italo Calvino, reduzidas a cinco pela morte do autor, pergunta Piglia: "¿Cuál sería la sexta propuesta no escrita para el próximo milenio? ¿Y cuál sería esa propuesta escrita desde Buenos Aires, escrita desde este suburbio del mundo?" E responde: "Me parece que la propuesta para el próximo milenio que yo agregaría a las de Calvino sería [la] idea de desplazamiento y de distancia (...) el cambio de lugar. Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro."¹⁴ As reflexões de Piglia, no mesmo gesto, suplementam as propostas de Calvino e praticam aquilo que propõem: definem a *margem* a partir da *margem*. Também para Santiago, enquanto "espaço de escrita e reflexão que é, na sua excentricidade histórica e geográfica, metonímia da condição sócio-cultural periférica no processo de mundialização da economia",¹⁵ o conceito de *margem* remete a um lugar preciso, facilmente identificável por sua exclusão dos grandes centros europeus e norte-americanos. Contudo, ao mesmo tempo, a idéia também se refere a um lugar atópico, cujo estado de virtualidade configura a potência necessária para se desencadear uma nova produção ficcional e teórica. Para ambos os autores, essa linguagem descentrada e performática parece ser a principal contribuição do Cone Sul, no sentido de se pensar uma literatura do porvir, realizada a partir das sobras, dos rastros, dos silêncios e das ficções deste conturbado século em que vivemos.

Notas

1 BIOY CASARES, 1995.

2 PIGLIA, 1998.

3 PIGLIA, 1999.

4 BORGES, 1982.

5 PIGLIA, 1989.

6 MATTOS, 1995.

7 FONSECA, 1990.

8 FONSECA, 1989.

9 SANTIAGO, 1978. p. 11-28.

10 Ibidem. p. 49-65.

11 PIGLIA, 1997.

12 PIZARRO, 1993.

13 MIRANDA, 1998.

14 PIGLIA, 1999.

15 SANTIAGO. Texto inédito.

Referências bibliográficas

- ACHUGAR, Hugo. Integración y escenarios culturales. In: ACHUGAR, Hugo, CAETANO, Gerardo (org.). *Mundo, región, aldea*. Montevideo: Trilce, 1994.
 CHIAPPINI, Ligia, AGUIAR, Flávio Wolf de. (org.) *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993.
 BIOY CASARES, Adolfo. La trama celeste. In: CAPANNA, Pablo. *El cuento argentino de ciencia ficción - antología*. Buenos Aires: Ediciones Nuevo Siglo, 1995.
 BORGES, Jorge Luis. *O aleph*. Trad. de Flávio J. Cardoso. Porto Alegre: Globo, 1982.
 FONSECA, Rubem. *A grande arte*. 12. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- FONSECA, Rubem. *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P. 71-75: A caminho de Assunção.
- MATTOS, Tomás de. *Bernabé, Bernabé!* 2. ed. Montevideú: Ediciones de la Banda Oriental, 1995.
- MIRANDA, Wander Melo. *Local/global*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1998.
- PIGLIA, Ricardo. *Prisão perpétua*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- PIGLIA, Ricardo. *Dinheiro queimado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PIGLIA, Ricardo. Entrevista com Ricardo Piglia. In: PEREIRA, Maria Antonieta, SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Palavras ao sul - seis escritores latino-americanos contemporâneos*. Belo Horizonte: Autêntica/FALE, 1999.
- PIGLIA, Ricardo. Entrevista realizada por Maria Antonieta Pereira. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 19 jul. 1997. Caderno Pensar.
- PIGLIA, Ricardo. www.clarin.com.ar/diario/especiales/viva99
- PIZARRO, Ana. Angel Rama: a lição intelectual latino-americana. In: *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos - ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.
- SANTIAGO, Silviano. Entrevista realizada por Maria Antonieta Pereira. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, n. 53, nov. 1999. Suplemento literário.
- SANTIAGO, Silviano. Texto inédito.
- SOUZA, Eneida Maria de. O não-lugar da literatura. In: VASCONCELOS, Maurício Salles, COELHO, Haydée Ribeiro. *1000 rastros rápidos - cultura e milênio*. Belo Horizonte: Autêntica/FALE, 1999.

Grande sertão: fronteiras

As trocas simbólicas, os entrecruzamentos múltiplos, as totalidades contraditórias, a transculturação, o multiculturalismo, as fronteiras heterotópicas, a heterogeneidade cultural ou a "heterogeneidade multitemporal",¹ para usar uma expressão de Canclini, são algumas terminologias que emergem do campo conceitual hoje abrangido pelos estudos culturais e pós-coloniais. Visando a suplementar a perspectiva histórico-literária tradicional, essas novas fronteiras epistemológicas se abrem à negociação com um leque cada vez mais diversificado de opções crítico-teóricas. De fato, os estudos culturais e pós-coloniais são alternativas críticas e metodológicas a contribuir para a compreensão de literaturas periféricas, cuja produção discursiva vem-se construindo, desde o confronto iniciado pela política colonizadora, na espacialidade híbrida e disjuntiva onde interagem, não sem conflitos, a língua (e cultura) da "colônia" e da "metrópole"; e, em contigüidade, o subalterno e o hegemônico; a oralidade e a escritura.

Desenvolvidas no entre-lugar confrontante de assimilação e resistência ao modelo peninsular, essas novas práticas, crescentemente adotadas pela crítica latino-americana, vêm pondo em evidência dinâmicas interculturais que, segundo Comejo Polar (1996), contribuem para a reflexão sobre a convivência histórico-espacial entre culturas de prestígio diferenciado, cujo resultado, não obstante a preservação de uma certa autonomia de cada um dos sistemas de origem, apontaria para uma "totalidade contraditória". Uma das sugestões do crítico peruano é a adoção do conceito "literatura alternativa", sob a premissa de que este poderá enriquecer a discussão acerca das produções discursivas no continente latino-americano e enfatizar "a significação dos níveis de multilingüismo, de diglosia e, — o que talvez seja mais decisivo — o rechaço/assimilação de oralidade e escritura".²

A travessia de Rosa

Guimarães Rosa é um cosmopolítico, viajante por inumeráveis paisagens, e seu imaginário confere materialidade a espaços intersticiais que deslizam de irreduzíveis singularidades locais à amplitude heterotópica do universal. O conhecimento de vários idiomas, o trânsito por inúmeras culturas, a diversidade de focos assegurada pelo olhar

multifacetado do escritor – sertanejo, médico, intelectual, diplomata e, enquanto tal, Chefe do Serviço de Demarcação de Fronteiras do Itamarati — são, no meu entendimento, fatores decisivos na constituição de sua poética de “fronteiras”.

Na vasta territorialidade do grande sertão rosiano, mesclam-se várias temporalidades a partir de cuja superposição emerge toda uma gama de vozes coletivas que, embora quase sempre estrangeiras umas às outras, ressoam, suplementadas por uma dança de signos não-verbais em um grande coro polifônico, onde cada outra voz entoa um canto territorial que adiciona um novo ponto na rede de sentidos que se entretetece no tear rosiano. Ao reinaugurar, na sua cena textual, a tradição oral sertaneja em vias de desaparecimento a escritura rosiana cria uma estória de amor onde o feliz enlace entre restauração e renovação revigora a rede de uma tradição oral soterrada em 500 anos de encobrimentos.

A interlocução entre essas vozes se realiza sobretudo na “terceira margem”, emblemática imagem rosiana que dá visibilidade a entrelugares fronteiriços onde surge a oportunidade de intercâmbio entre categorias via de regra excludentes. Local e global, arcaico e moderno, hegemonia e subalternidade, distintas leituras de mundo, com o imbricamento e a superposição de línguas contrabandeadas de formações culturais de diferenciadas procedências desfilam na espacialidade migrante que Guimarães Rosa concebe para representar o macro-processo de formação multifacetada e heterogênea do Brasil e da América Latina.

A apropriação criativa às vanguardas européias e seu desdobramento nas técnicas renovadoras do regionalismo transnacional, cujo aproveitamento na obra de autores continentais, como José Maria Arguedas, Juan Rulfo, Gabriel Garcia Márquez e João Guimarães Rosa, institui, segundo Antonio Candido,³ um modelo comum às literaturas desses escritores. Marcando diferença em relação a modelos literários importados ou impostos pelo processo de “transplante cultural”, a que o Brasil em particular e a América Latina como um todo se viram submetidos durante vários séculos de “aculturação”, o regionalismo transnacional inaugura, no continente, um novo espaço discursivo. Para abordá-lo, torna-se necessária a perspectiva comparatista, que poderá, a partir de agora, “assumir o papel que lhe cabe num país caracterizado pelo cruzamento intenso de culturas, como é o Brasil”.⁴

Transitividade cultural

O princípio de “transitividade cultural” (1997)⁵ com que Rosa e personagens rosianas operam é um produto do trânsito realizado pelo

escritor entre o sertão e o mundo, entre sua matriz lingüística de base regional e os vários idiomas que ele vem a dominar. Ao promover o intercâmbio entre distintas línguas e culturas, a literatura de Guimarães Rosa situa o local em um âmbito transnacional, fazendo emergir, em seus territórios discursivos, um espaço de transitividade polifônica e plasticidade cultural que integra e superpõe "imaginários e produtores culturais de vertentes diversas".⁶ Dentre os procedimentos estéticos explorados pelo escritor mineiro, a inserção de outros idiomas no português oferece-lhe a maleabilidade necessária para quebrar os parâmetros particularistas da língua e da utópica originalidade isolacionista com que, desde o romantismo, o regionalismo patriótico e provinciano praticado no Brasil vinha-se protegendo contra as influências externas e sobretudo contra a dependência cultural.

Antonio Candido (1989) considera que, dentre as manifestações regionalistas continentais, somente o transregionalismo escapa ao anacronismo e ao provincianismo das vertentes anteriores, graças às alternativas inovadoras introduzidas por escritores continentais como Guimarães Rosa, Roa Bastos, Juan Rulfo e Garcia Márquez. Ao se fixar nas formas mais peculiares da realidade local, em lugar de afirmar a identidade nacional, como pretendia, o regionalismo romântico e o naturalista acabam oferecendo à sensibilidade européia o exotismo que ela desejava, o que, segundo Candido, se torna uma "forma aguda de dependência na independência".⁷

A permeabilização da matriz regional, realizada sob o influxo da transitividade territorial, lingüística e cultural, possibilita a Rosa adotar a combinatória de práticas culturais representativas da índole conflitiva e desafiante com que a América Latina se insere na modernidade ocidental. Dessa forma, sua obra ultrapassa os limites do subdesenvolvimento continental que levaram Candido a refletir que "nossas literaturas latino-americanas, como também as da América do Norte, são basicamente galhos das metropolitanas".⁸ Ainda que semeados no quintal terceiromundista, os germens dessa literatura voltada para o ano 2000 proliferam e, sobretudo a partir de Rosa, já dão frutos no jardim das musas.

Diálogo de escritores latino-americanos

Em janeiro de 1965, já consagrado no circuito literário internacional, Guimarães Rosa participa, em Gênova, do primeiro "Congresso de Escritores Latino-Americanos", onde se discutem os rumos da identidade literária e cultural da América Latina. Nesse contexto, retoma-se a indecível polêmica sobre o engajamento político de escritores da América Latina, deflagrada no ano anterior, durante o *Coloquio de escritores latinoamericanos y alemanes* (realizado em Berlim

Ocidental). Essa polêmica deriva da oposição de Jorge Luis Borges à proposta de “engajamento político” sugerida por Miguel Ángel Asturias. Amparado na premissa de que “o compromisso é uma traição à arte, por ser apenas documentação e não literatura”, e na certeza de inexistirem “condições dignas para uma literatura de compromisso na América Latina”, Borges se indispusera contra a proposta asturiana de “arte comprometida”.⁹

É nesse espaço de conflitividade que Guimarães Rosa concede ao crítico alemão, Gunter Lorenz, uma entrevista, ao longo da qual retornam questões crítico-teóricas debatidas no Congresso. Ainda que, no embate entre Borges e Asturias, Rosa tenha comungado com as posições deste último – com quem passa, aliás, a partilhar a vice-presidência da primeira “Sociedade de Escritores Latino-Americanos” –, ele revela uma certa desconfiança com respeito à utilização do discurso literário para explicitar posições políticas no sentido restrito. Seu desencanto frente às totalitárias utopias políticas, tão evidentes nos projetos de modernização política e econômica da América Latina, e o desprezo à inoperância dos políticos, com os quais, enquanto diplomata, ele se vê constantemente obrigado a confrontar-se, levam-no a comentar que ambos, política e políticos, ignoram o homem, dando-lhe o mesmo valor que uma vírgula possui numa conta.¹⁰

Entre os encantos e os desencantos de Rosa há, contudo, uma zona de sombra onde prevalece a indeterminação e a ambivalência, que são, numa certa medida, compreensíveis, dada a ubiqüidade do *locus* em que ele se coloca ou se desloca para enunciar suas posições. Cerceado pelos limites do sigilo diplomático, o Rosa diplomata, ocupando, então, a Chefia do Serviço de Demarcação de Fronteiras, tende a ser evasivo e muitas vezes conservador em seus pronunciamentos, o que leva Lorenz a alertá-lo para o perigo de ele ganhar “fama de reacionário”.¹¹ Ameaçado do risco de ver comprometida a charmosa conjunção entre o diplomata e o intelectual orgânico, Rosa experimenta, num desabafo mesclado por um irônico trocadilho, justificar a interferência de uma outra voz nos seus posicionamentos políticos: “E agora me ocupo de problemas de limites de fronteiras e por isso vivo muito mais limitado”.¹² Consciente, no entanto, da responsabilidade política de sua palavra poética, o Rosa escritor pronuncia sua crença na função utópica da arte e, portanto, no papel transformador do artista, podendo assim, ao mesmo tempo, atacar as utopias políticas e defender as utopias libertárias da arte: “minha língua brasileira é a língua do homem de amanhã, depois da purificação. Por isso devo purificar minha língua. Minha língua (...) é a arma com a qual defendo a dignidade do homem (...). Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo”.¹³

Ao redimensionar, em seus campos discursivos, a noção de territorialidade, Guimarães Rosa intervém, enquanto escritor, no traçado

dos mapas oficiais, afetando-lhes as dimensões e tornando-as, dessa forma, permeáveis à inserção das novas formas de transitar e habitar o mundo. Esse procedimento permite-lhe, por exemplo, remanejar o mapa da região cenarizada no romance *Grande sertão: veredas*,¹⁴ em cujo título segmentado pelos “dois pontos” ele já enuncia a intenção de fraturar a homogeneidade e o substancialismo das formas inteiras. Um dos resultados dessa operação é o estilhaçamento da cerrada paisagem sertaneja, que, perdendo o peso da referencialidade, pode manifestar a ambigüidade, a heterogeneidade e a ubiqüidade ocultadas em sua impermeável geofísica. Assim, na disjuntiva espacialidade rosiana, o “sertão” é onde “tudo é e não é” (GSV, 11); “Sertão é quando menos se espera” (GSV, 267); “Sertão é dentro da gente” (GSV, 289); “o sertão é uma espera enorme” (GSV, 538); “O sertão está em toda parte” (GSV, 8).

Dispersão e fragmentação, alguns consideráveis resultados desse processo, surgem como vetores a propiciar a emergência de zonas de contato cujos valores se afirmam como relativos e momentâneos, podendo, portanto, ser mais facilmente negociados e compartilhados, o que irá transformar esses espaços remanejáveis numa zona fronteira apta a agenciar novas formas de interatividade, trocas lingüísticas e culturais.

Transculturação narrativa

A produção literária de Guimarães procede da tradição oral e a realimenta. Viajante contumaz, o escritor-diplomata desdobra e incorpora suas experiências de viagem pelo estrangeiro às novas viagens ao mítico, às lendas, às narrativas orais ouvidas em sua infância. A itinerância por diversos mundos e culturas é um fator decisivo no deslocamento de sua perspectiva, cuja multiplicidade lhe confere a capacidade de apreender as novidades oriundas das vanguardas européias e adaptá-las às singularidades regionais de sua cultura de origem. Isso lhe possibilita proceder como um transculturador que, colocado em posição distanciada em relação a seus próprios domínios, torna-se capaz de permeabilizar o trânsito entre distintas línguas e culturas. Essa perspectiva ubíqua se representa em *Grande sertão: veredas*, cujo narrador se coloca numa transitividade posicional que lhe possibilita realizar a operação plástica de circular entre distintas águas ou, na expressão dele, “trançar o vazio” (GSV, p. 337), que se interpõe entre vários planos ideológicos, lingüísticos e culturais.

Para traduzir a pluralidade de formações discursivas que emergem da coexistência de diferentes tradições, línguas, culturas e temporalidades, o narrador transculturador de *Grande sertão: veredas* opera um procedimento que Walter Mignolo (Apud Pizarro, 1993)

classifica como “hermenêutica heterotópica”, paradigma mediante o qual se pode compreender o modo como os membros de cada cultura pensam as práticas culturais e discursivas do outro.¹⁵

Colocado entre os fogos de várias facções inimigas e assumindo a dupla posicionalidade de homem de letras e de armas, não rara a intelectuais latino-americanos, o narrador de *Grande sertão* é um jagunço-letrado cuja missão é combater “o mal da jagunçagem”, uma evidente metáfora da relação hegemonia/subalternidade, cuja prevalência no arcaico mundo das oligarquias rurais mineiras evidencia a resistência do estatuto colonial nessa região. Para preservar a integridade de distintos sistemas e, ao mesmo tempo, minimizar a excessiva distância que os separa, Riobaldo, procedendo como um transculturador, lança pontes sobre o vazio interposto entre as várias instâncias que ele atravessa, conforme ele enuncia nesta passagem: “Só quando se tem rio fundo, ou cava de buraco, é que a gente por riba põe ponte...” (GSV, 432).

Angel Rama (1989) discorre sobre a prática transculturadora de escritores latino-americanos provenientes de regiões que, ao adotarem práticas autônomas e endogâmicas, isolaram-se do processo de modernização ocidental.¹⁶ Situados “entre duas águas”, esses escritores, a exemplo de Guimarães Rosa, oriundo de Minas Gerais; García Márquez, da costa colombiana; Juan Rulfo, de Jalisco, lograram, através de sua literatura, agenciar a passagem do arcaico para o moderno, da esfera regional para a transnacional. Ao se integrarem a centros urbanos, esses escritores puderam absorver novas influências, sem perder, contudo, as marcas profundas de sua cultura regional. Em outras palavras, eles puderam, via literatura, estender uma ponte entre setores localistas com padrões culturais próprios (frequentemente muito arcaicos) e um projeto modernizador de maior amplitude.

Para Rama, Riobaldo, narrador-protagonista de *Grande sertão: veredas*,¹⁷ cumpre exemplarmente a função transculturadora. De fato, pode-se observar que, além de ocupar o entre-lugar entre distintas culturas, fazer um pacto ficcional com um interlocutor que, diferentemente dele, identifica-se com normas urbanas e um saber formal, o ex-jagunço se coloca entre a oligarquia rural e vários bandos jagunços, entre dois amores, entre Deus e o demo, entre as águas de dois rios, sobre os quais ele comenta: “O meu Urucuia vem, claro, entre escuros. Vem cair no São Francisco, rio capital. O São Francisco dividiu minha vida em duas partes” (GSV, 289). Ao se segmentar em duas partes, seu relato duplica o campo discursivo do romance, reproduzindo e reafirmando, na estrutura narrativa, o processo de transitividade operado na esfera da subjetividade e das relações intersubjetivas.

Fronteira transnacional

Da amplitude heterotópica do romance *Grande sertão: veredas* emerge um espaço híbrido e disjuntivo onde quase todos os que ali transitam estão fora do lugar uma vez que são estrangeiros uns para os outros, o que torna essa zona fronteiriça, uma babel a mesclar toda sorte de contrastes, conflitos, línguas, culturas e temporalidades. Trata-se do “Curralinho” — *topos* fronteiriço entre a arcaica tradição regional e a modernidade urbana — para o qual se muda o herói, quando jovem, com o intuito de estudar “as primeiras letras” e a partir do qual ele foge da ascendência paterna para iniciar seu périplo. Imagem de uma fronteira transnacional, plurilingüística e intercultural, esse cenário é atravessado pelo entrecruzamento de inúmeras vozes dissonantes e dialógicas e metaforiza o entre-lugar de passagem entre o arcaico e o moderno.

Espaço permeável a interações e mudanças, o “Curralinho” abriga basicamente dois grupos. O primeiro, remanescente da tradição local, constitui-se de setores da hierarquia rural e de seus aparatos ideológicos — capatazes e jagunços, força de trabalho semi-escrava. Em sua luta para preservar a própria hegemonia político-econômica, esse grupo transforma a zona fronteiriça em um grande campo de batalha, onde — sob a proteção de sanguinolentos bandos jagunços — ele se arma em defesa de sua tradição, família e propriedade. Os jagunços, por seu turno, incumbidos de proteger e mapear os grandes feudos, travam, entre si, lutas intestinas, numa constante e estreita divisão de poder, sem que eles próprios, malgrado seu poder de fogo, usufruam das posses e da integridade de latifundiários como seo Ornelas, seo Habão, seo Selorico Mendes. Este, “padrinho” de Riobaldo, introduz o filho ilegítimo no manejo de armas de forma a prepará-lo para ocupar seu lugar no latifúndio: “Queria que eu aprendesse a atirar bem, e manejar porrete e faca. Me deu logo um punhal, me deu uma garrucha e uma granadeira. Mais tarde, me deu até um facão enterçado, que tinha mandado forjar para próprio, quase do tamanho de espada e em formato de folha de gravatá” (GSV, 105).

É, portanto, sob o signo da beligerância, que Riobaldo se insere nessa arcaica tradição rural, cuja “malignidade”, numa reviravolta performática, ele próprio tratará, mais tarde, de combater. À falta de outras habilidades do filho, o pai decide também que ele estude, designando o Mestre Lucas, do Curralinho, para ensinar-lhe as primeiras letras. Assim, é que, em nome do pai, Riobaldo será o “Cezidor”, certo nos tiros e nas palavras. Inseguro no uso de outras armas, ele tem, contudo, a segurança de manejar estas duas, por meio das quais se prepara para ocupar e desocupar o lugar do pai.

Por seu turno, o segundo grupo, sendo desenraizado e, portanto, desvinculado das tradições locais, pode ser associado à itinerância, ao nomadismo, à fluidez identitária. Trata-se de mascates, comerciantes, imigrantes, *frontiers, borders*, que, em face de sua própria indefinição sócio-cultural, ajusta-se ao espírito de renovação da modernidade, polarizando-se, nesse sentido, às formas de resistências assumidas pelo primeiro grupo. Assim, enquanto a oligarquia rural se recusa à mobilidade, fixando-se beligerantemente nos valores locais, o outro grupo se contorce para manejar — com um mínimo de perdas — o comércio simbólico que lhe sancione novas formas de interatividade com a cultura local.

É nesse contexto fecundo para a prática da diglossia¹⁸ que Riobaldo aprende a manejar as “letras” e as “armas” que lhe foram legadas pelo pai para, mais tarde, insurgir-se contra o sistema que este representa, numa evidente metáfora à dependência colonial que deve ser combatida a partir da apropriação ladina dos próprios aparatos bélicos e ideológicos da política colonizadora. Carreando em seu percurso toda a sociedade que representa, Riobaldo é o avatar de uma comunidade residual de colonizados que, banida de seu próprio território, está condenada à marginalidade e ao desterro. Que vivendo à margem de quaisquer instituições, mostra a cara perversa e desumana do Brasil. Se a língua é a arma com que Rosa defende a dignidade do homem brasileiro e, sobretudo, a do homem sertanejo — oriundo, como ele mesmo, do degradado quintal terceiomundista — ela é também o tiro certo com que o jagunço Riobaldo defende, no campo de batalha travada do *Grande sertão: veredas*, a própria dignidade e a de toda uma cultura arcaica prestes a desaparecer sob o impacto da modernização. Para realizar sua missão heróica, que consiste em estender uma ponte entre distintas instâncias, ele se apropria dos vetores de Zé Bebelo, seu mestre de guerra, segundo o qual “A gente tem de sair do sertão! mas só se sai do sertão é tomando conta dele a dentro...” (GSV, 260).

A grande lição dessa passagem é a de que só é possível mudar um sistema conhecendo bem o seu modelo constituinte. Depois de se tornar pactário, Riobaldo se transforma no “Urutu-Branco”, uma cobra voadora, que, sob essa forma maleável, pode contorcionar-se, afastar-se e aproximar-se, deslocando de posição e perspectiva. Como os espaços fragmentários e remanejáveis do grande sertão, seu narrador é um herói que, abeirando-se das cenas da vida pós-moderna, sabe da vanidade em lutar contra o “outro” hegemônico. Entender que a subalternidade é uma das facetas do hegemônico, o demo de Deus, o local do global, o mal do bem, o puro do impuro é a grande façanha do herói periférico. Sua última travessia consiste em continuar atravessando lugares hegemônicos em cujo interior ele faz emergir

entre-lugares abertos a permanente negociação. Pactuar é, portanto, preciso.

O princípio da “plasticidade cultural”, adotado por esse herói da modernidade periférica, abre as portei­ras do “Currálinho” para o contrabando de línguas e culturas franqueadas na nova fronteira epistemológica que se abre, no fim do século do colonialismo, à América Latina, a qual, segundo Guimarães Rosa em sua entrevista a Gunter Lorenz em 1965, inicia agora seu futuro. Um futuro que sanciona ao continente um desempenho mais efetivo no comércio simbólico implicado nas crescentes trocas culturais, conforme prenuncia a passagem abaixo:

Estou firmemente convencido, e por isso estou aqui falando com você, de que no ano 2000 a literatura mundial estará orientada para a América Latina; o papel que um dia desempenharam Berlim, Paris, Madrid ou Roma, também Petersburgo ou Viena, será desempenhado pelo Rio, Bahia, Buenos Aires e México. O século do colonialismo terminou definitivamente. A América Latina inicia agora o seu futuro. Acredito que será um futuro muito mais interessante, e espero que seja um futuro humano.¹⁹

Notas

¹ CANCLINI. 1995, p.72.

² POLAR. 1996, p.56. Tradução minha.

³ CANDIDO. 1993, p.145-146.

⁴ CANDIDO. 1993, p.215.

⁵ Sobre “transitividade cultural”, ver MORANA. 1997, p.17-18.

⁶ MORANA. 1997, p.11.

⁷ CANDIDO. 1989, p.157 e passim.

⁸ CANDIDO. 1989, p.151.

⁹ ROSA. 1994, p.28.

¹⁰ ROSA. 1994, p.41.

¹¹ ROSA. 1994, p.52.

¹² ROSA. 1994, p.42.

¹³ ROSA. 1994, p.52.

¹⁴ ROSA., 1984. Doravante, esse romance será citado mediante a sigla GSV, no corpo do texto.

¹⁵ MIGNOLO. 1993, p.531.

¹⁶ RAMA. 1989, p.95-6.

¹⁷ ROSA. 1984. Doravante, este romance será citado mediante a sigla GSV, seguida da respectiva numeração.

¹⁸ A “diglossia” — prática específica e assimétrica do bilingüismo e situação típica em contextos coloniais — “remete à coexistência, no seio de uma formação social, de duas normas lingüísticas de prestígio social desigual”. LIENHARD. 1996, p.71. Tradução minha.

¹⁹ ROSA. 1994, p.61.

Referências bibliográficas

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1995.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. A nova narrativa; Literatura e subdesenvolvimento.

CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. O olhar crítico de Angel Rama; Literatura Comparada; Uma palavra instável.

- LIENHARD, Martim. De mestizajes, heterogeneidades, hibridismos y otras quimeras. In: MAZZOTTI, José Antonio; AGUILAR, U. J. Zevallos (Coord.). *Asedios a la heterogeneidad cultural*: libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.
- MIGNOLO, Walter. Palabras pronunciadas con el corazón caliente: teorías del habla, del discurso y de escritura. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993.
- MORAÑA, Mabel (Ed.). *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997. Ideología de la transculturación.
- POLAR, Antonio Cornejo. Mestizaje, transculturación, heterogeneidad. In: MAZZOTTI, José Antonio; AGUILAR, U. J. Zevallos (Coord.). *Asedios a la heterogeneidad cultural*: libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.
- RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Arca Editorial, 1989.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ROSA, João Guimarães. *Guimarães Rosa*: ficção completa. 2 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v.1. Diálogo com Guimarães Rosa.

Jorge Luis Aleph

Nuestro hermoso deber es imaginar
que hay un laberinto y un hilo

O *Aleph* de Borges é o infinito da literatura, seus traços, rastros nos labirintos da escrita que se fazem continuamente, já que as linhas não param de crescer, retas ou sinuosas, inscrevendo-se no corpo da memória e do texto.

Um Aleph é um dos pontos do espaço que contém todos os pontos. O lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do mundo, vistos de todos os ângulos.

Mas também é:

Esse privilégio para que o homem burilasse o poema!

O incessante e vasto universo, a série infinita, o longínquo céu que nos protege, o infinitamente grande de Pascal ou nos põem a nós, infinitamente pequenos, a nu; ou tornam-se vertigem de um pensamento fantástico em seus desdobramentos, possibilidades de paradoxos, no sem limite da loucura e das vozes que se multiplicam no campo literário.

Ou nessa biblioteca, outro nome do infinito e do universo, de Borges, Babel, onde as vozes se dizem e contradizem incessantemente, atrás de verdades para sempre enigmáticas, múltiplas, perseguidas pelos sábios leitores de todo um mundo que se confunde em línguas estranhas, estrangeiras umas para as outras, mas que se trocam e fazem trocas, como o trovão de Joyce em várias línguas:

*Babadadalgharaghtakaniminarronkonnbroonntonnerronntuoonnthunn
trovarrhounawnsk awntoohoohoordenenthurnuk!*

Porque é nosso destino perdermo-nos nas infinitas prateleiras das bibliotecas e nos descaminhos das palavras e das coisas que nunca coincidiram umas com as outras, mas cuja ilusão de unidade e harmonia nos fascina como o número Um, como um impossível ponto, um desejado porto para nossa inquietação e dor diante do infinito.

Ponto que pode ser a morada do Minotauro, em seu labirinto, artefato, destino já projetado em uma planta baixa que o previa como uma impossível saída, fechado às investidas humanas, e que se revelou, contudo, vulnerável diante da astúcia de uma mulher.

Antes da irrupção desse imprevisto ardil, entretanto, ele, Astérion ou o Minotauro, não se sentia preso nas inumeráveis linhas dos caminhos loucos que se bifurcam, se bifurcam...

É verdade que não saio de casa, mas também que suas portas (cujo número é infinito) estão abertas dia e noite aos homens e também aos animais. Que entre quem quiser. Não encontrará aqui pompas femininas nem o bizarro aparato dos palácios, mas sim a quietude e a solidão.

Ou:

Todas as partes da casa existem muitas vezes, qualquer lugar é outro lugar. Não há uma cisterna, um pátio, um bebedouro, um pesebre; são catorze (são infinitos) os pesebres, bebedouros, pátios, cisternas. A casa é do tamanho do universo.

Nessa vastidão, ele, Astérion, se sentia sufocado, o que é uma das maneiras de se sentir prisioneiro, sem o saber, mas sabendo, de outras várias maneiras.

Talvez seja por isso que ele apenas se defendeu, quando surgiu Teseu, pois pensava ter enfim chegado seu redentor, que o libertaria e atenderia seu desejo: "Oxalá me leve para um lugar com menos galerias e menos portas".

Para entender o sofrimento do Minotauro, procuramos Blanchot, que afirma que

o mundo em que vivemos e tal como o vivemos é, felizmente, delimitado. Bastam-nos alguns passos para sairmos do nosso quarto, alguns anos para sairmos da nossa vida. Mas suponhamos que, neste estreito espaço, subitamente obscuro, subitamente cegos, nos descaminhávamos. Suponhamos que o deserto geográfico se tornava o deserto bíblico: já não é de quatro passos, já não é onze dias que precisamos para o atravessar, mas do tempo de duas gerações, mas de toda a história de toda a humanidade, e talvez ainda mais. Para o homem medido e de medida, o quarto, o deserto e o mundo são lugares estritamente determinados. Para o homem desértico e labiríntico, votado ao erro de um empreendimento necessariamente um pouco mais longo que a sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito, ainda que saiba que não o é e tanto mais quanto melhor o souber.

e

O erro e o facto de se estar a caminho sem jamais poder parar transformam o finito em infinito. Ao que se acrescentam estes traços especiais: apesar de o finito ser fechado, é sempre possível esperar sair dele, enquanto que a infinita vastidão, por ser sem saída, é prisão; do mesmo modo que todo o lugar absolutamente sem saída se torna infinito.

O Minotauro pressentia que seu labirinto era uma das formas do *Aleph*, em sua ausência de limites, com incontáveis paredes de

multiplicidade enlouquecedora. E esse mundo dos espelhos, das inumeráveis cópulas, do perpétuo engendramento o aterrorizava por seu silêncio bruto, sem o ritmo da respiração, o ritmo da pulsação e do mínimo sopro em cujo centro pudesse haver uma breve promessa de palavra.

Pois de palavras vivemos e nos alimentamos, apesar de elas nos parasitarem, fazendo-nos seus escravos, por uma força que nos atravessa, marcando-nos o corpo, para nosso gozo e maldição. Assim, nossa memória pode se sobrecarregar tanto que se torna impossível livrarmo-nos delas, como sabe Funes, o memorioso.

Talvez o infinito possa ser mesmo pensado como a vastidão sem palavras de um mundo auroral, incriado diante de olhos ainda cegos, de ouvidos já surdos diante da radicalidade de um silêncio ainda não ferido pelo risco de um som grávido de palavras.

Esse silêncio, essa vastidão pode ser uma das maneiras de entender o que Lacan chama de o real, o indizível, o impossível, tudo isso que pode ser o horror do que é sem palavras, mas que nos assalta, quando elas faltam.

Esse *Aleph*, infinito ponto, é também uma queda, interdição para um pensamento rebelde, talvez a repetição infinita da primeira queda diante do saber proibido de um deus ciumento que acabou partilhando-o, sem o querer, com uma mulher.

Essa mulher, essa inatingível Beatriz de Dante e de todos os homens, é de Borges: "Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para sempre, sou eu, sou Borges", diz ele ao escrever seu *Aleph*.

A eterna maldição do feminino ressoa na perdição dos homens e mulheres atormentados por essa forma sem forma que leva a uma boca aberta sem palavras, terror devorador e medusino de todos nós. E daí, desse lugar em dobras, desse outro labirinto insondável, saem elas, as palavras, em voragem, invasão terrífica do Outro que pode ser a literatura e seu infinito gozo, ou o saber e sua para sempre imprevisível insensatez.

Seria esse o fantasma de uma infinitude má que sopra no livro por vir de Blanchot, anunciando o fim da literatura? Pois

a literatura não é simples engano, é o perigoso poder de caminhar para o que é, graças à infinita multiplicidade do imaginário. A diferença entre o real e o irreal, o inestimável privilégio do real, consiste no facto de haver menos realidade na realidade, pois esta mais não é que a irrealidade negada, afastada pelo enérgico trabalho da negação e por essa negação que é também o trabalho. É este menos, espécie de emagrecimento, de adelgaçamento de espaço, que nos permite ir de um ponto a outro ponto, segundo feliz modo da linha recta. Mas é o mais indefinido, essência do imaginário, que impede K. de atingir alguma vez o Castelo, tal como

impede eternamente Aquiles de alcançar a tartaruga, e talvez impeça o homem vivo de alcançar a si próprio num ponto que tornaria a sua morte perfeitamente humana e, por conseguinte, invisível.

Mas a literatura pode ser tudo isso, pois, feita de paradoxos, é infinita em suas bifurcações, seus desdobramentos, suas falsidades estratégicas com que Borges engana seus leitores, principalmente os sábios, os eruditos de cuja arrogância ele zomba. Entretanto, a literatura pode ser também um despojamento, um retorno à letra, um desvestimento de toda retórica, toda metáfora, todo brilho imaginário.

Borges e seu *Aleph* são o caleidoscópico registro desse paradoxo do infinitamente grande / infinitamente pequeno, como já sabia Pascal. Só que para este último havia um Centro habitado por um Deus da Verdade, e, em Borges, não há centro, não há ponto fixo, não há sustentação para nosso desejo de Verdade, mas “perda de lastro”, “poética do pesadelo”, como preconizam alguns de seus leitores.

Mesmo assim, um mínimo ponto, um breve instante pode ser o infinito, fio que Borges retoma em *El hilo de la fábula*:

O fio se perdeu; o labirinto perdeu-se também. Agora sequer sabemos se nos cerca um labirinto, um secreto cosmos, ou um caos do acaso. Nosso formoso dever deve ser imaginar um labirinto e um fio. Nunca encontraremos o fio; por acaso o encontramos e o perdemos num ato de fé, numa cadência, no sonho, nas palavras que se chamam filosofia ou na mera e singela felicidade.

Ou, nisso que os escritores e os místicos chamam de epifania, essa *integritas, consonantia e claritas*, e de Santo Tomás e, sem o tom místico, de Joyce. Essa súbita iluminação, cintilância, breve rasgão no tecido das palavras, posso supor.

Indiferentes a quaisquer verdades, mas sujeitos a elas e ao imprevisto das epifanias, os caminhos deslizantes da escrita se fazem breves, entre dois pontos de uma linha reta, ou sinuosos e labirínticos, exatos ou excessivos, indo em direção ao que é, à coisa, ou a partir dela se tecendo em teias, rendas, franjas.

Referências bibliográficas

- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. de Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d' água, 1984.
- BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Trad. de Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 1992. “O Aleph”, “A casa de Asterion”.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Globo, 1972. “A biblioteca de Babel”, “Funes, o memorioso”.
- BORGES, Jorge Luis. *Los conjurados*. Madrid: Alianza Editorial, 1985. “El hilo de la fábula”.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. Orelha de *Transfinitos* - publicação do Aleph - psicanálise - transmissão. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- LIMA, Luiz Costa. *Mínesis e modernidade. Formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980. “A antiphysis em Jorge Luis Borges”.

MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra. Lacan leitor de Joyce*. Belo Horizonte: Poslit/UFMG, 1999.
(tese de doutorado)

PASCAL, Blaise. *Pensées*. Paris: Garnier, 1957.

Dois poetas *mapuches* do Chile

1. Antecedentes

Quando os espanhóis e demais europeus chegaram à América do Sul, encontraram distintos grupos étnicos que a habitavam. Praticamente todas essas sociedades, de distinto nível de desenvolvimento e tipo de cultura, possuíam um discurso equivalente ao da literatura europeia, ou seja, uma arte verbal que também pode ser denominada "etnoliteratura".

A etnoliteratura dos *mapuches* (gente da terra) do Chile e da Argentina manifestava-se através de distintos tipos de discurso: entre outros, *epeu*, *iil*, *koneu*, análogos ao que, na cultura europeia, eram chamados de contos, poemas, adivinhações. Junto a essa textualidade artística, cultivava-se o *nütram* ou *nütramkan*, discurso oral, cotidiano, conversacional.

Suponhamos que essa textualidade teve um desenvolvimento autônomo, em relação ao de outras sociedades indígenas da América do Sul, tendo em vista que não temos dados contrários a isso nem informação suficiente para pensar outra coisa. Suponhamos que, como situação geral, esse discurso era reconhecido e compreendido exclusivamente no âmbito das comunidades *mapuches*, já que por razões de diferenciação lingüística, interesse e possibilidades de acesso, outros grupos não poderiam compartilhá-lo. Por isso, acreditamos que tampouco os *mapuches* teriam conhecimento ou prática generalizada da etnoliteratura dos outros grupos indígenas de territórios adjacentes.

Essa situação de intraculturalidade começou a mudar a partir de dois fatos fundamentais. Um deles foi um fator histórico: o processo de mestiçagem iniciado com o estabelecimento de contato permanente com a sociedade hispânica, que produziu modificações em ambas e gerou uma formação nova — a sociedade chilena. O outro elemento é de caráter lingüístico: os *mapuches* aprenderam a língua espanhola além da sua, tornaram-se bilíngües e, com isso, biculturais. Em menor grau, o mesmo aconteceu com os espanhóis que vieram ao Chile.

Esses dois fatos deram origem a um terceiro, de natureza semiótica: os *mapuches* aprenderam as normas de geração de textos da literatura e da discursividade europeias e, logo, da escritura; ao tomar contato com

outras línguas, e sobretudo com outros tipos de discurso, foram transformando seu sistema discursivo e sua expressão artística, ao mesclar categorias provenientes de tradições textuais e culturais diferentes: a própria e a estrangeira.

O povo *mapuche* possui uma grande capacidade de adaptação criadora dos empréstimos socioculturais, uma espécie de mecanismo de incorporação seletiva de elementos forâneos em situação de contato cultural, que consiste em incorporar a seu sistema cultural apenas os traços ou elementos que lhe servem; os que não podem se incorporar a sua estrutura social e a seus próprios valores e hábitos pautados são rejeitados.

Penso que esse mecanismo permitiu à sociedade *mapuche* manter sua etnoliteratura tradicional e, ao mesmo tempo, fundar uma etnoliteratura intercultural paralela, isto é, uma expressão verbal de base *mapuche*, mas com muitas categorias mistas ou híbridas, que remetem simultaneamente às duas culturas em contato ou a zonas sincréticas, limítrofes ou de hibridação. Essa singular característica que chamei, há quase vinte e cinco anos atrás, de *heterogeneidade* ou *hibridez estrutural*, pode ser percebida na existência de tradutores, chamados “lenguaraces” pelos espanhóis, nas relações econômicas de troca de alimentos por metais realizadas durante os períodos de guerra, na adaptação do cavalo para usos bélicos e alimentícios, nas interações sexuais e familiares entre esses grupos étnicos, nos brancos trânsfugas e instalados entre os *mapuches* etc.

Apesar do anterior, a maioria dos projetos de escritura literária dos poetas *mapuches* atuais funda-se num anseio de poesia intracultural, isto é, no desejo de separar-se ou opor-se ao *wingka* (estrangeiro, branco, não-*mapuche*) para fundar sua literatura na recuperação de uma tradição quase não-contaminada ou abertamente ancestral.

Esse projeto entra em contradição com o discurso poético desses escritores *mapuches*, que se encontram num projeto disjuntivo de trabalhar para recuperar a tradição oral do *mapudungun* e de sua etnoliteratura pré-hispânica, ou ainda, de assumir a situação intercultural da sociedade *mapuche* atual e de pensar e escrever dentro desse marco.

A partir dessa perspectiva, vou examinar dois poemas metapoéticos centrais de dois autores *mapuches* relevantes na atualidade, Elicura Chihuailaf e Lionel Lienlaf.

Ainda que reconheça e valorize a interculturalidade, em seu discurso paralelo à sua criação poética, Chihuailaf apresenta sua escritura como um compromisso de manter vigente uma cultura ancestral, como um modo de reviver a experiência do mundo de seus antepassados. Por sua parte, Lienlaf concebeu sua obra literária como a reprodução da tradição apreendida de sua avó; portanto, sua

intencionalidade estética expressa é recuperar a intraculturalidade própria da sociedade *mapuche* anterior à invasão espanhola.

2. Entre o canto e a escritura

“A chave que ninguém perdeu” é um texto metapoético de Elicura Chihuailaf que, ao que parece, possui grande significação para ele, já que o citou em seus dois últimos livros — *El invierno su imagen y otros poemas azules* e *De sueños azules y contrasueños* — apenas com algumas leves modificações de ordem rítmica.

Ini rume ñamvn noel chi llafe
Feyti vlkantun chemu rume
kvmelay, pingeken
Ka fey ti mawizantu ayiwigvn ti pu
aliwen ñi kallfv
folilmu egvn
Ka ñi chagvll negvmi ti kvrvf,
chalilerpvy
vñvm egu ti Gaw Wagvlen
Feyti vlkantun alvkonchi wirarvn
feyti pu lalú
kvñe pin ti tapvl rimv mew
feyti weñagkvn feyti wecheche ñi
petu zugu
ñi kewvn, welu ñami ñi pvllv
Feyti vlkantun, ti vlkantun fey kvñe
pewma
feyti afvl chi mapu
tami ge ka iñche ñi ge, vlcha
allkvfe piwke, ka feychi vl zugulvn
Ka zoy pilayan, ini rume penolu ti
llafe ini
rume ñamvn nolu
Ka vlkantun fey ñi vl tañi pu
kuyfikeche
pukem antvmu vy lu ka chonglu
feyta chi kisu zwam weñagkvn.

A chave que ninguém perdeu
A poesia não serve para nada, me dizem
E no bosque as árvores se acariciam
com suas raízes azuis
e agitam seus ramos ao ar,
saudando com
pássaros a Cruz do Sul.
A poesia é o fundo sussurro dos
assassinados
o rumor de folhas no outono
a tristeza pelo moço que conserva
a língua, mas perdeu a alma.
A poesia, a poesia é um gesto, a
paisagem
teus olhos e meus olhos, moça
ouvidos coração, a mesma música.
E não digo mais, porque ninguém
encontrará
a chave que ninguém perdeu.
E poesia é o canto de meus
antepassados
o dia de inverno que arde e apaga
esta melancolia tão pessoal.¹

A explicação de poesia que o texto de Chihuailaf desenvolve aparece como um ato de resposta a uma conversação anterior entre um poeta *mapuche* e outros integrantes de seu grupo étnico. Por isso, surge como contraponto de opiniões entre o amor e a adesão a essa prática discursiva por parte do sujeito lírico, e a indiferença e a recusa por parte dos outros, devido à sua presumível falta de utilidade. Para opor-se à desvalorização da poesia por parte de sua sociedade, o poeta

estabelece um conjunto de definições, algumas expressas, outras implícitas, nos aspectos do mundo onde a apreende: “no bosque as árvores se acariciam/ com suas raízes azuis/ e agitam seus ramos no ar/ saudando com/ pássaros a Cruz do Sul”.

A necessidade dessa defesa deve-se a que, na tradição da etnoliteratura *mapuche*, a determinação dos textos que a conformam é de caráter comunitário e não individual; a concepção e a prática do discurso verbal artístico (*iil*, *epeu* etc.) procede do intercâmbio e do consenso dos integrantes da sociedade — e não do arbítrio pessoal — ou da definição de um grupo. Por tal motivo, o poeta deveria assumir a opinião majoritária ou tratar de convencer os demais da validade de sua posição para que essa se incorpore à opinião pública, coisa que ele tenta fazer por meio desse texto.

Contudo, é necessário observar que, ao propor uma polêmica sobre a função do discurso literário, assinalado no texto como “poesia”, Chihuailaf coloca a possibilidade de existência de uma pluralidade de opções estéticas na sociedade *mapuche*, o que constitui a transgressão da norma predominante em sua cultura. Assim, ele provoca uma crise na concepção tradicional de etnoliteratura como uma atividade gregária, oral, não-especializada, sujeita a normas sociais etc. Essa concepção de poesia proposta em “A chave que ninguém perdeu” responde melhor à visão do discurso literário da sociedade europeia que a tradição etnoliterária do *mapudungun*; noutras palavras, a poesia de Elicura Chihuailaf está mais próxima da escritura que do canto.

Portanto, a necessidade de reflexão do poeta *mapuche* sobre sua própria atividade textual tem uma motivação dupla: por um lado, a consciência ou a intuição da situação de transição em que se encontra a expressão *mapuche* tradicional, ao cruzar-se e mesclar-se com a concepção literária moderna de origem europeia; ele torna necessária a reflexão, para compreender-se melhor enquanto escritor representante de uma minoria étnica e para situar-se em um novo campo de ação discursiva. Por outro lado, apresenta o afã de opor-se à opinião de outros (“me dizem”), a quem o poema refuta (“e não digo mais porque ninguém encontrará/a chave que ninguém perdeu”) com o fim de justificar-se diante de sua comunidade e explicar o sentido de sua posição poética e pessoal.

A noção de poesia que o falante maneja tem a ver com suas experiências etnoculturais e estéticas; por isso, inclui a lembrança dos assassinados, a aculturação que afeta alguns jovens *mapuches* (o moço que perdeu sua alma apesar de conservar a língua), o sentimento da natureza, a arte da música, a sensibilidade particular do autor. Por isso, afirma enfaticamente que não vai oferecer mais argumentos, o que explicita a situação de interlocução em que se encontra. O poeta conclui seu discurso com uma definição chave de caráter intracultural: “poesia é o canto de meus antepassados”.

Essa explicação de poesia recoloca o poeta na tradição do canto *mapuche*, isto é, na oralidade e na homogeneidade de uma cultura compartilhada através de uma língua e de uma história comuns, uma cultura autônoma, estável, diferenciada. Por isso, a situação de interlocução inclui seres unidos pela afinidade, sendo a expressão de sentimentos orientada para pessoas de seu mesmo grupo étnico, de sua natureza, de sua história de dor, de sua afetividade compartilhada. Em *mapudungun*, o termo que usa como equivalente de poesia é *vlkantun*, isto é, “ato de cantar” e “conjunto de cantos”, de *iil*.

A poesia de Leonel Lienlaf também tenta representar a sabedoria da tradição. Nesse sentido, seu principal texto metapoético é “Rebelião”.

Kuwii ñi aukan

Ñi kuwü
ailay wirialu
kiñe fúcha profesor
ñi dungu.
Ñi kuwü
ailay wirialu
inchenodungu
Ñiküfalu eimi
pienew
ñi kimngam ñi ñiküfün.

Ñi kuwü feipienew
mapu pepi wiringelay.

Rebelião

Minhas mãos não quiseram escrever
as palavras
de um professor velho.

Minha mão se negou a escrever
aquilo que não me pertencia
Me disse:
“deves ser o silêncio que nasce”.

Minha mão
me disse que o mundo
não podia ser escrito.²

Esse poema está organizado em torno de uma série de negações e oposições, mas entre o *wingka* e o *mapuche*. Com extrema clareza, o sujeito lírico assinala que sua intencionalidade é não escrever, portanto, expressar-se através da oralidade, que é a maneira de comunicação e expressão próprias de seu povo *mapuche*. A negação do *wingka* está encarnada na figura emblemática do professor, que tem a função de substituir a cultura ancestral pela moderna, característica dos não-*mapuches*. Por isso, a incomunicação aparece como uma maneira de defender-se da influência externa e da dominação.

A negação da estética da mimese — o mundo não pode ser escrito, mas dito oralmente — é muito significativa, pois ela constitui uma das bases da civilização ocidental. Por isso, o dever ser do poeta *mapuche* é o silêncio, isto é, o não-emprego da língua do invasor, o que implica o anseio de uma linguagem própria e a busca da intraculturalidade.

A poética fundamental de Lienlaf é corroborada mais adiante com outros poemas; em “Criação”, por exemplo, ele afirma que a poesia é canto (“o pampa me pediu que cantasse/ a poesia do infinito”) e, em “Caminho”, assinala que seu projeto literário é recolher a expressão

perdida de seus avós, resgatar o silêncio de seu povo. A poesia de Lienlaf, portanto, é também um projeto intracultural, pois pretende ser a reprodução da etnoliteratura de seu povo, aprendida de seus antepassados.

3. Entre o dito e o não-dito

Contudo, a situação da escritura dos poetas de origem *mapuche* é muito mais complexa que o afirmado por suas proposições metapoéticas e, por isso, não corresponde de forma exclusiva à vontade de recuperação plena da memória dos antepassados, como postulam Chihuailaf e Lienlaf.

Segundo Eco e outros estudiosos, o destinatário do texto extrai dele não só o que ele diz, mas também o que não diz e assim pressupõe, promete, assimila e implica logicamente; o leitor preenche os espaços vazios do texto, conecta o expresso com a intertextualidade, mediante uma série de movimentos cooperativos.³ Noutras palavras, o texto literário requer, por sua própria natureza de texto, um tipo de leitura interpretativa que lhe permite realizar todas as suas potencialidades significantes.

Quando se efetua uma leitura do não-dito nos poemas de Chihuailaf e Lienlaf, descobre-se que, apesar de seu esforço voluntário por afirmar sua escritura apenas na tradição oral de suas comunidades, ela já se encontra entretecida com a tradição proveniente da Europa que conforma a base da literatura hispano-americana.

Aquilo que é dito expressamente, nos poemas metapoéticos de Chihuailaf e Lienlaf, é *mapuche*, mas o não-dito é *winka*.

Em suas respectivas situações, esses poetas recorrem a procedimentos e categorias da tradição discursiva européia para plasmar seus sentimentos e suas idéias: a escritura e o gênero lírico. A partir deles, criam textos de dupla codificação que suscitam uma referência plural, um duplo destinatário, um *mapuche* evidente e um *wingka* invisível.

Ao transformar o canto *mapuche* tradicional em poema escrito, sob a forma de duplo registro lingüístico e de acordo com as normas de proveniência européia reguladoras do gênero, da métrica, do léxico e da significação, esses poetas *mapuches* ultrapassam os limites de sua própria etnoliteratura e criam uma textualidade híbrida, heterogênea, polissêmica. Nela, o falante torna-se dual, pois emite a mesma mensagem através de dois códigos lingüísticos diferentes (*mapudungun* e espanhol) usados de forma simultânea, configurando um destinatário também plural ou de caráter sincrético ou mestiço, que deve apreciar línguas e referências de culturas distintas colocadas em contato e em processo de influência recíproca.

Os poemas são polivalentes, equívocos, ambíguos, pois parecem configurar unicamente significados *mapuches*, mas na realidade isso é só aparência.

O poema de Chihuailaf fala de um espaço camponês *mapuche* mas, ao se observar com atenção o texto, percebem-se sérias interrogações sobre a possibilidade de que suas referências sejam apenas intraculturais, isto é, que apenas tenham significado no marco da cultura *mapuche* e remetam a aspectos do mundo concebidos e interpretados apenas com categorias indígenas: por exemplo, quem aniquilou os assassinados que se guarda na memória; em relação com quem e com que esses jovens perderam a alma, ou seja, sua identidade *mapuche*; a que se deve a melancolia do sujeito *mapuche* que fala. Ao mesmo tempo, a imagem da poesia como chave, por que atrai como intertexto o "Arte poética", de Vicente Huidobro, e não a fala, o canto ou os textos de autores *mapuches*? Qual é a presença invisível, junto aos seres *mapuches* desse poema?

Creio que a percepção da presença permanente do *wingka*, nos textos *mapuches*, responde com precisão a essas dúvidas e, ao mesmo tempo, define a condição intercultural dessa discursividade literária.

No poema de Chihuailaf, como nos de Queupul e de outros escritores *mapuches*, essa presença está implícita; em troca, no poema de Lienlaf torna-se evidente: trata-se da presença do *wingka* invasor, representado aqui pela figura de um velho professor cuja função é interatuar necessariamente com os *mapuches*. Por isso, todo o esforço do poeta para arrancar de si essa presença odiosa é impossível: ainda que o deseje, o texto está escrito contra um professor que surge a partir de outra cultura e a traz consigo — portanto, há referência inevitável a esse sujeito. O título do poema é muito significativo nesse sentido, já que mostra a contradição de um poeta que quer escrever a partir da ausência ou da anulação do outro, mas não pode evitar incluí-lo em seu discurso: trata-se de uma rebelião, o que supõe a necessária existência de alguém contra quem rebelar-se.

Em conclusão, esses poemas fundam-se na problemática do outro na construção da própria identidade e dão a conhecer o estado atual da arte verbal dos *mapuches*, a qual parece evoluir a partir da recusa do estrangeiro e da defesa do próprio, no marco de uma concepção do mundo *mapuche* como entidade independente, até uma interculturalidade mais integradora e flexível, que forma parte da concepção de um universo mais amplo em processo de hibridação e mestiçagem. Essas produções constituem um testemunho formoso e dolorido dos modos de apropriação e recusa que vão formando o tecido intercultural característico das sociedades da América do Sul.

Tradução: Maria Antonieta Pereira

Notas

- ¹ *De sueños azules y contrasueños*. p.50-51.
- ² *Despertou a ave de meu coração*. p. 78-79.
- ³ ECO, 1981.

Referências bibliográficas

Fontes primárias

- CHIHUAILAF, Elicura. *De sueños azules y contrasueños*. Santiago: Universitaria, 1995.
LIENLAF, Leonel. *Se ha despertado el ave de mi corazón*. Santiago: Universitaria, 1989.

Fontes secundárias

- ANCAN, José. Los ríos que caen de la luna. Acerca de la poesía de Elicura Chihuailaf. *Nitram*, 1993. n. 24. p. 3-7.
- ARAVENA, Nancy. Leonel Lienlaf. La poesía mapuche tiene mejor nivel que la huinca. *La nación*, Santiago, 06 ago.
- BUNSTER, Ximena. Algunas consideraciones en torno a la dependencia cultural y al cambio entre los mapuches. *Segunda semana indigenista*. Temuco: Ediciones Universitarias de la Frontera, 1970. p. 11-27.
- CARRASCO, Hugo. Poesía mapuche actual: de la apropiación hacia la innovación cultural. *Revista chilena de literatura*, 1992. n. 43.
- CARRASCO, Hugo. Elicura Chihuailaf - *De sueños azules y contrasueños*. *Pentukim* 5, 1996. p.119-123.
- CARRASCO, Iván. Notas introductorias a la literatura mapuche. *Tercera semana indigenista*. Temuco: Ediciones Universitarias de la Frontera, 1972. p. 15-23.
- CARRASCO, Iván. Poesía chilena de la última década (1977-1987). *Revista chilena de literatura*, 1989. n. 33. p. 31-46.
- CARRASCO, Iván. Metalenguas de la poesía etnocultural de Chile I. *Estudios filológicos*, 1993. n. 28. p. 67-73.
- CARRASCO, Iván. Las voces étnicas en la poesía chilena actual. *Revista chilena de literatura*, 1995. n. 47. p. 57-70.
- CARRASCO, Iván. El discurso etnocultural en la literatura chilena. In: BENAVIDES, Rosamel S. (ed.). *Formaciones sociales e identidades culturales en la literatura hispanoamericana. Ensayos en honor de Juan Armando Epple*. Valdivia: Ediciones Barba de Palo, 1997.
- CEA, Margarita. Leonel Lienlaf. Cuando la poesía es mapuche. *Análisis*, 1990. n. 344. p. 38-39.
- CHÁVEZ, Guillermo. Leonel Lienlaf, poeta. *El diario austral*. Temuco, 07/01/90.
- CHIHUAILAF, Elicura. El espíritu de la tierra en que nacimos. Santiago: *La Epoca*, 28/10/90.
- CHIHUAILAF, Elicura. Mongeley mapu ñi püllü chew ñi llewmuyiñ (Está vivo el espíritu de la tierra en que nacimos). *Simpson* 7, 1992. v. 2. p. 119-135.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Editorial Lumen Fierro, 1990.
- FIERRO, Juan Manuel. Traducción, destinatario y sentido en un poema mapuche. *Actas de lengua y literatura mapuche*. 1981. n. 4. p. 212-226.
- FIERRO, Juan Manuel. Un proceso de metalectura. Entrevistas a Elicura Chihuailaf. *Actas de lengua y literatura mapuche*. 1992. n. 5. p. 203-208.
- GAMBETTI, Rodolfo. Lienlaf: ecos de una voz mapuche. Santiago: *Las ultimas noticias*, Santiago, 19/09/89.
- GEEREGAT, Orietta, GUTIÉRREZ, Pamela. Se ha despertado el ave de mi corazón. Texto Kultrung. *Actas de lengua y literatura mapuche*, 1992. n. 5, p. 137-144.
- GUERRERO, Pedro Pablo. La Poesía Mapuche Hoy. *El Mercurio* - Revista de Libros, Santiago, marzo/1994.
- LENZ, Rodolfo. *Estudios araucanos*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1897.
- MONTECINO, Sonia. Literatura mapuche: oralidad y escritura. *Simpson* 7, 1992. v.2. p. 155-166, segundo semestre.
- OSSA, Manuel. Al borde de *El invierno su imagen y otros poemas azules* de Elicura Chihuailaf. *Nitram*, 1992. n.26. p. 56-65.

- PINO, Yolando. Las narraciones araucanas. *Archivos del folklore chileno*, 1971. Fascículo 9. p.18.
- RIVERA, Angélica. Poesía joven de sentimiento mapuche. *Las Últimas Noticias*, Santiago, 08/12 /89.
- RODRÍGUEZ, Claudia. *Leonel Lienlaf: la voz de la bandada. Enfoque etnocultural sobre el texto en doble registro "Se ha despertado el ave de mi corazón"*. Valdivia, Universidad Austral de Chile, Escuela de Graduados, Tesis de Magister (Prof. Patrocinante Iván Carrasco), 1994.
- SALAS, Adalberto. De la etnografía a la literatura; de la literatura a la etnografía. *CUHSO*, 1984. v. 1. p.205-221.
- SWINBURN, Daniel. Leonel Lienlaf: entre dos Mundos. *El Mercurio*, Santiago, 1989. p. 3- 11.
- SWINBURN, Daniel. El despertar de la poesía araucana. *El Mercurio*, Revista de Libros. Santiago, p. 26-11.
- TRIVIÑOS, Gilberto. *La polilla de la guerra en el Reino de Chile*. Santiago: Editorial La Noria, 1994.
- VALDIVIESO, Mercedes. Poemas de la Frontera. *Mensaje*, 1991. p.403-409.
- VALENTE, Ignacio. Todo un joven Poeta Mapuche. *El Mercurio*, Revista de Libros. Santiago, 29/10/89.
- VERA-MEIGGS, David. Arauco no domado. *Mensaje*. n. 392. p.354-356.
- VILLALOBOS, Sergio, ALDUNATE, Carlos et al. *Relaciones fronterizas en la Araucanía*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 1982.
- VILLALOBOS, Sergio, PINTO, Jorge. (comp.) *La Araucanía, temas de historia fronteriza*. Temuco: Ediciones de la Universidad de la Frontera.
- ZERÁN, Faride. Lienlaf, el extranjero. *La época*. Literatura y Libros, 1990.

O texto e a feira — uma leitura de Hugo Achugar

On voit aujourd'hui des populations de quelques milliers d'habitants qui rêvent d'indépendance. La nation demeure la communauté "imaginée" et désirée par excellence, même sous la forme d'entités non viables.

Pierre-André Taguieff

Hugo Achugar contradiz-se quando questiona a auto-imagem proclamada do Uruguai como "campeón cultural" das Américas, explicando tal atitude como uma maneira de o "país petizo" compensar seu sentimento de inferioridade.¹ Mesmo se o Uruguai não é o país mais culto como quis a propaganda oficial, há, no mínimo, algo de paradoxal na afirmação de uma pessoa culta dizer "nós não somos (tão) cultos". Evidentemente, o paradoxo tem a ver com o conceito de cultura, que pretendemos discutir aqui.

A própria expressão "campeão cultural", típica pela retórica oficial do passado, não causa apenas um mal-estar pela arrogância implícita, mas por sua incompatibilidade interna. A cultura não se presta a competições, uma vez que não se trata de uma grandeza quantitativa que se compara através de medições. Felizmente, nunca haverá "campeonatos culturais" à maneira dos Jogos Olímpicos — ou Pan-Americanos —, onde um país possa acumular medalhas para se considerar como a melhor cultura. Comparar duas culturas é como comparar duas cores, e considerar uma cultura melhor que a outra é como dizer que azul é melhor que amarelo. Por enquanto, a cultura da competição não levou as nações a medir seu potencial cultural.

Mesmo assim, há vencedores e perdedores. Baseados na força econômica, política e militar, os poderes do Hemisfério Norte reclamam para si um "avanço cultural", que não deixa de ter um toque de cinismo, uma vez que o "atraso" do Hemisfério Sul foi gerado pelo próprio colonialismo. No entanto, "avanço" e "atraso" também se baseiam num parâmetro quantitativo, no caso temporal, que parte da implicação neo-colonialista de que o Sul teria que "alcançar" o Norte, como se existisse apenas uma única via por onde a cultura teria que passar. Por melhores que sejam as condições materiais e estruturais da vida cultural nos

países mais “desenvolvidos”, a cultura dos outros países não é menor, porém simplesmente “outra”.

O próprio termo do “desenvolvimento”, ou então do “subdesenvolvimento” evidencia a facilidade com que critérios quantitativos e qualitativos se confundem, uma vez que esse desenvolvimento, mesmo quando é apenas econômico ou tecnológico, dá “prestígio” e inspira “respeito”, ou seja, provoca reações que vão além de uma consideração puramente quantitativa. Expressões como a do “desenvolvimento” mostram como a nossa linguagem, ela mesma um sistema simbólico, oblitera ao mesmo tempo a passagem dos fatos concretos para o plano simbólico. Na verdade, nós não lidamos com fatos concretos, mas sempre com sua simbolização. Assim, o PIB de um país, que seria um dado puramente numérico, evoca uma série de conotações que vão muito além da quantidade nua e crua; o PIB virou metáfora.

Algo parecido ocorre com o tamanho do país: seja ele grande como o Brasil, seja ele pequeno como o Uruguai, o tamanho físico facilmente se transforma numa meta-física, servindo como justificativa para uma determinada postura política. No caso do Uruguai, o “campeão cultural” era o fundamento para desenvolver, via compensação, um tipo específico de megalomania. Considerando-se como “basicamente europeu”,² a “grandeza” do “país petizo” consistiria em ser o melhor representante da Europa (latina) na América Latina, sendo que “ser europeu” significava ter “cultura”. Culturalmente, a colonização foi um sucesso, uma vez que o grau de europeização foi adotado pela própria colônia como parâmetro pelo suposto nível cultural.³

Fazendo a “crítica cultural” do Uruguai, Hugo Achugar enfrenta o dilema do intelectual de, por um lado, pertencer a essa cultura, ou seja, de “cultivar” uma relação afetiva com o próprio país e refletir, por outro lado, sobre ele. Mesmo se esse “sobre” não significa necessariamente que ele se coloque numa posição superior, que ele se posicione acima do seu país e de seus conterrâneos, a crítica cultural, como qualquer crítica, exige, no mínimo, um distanciamento que o afasta das suas próprias origens.

O dilema do intelectual é que, ao contrário do ideal científico da objetividade, ele se envolve passionalmente com o objeto observado. Por um lado, ele pertence à “sua” cultura, por outro, ele se vê na obrigação de questionar as auto-imagens da mesma. Vendo diariamente que o país é outro, que o Outro não tem seu lugar nessa auto-imagem, ele assiste a uma situação contraditória que se deve, também, à existência de dois conceitos diferentes de cultura: “La noción de cultura que manejo (...) incluye, además de las llamadas ‘bellas letras’ y del resto de manifestaciones artísticas tradicionales, aquellos elementos

discursivos que configuran la autoimagen que una comunidad ofrece de si mesma".⁴

Apoiado nos conceitos de "comunidade imaginada", de Benedict Anderson, de "comunidade interpretativa", de Stanley Fish e dos Estudos Culturais em geral, Achugar advoga um conceito de cultura que dê conta da diferença, da heterogeneidade e das culturas marginalizadas pelo "centro". De alguma forma, o Uruguai repete, no plano interior, a colonização iniciada pela Espanha no plano mundial quando reprime, através do sistema de educação e dos meios de comunicação, as manifestações culturais que fogem do padrão oficial: "Tal tipo de totalidad, en verdad, es una abstracción que no encuentra sustento en la realidad (...) Tal totalidad coherente (...) se parece demasiado peligrosamente a lo inerte, a lo muerto"⁵.

Achugar parece diferenciar entre vários "tipos" de totalidad quando rejeita a "totalidad coherente e rígida" (ibidem), dando a entender que existem outros tipos, inclusive um tipo aceitável. O mesmo acontece com o termo "coherente", que, em espanhol — respeitando possíveis diferenças culturais! — pode ter um uso um pouco diferente do "coherente" em português. Achugar discute o conceito da "coherencia" numa nota de rodapé,⁶ admitindo uma ambivalência inerente a esse termo, ambivalência esta que, provavelmente, valeria também para o da totalidad. Em outras palavras: existiria uma "má" totalidad, impositiva, e uma "boa", que permitiria considerar o Uruguai simplesmente como um todo, mesmo se essa totalidad refletisse apenas um "estado de ánimo, um proyecto, un sentimiento que busca el nombre, su nombre."⁷

O Uruguai possui, portanto, uma unidade que se baseia num sentimento um tanto vago, que, ao mesmo tempo, é uma certeza inquestionável para seus habitantes. Daí surpreende um pouco quando Achugar afirma, em outro ensaio: "Tenemos, siempre hemos tenido, una clara conciencia de ser país puerto, país-puerta de entrada y puerta de salida."⁸ Mas essa "clara consciência", que parece estar em contradição ao "sentimento" um tanto vago, é a consciência de um não-ser. O Uruguai, que talvez tenha tido as maiores taxas percentuais de imigração da América Latina, é um país de passagem, que, contrariando a retórica oficial, não se enquadra em conceitos fixos:

¿País frontera o la frontera como país? Todo país, toda nación presupone la frontera. Fronteras espaciales, lingüísticas, raciales o culturales. Pero Uruguay es o ha sido hasta el presente la frontera misma. Y la frontera por definición es lo que abre y lo que cierra; lo inclusivo y lo excluyente; es umbral, lugar de tránsito. (...) La frontera ha sido el país y la frontera es lo inestable, lo ambiguo, lo permanentemente dual.⁹

"Periferia de outras periferias",¹⁰ o Uruguai, por enquanto, só se enquadra em categorias negativas, em não-categorias, que restam da

desconstrução da auto-imagem imposta. Não será fácil preencher o vácuo deixado pela ditadura militar, uma vez que o vazio deixado também é de natureza histórica. O fio da reflexão cultural rompeu-se e o processo de reelaboração do passado é muito tímido. A ditadura realmente alcançou boa parte dos seus objetivos quando silenciou as vozes dos seus críticos, pois, mesmo depois do seu fim, muitas delas continuam mudas.

Infelizmente, o próprio Achugar não dialoga com os autores pré-ditadura – pelo menos nos textos aqui analisados. Apesar de várias referências à “generación del 45” e apesar da enumeração de muitos nomes, o leitor não tem como formar uma idéia das suas preocupações. Mesmo os de renome internacional, como Onetti e Benedetti, são mencionados apenas marginalmente. Será que se trata de um caso de ojeriza, muito *en vogue* atualmente, contra os “grandes nomes” que centralizam e monopolizam a atenção do público, marginalizando os autores — e autoras — menos conhecidos?

Realmente, quem não dialoga com ninguém também não marginaliza ninguém. O único ensaio, dentre a dúzia aqui analisada, dedicado a um determinado autor, refere-se Ovídio, mais exatamente ao mito de Eco e Narciso, em *Metamorfoses*. Trata-se, diga-se de passagem, de um dos *highlights* da crítica achugariana — não por ter escolhido um clássico da literatura ocidental, mas por ser um exercício radical de crítica, auto-crítica e meta-crítica. Relacionando o mito de Narciso e a própria idéia da metamorfose com a prática da leitura e da interpretação, Achugar mostra que não tem nenhum problema com os “grandes nomes”.

Ele não tem nenhum problema porque mostra que o crítico da chamada “periferia” não apenas pode contribuir para a compreensão da obra de Ovídio, através de uma leitura inovadora, mas tem uma preocupação especial com o caráter seletivo de cada uma das leituras possíveis. Ovídio rima com *olvido* e a radicalização que acontece nesse ensaio diz justamente respeito ao esquecimento:

la interpretación es un diálogo, es un eco, es un poner la oreja para escuchar lo que dice el texto, y es también silenciar, cambiar, metamorfosear, el texto, la voz del outro; es todo eso y seguramente algo más.

No he podido escapar a la tentación de la coherencia y de la unidad. Para ello he tenido que construir un relato. He construido un relato sobre el relato de Ovidio así como Ovidio construyó un relato sobre el relato de Eco y Narciso. He desplazado interpretaciones, he silenciado y he olvidado. He caído en la ilusión de la interpretación y he tratado de escapar a la traición de la representación, construyendo otra ilusión.¹¹

O crítico da “periferia de outras periferias” parece ter uma sensibilidade especial pela questão do esquecimento, uma vez que a

periferia é algo como a “zona do esquecimento”, uma vez que o centro sempre é, também, o centro da atenção. Se o crítico do chamado “centro” privilegia Narciso, sem maiores remorsos, em detrimento de Eco — ou seja, marginaliza Eco —, o crítico “periférico” sofre com tal procedimento, perguntando-se, constantemente, se, com sua leitura, não está caindo no mesmo pecado “de la coherencia y de la unidad”. Realmente, o nosso crítico cometeu um belo pecado e é bom que deixou os remorsos para o final, já que os julgou indispensáveis.

Trata-se de remorsos da periferia, do receio de incorrer no mesmo erro do centro, que “elige, olvida, clasifica, archiva, celebra”¹² — e marginaliza. É compreensível que a periferia não queira repetir os mesmos erros do centro, no entanto, a única garantia para não errar é ficar calado, é não escrever nada. Talvez sirva de consolo que o “olvidar”, por definição, é um ato não-intencional — “el olvido impuesto”¹³ é, no mínimo, um oxímoro — e que o esquecimento passional, no caso por paixão pela obra analisada, é algo perdoável. O amor é cego.

Mas não há necessidade nenhuma de consolar e de perdoar. Basta voltar à questão da totalidade e de sua diferenciação. Todo texto é uma totalidade, uma “coherencia”, uma unidade, assim como todo “relato” sobre ele — como o presente sobre os “relatos” de Achugar — e todo texto “elege, esquece, classifica”. A questão não é se um texto é uma totalidade ou não, mas se “assume” seu caráter lacunar e “poroso”, se ele se abre para todos os lados como a feira de Tristán Narvaja, o mercado principal de Montevideo. Por que o texto não faria parte dos espaços “en si mismos también cerrados pero com fronteras porosas a diferencia de la clausura física o temporal de los otros.”¹⁴

Entre “os outros” figura principalmente o *shopping center*. Um deles, por uma ironia do planejamento urbano, foi construído no lugar de um antigo presídio, sugerindo, assim, uma secreta continuidade dos espaços fechados. O estudo cultural comparativo entre a feira tradicional e o *shopping*, outro *highlight* da produção ensaística de Achugar, não é apenas uma boa oportunidade para se pensar totalidades diferentes, mas ao mesmo tempo para se refletir sobre a questão da cultura ou das culturas.

Da mesma maneira que uma totalidade pode perder sua “porosidade” e se tornar totalitária, “coherente e rígida”, toda tentativa de homogeneizar a cultura, de transformar a vida cultural em cultura representativa e única corre o risco de entregá-la “a lo inerte, a lo muerto”.¹⁵ É o caso do projeto de transformar a feira de Tristán Narvaja em *centro* cultural e turístico, de congelar seu dinamismo próprio de feira num “escenário, que aspira a ser emblemático de nuestra cultura y de un cierto imaginário hegemónico de la identidad, si no nacional, montevideana”.¹⁶

A feira de Tristán Narvaja, privilegiada pela sua localização central, ameaça se tornar objeto de uma centralização que lhe confere o caráter de “campeã” das feiras montevidéas, marginalizando ainda mais as menores, as periféricas, entre as quais algumas possuem um caráter “transgressor” e servem como pontos de encontro dos “marginais”. O que, à primeira vista, parece ser uma medida bem-vinda para melhorar a higiene e a segurança, facilmente se transformará num espaço que, para garantir sua “limpeza”, dificulta a entrada dos “olvidados”. O exército de varredores e seguranças de uniforme — o poder é homogêneo até nos detalhes — não atende apenas a um interesse prático, mas sempre tem um caráter ostensivo que transcende os objetivos imediatos.

A análise “cultural” de Achugar deixa claro que a “coisa em si” não existe; ela pode até ser pressuposta como algo existente, mas a sua compreensão, como na filosofia kantiana ou na semiótica de Peirce (herdeiro direto de Kant), sempre é determinada pela nossa “bagagem” interpretativa. A inovação da abordagem cultural — na esteira dos Estudos Culturais — consiste na diferenciação da compreensão, de acordo com o lugar de enunciação. Tal diferenciação era impensável para o filósofo alemão que nunca saiu da sua cidade natal de Königsberg.

Se a “coisa em si” escapa ao nosso conhecimento, as “necessidades básicas”, que dizem respeito a questões da “sobrevivência”,¹⁷ também não passam de um pressuposto — ou de um pretexto — para uma perspectiva simbólica. Como no caso da higiene e da segurança, a “alimentação em si” não existe. As próprias preferências alimentícias, a escolha e a rejeição de determinados alimentos, ultrapassam os critérios puramente nutritivos para adquirir logo uma dimensão cultural. Tanto para o indivíduo quanto para determinados grupos, a escolha do prato, e também do próprio restaurante, facilmente torna-se uma questão de identidade. O fato de a rede *McDonalds* não oferecer carne-de-sol com mandioca é de natureza puramente cultural.

Centralizar também é cultura — uma cultura que se mostra muito resistente mesmo quando as necessidades técnicas e administrativas falam em favor da descentralização. O centralismo, além de ser uma tradição “latina” que remonta até o Império Romano e seu aparato jurídico-administrativo, é uma herança deixada pelo colonizador que procurou o controle máximo do país através de um mínimo de esforço. Dar autonomia à periferia significa fragmentar o poder e abrir o caminho para seu desmantelamento.

Centralizar, em si, não é ruim nem bom, mesmo porque a descentralização leva à criação de subcentros que voltam a apresentar os mesmos riscos. As necessidades sócio-econômicas não permitem uma pulverização dos centros, e tudo indica que as “necessidades culturais”,

como a de se atribuir uma determinada identidade, não se satisfazem sem um mínimo de centralização, ou seja, sem os lugares onde as identidades se concentram e se cultivam. Uma vez que a escolha do lugar que o indivíduo frequenta não é resultado apenas de uma necessidade básica — aí não haveria escolha —, a opção por uma determinada identidade também passa por “(sub) centros culturais”.

As feiras se oferecem como locais culturais por serem lugares da “troca cultural”, por serem lugares comunicantes e lugares da comunicação. Elas comunicam com o espaço externo por serem de fácil acesso, e internamente, por um conjunto de “lugares comunicantes”, ligados por uma rede de corredores e passagens. Ao mesmo tempo, são (sub) centros de comunicação que passam por uma renovação diária devido ao fluxo de seu público. A atmosfera da feira, sua identidade, constitui-se através de entrada e saída permanentes, através da permanência dinâmica — ou do dinamismo permanente? — de seus usuários.

A feira é esse “lugar de trânsito” que Achugar vê no próprio Uruguai, um lugar “poroso”, “instável” e “ambíguo”¹⁸ que não comporta centralizações. Se se considerar o país — apesar de “petizo” — como uma enorme feira cultural, nada seria mais nocivo à vida cultural que a tentativa de atrelar as diversas manifestações culturais a uma instância central e de centralizar a topografia cultural num lugar principal, como acontece no caso da “clássica redução de Uruguai igual a Montevideú”.¹⁹ A vida cultural, que nasce na periferia e é renovada a partir desta periferia, corre o risco de morrer, assim que o poder central e oficial se interessa por ela. Pelo menos corre o risco de se transformar numa paródia, como no caso dos diversos eventos folclóricos, organizados pelas centrais de turismo.

Se a cultura de um país (de uma cidade como Montevideú, de uma região como o Mercosul) é algo periférico, sua totalidade não pode ser pensada como “coherente y rígida”.²⁰ Com seus subcentros espalhados pelo país, o conjunto cultural se assemelha mais às estrelas de uma constelação do que aos satélites de um planeta. É a diversidade do “singular-extremo”²¹ da constelação que confere uma identidade a essa totalidade, sendo sua singularidade um resultado da posição “extrema”, isto é, periférica, de cada uma das suas estrelas. A constelação tem no seu centro um vazio — ou então: não tem centro.

É de se perguntar se o modelo da constelação também não seria mais adequado para a cultura ocidental, já que a oposição *centro x periferia* tornou-se um mero jogo metafórico para o desnível entre vozes mais poderosas e menos poderosas, entre vozes em inglês e em espanhol. Achugar dá uma visão bastante restrita dessa oposição quando, no seu ensaio “Leones, cazadores y historiadores”,²² localiza esse “centro” nos departamentos latino-americanistas dos Estados

Unidos. Falando da “construção da América Latina a partir do centro” pelos intelectuais “English speaking”, ele provavelmente está considerando esses departamentos como o lugar da construção de conceitos que são aplicados a uma realidade latino-americana, que, na verdade, ainda esta em “busca do seu nome”. O “centro” é o lugar do poder, inclusive do poder da construção de conceitos.

Todo conceito produz um efeito nivelador. No entanto, esse nivelamento se torna especialmente doloroso quando aplicado a comunidades periféricas que, por sua vez, não têm o *poder* de se afirmar através de conceitos próprios. O conceito não apenas centraliza um determinado número de fenômenos, mas sua imposição é, ao mesmo tempo, resultado do desnível entre culturas mais prestigiadas e culturas menos prestigiadas, entre vencedores e perdedores culturais. Assim, a aplicação niveladora do conceito do “pós-colonialismo” tanto aos países do *Commonwealth* quanto à América Latina é extremamente questionável.

No entanto, não há como não usar conceitos. E o uso indiscriminado do conceito “centro”, por Achugar, mostra que ele não escapa de homogeneizações conceituais. O “centro” é tudo onde há concentração de poder e passa a ser uma espécie de saco de pancada no qual se descontam todos os males sofridos pela “periferia”. A partir daí, torna-se difícil a tentativa de distinguir o centro, na acepção das metrópoles coloniais e neo-coloniais, dos núcleos de poder dentro desses centros: “el centro también tiene sus periferias. Es posible encontrar grupos hegemónicos y subalternos en el centro. (...) el centro a nivel simbólico y discursivo está atravesado hoy en día por las categorías de género, de raza, de orientación sexual, además de las económicas y sociales”.²³

O pleonasma do centro que “também” tem suas periferias mostra que Achugar mistura a questão geo-política, “horizontal”, com a questão do poder social, “vertical”, dentro de um mesmo espaço, onde a divisão entre *centro x periferia* serve apenas como metáfora para designar diferenças de poder. Achugar questiona essa nova forma de universalismo, mas não explica qual seria a especificidade do centro que ele questiona. Provavelmente, a especificidade estaria na abordagem cultural, que se diferencia da abordagem puramente sócio-econômica justamente por uma visão “horizontal”, estabelecendo uma diferenciação de acordo com espaços culturais e não de acordo com uma divisão “vertical”. Essa última, por mais crítica que seja, leva a uma nova universalização quando divide o mundo inteiro em opressores e oprimidos. Talvez seja esse um dos motivos porque Achugar não consegue, ou não quer, retomar o fio histórico da tradição crítica, pois os conceitos marxistas não ofereciam elementos adequados para levar em consideração as peculiaridades culturais.

O universalismo que une novamente o centro e a periferia através de uma sub-divisão em grupos periféricos, ou seja, através da “enumeración, a esta altura casi canónica, de los sujetos discursivo-sociales (...) mujer, homosexuales, negros, indios (...)”,²⁴ não é nenhuma solução. Defender esses grupos é tão justo como o interesse dos pesquisadores norte-americanos pela América Latina; os “sub universais” que são criados a partir dessa postura “politicamente correta”, no entanto, não são menos niveladores que os “grandes” universais, principalmente quando são repetidos com uma inabalável insistência (a repetição é a universalização no tempo). Talvez sejam até piores porque aparecem sob a máscara da *différance*.

Diferenciar tem seus limites e a defesa do heterogêneo não pode levar à “exacerbação da distinção”,²⁵ a uma pulverização para chegar a casos individuais. Diferenciar até a última instância da diferenciação é ilusório, mesmo porque *falar* de um caso individual significa identificá-lo através de conceitos e nivelá-lo com outros casos. A inércia inerente aos conceitos não significa que não sejam suscetíveis a modificações. Essas modificações podem ser provocadas pelos próprios fenômenos, que não se enquadram mais nos conceitos habituais, ou pela comunicação entre os usuários dos conceitos.

Achugar privilegia o primeiro motivo quando articula o mal-estar diante dos conceitos existentes e o descontentamento com sua imposição por parte do “centro”. Não há — pelo menos nos textos aqui analisados — nenhum diálogo com críticos contemporâneos (do Uruguai ou da América Latina), nem com os do passado, muito menos com os do chamado “centro”, que procurasse uma discussão dos conceitos em uso. A recusa dos conceitos impostos pode ser muito justa, mas deixa um certo vazio quando não é seguida por novas abordagens. A mera rejeição da tutela centrista parece levar a um fechamento, que acaba num fechamento até dos críticos “periféricos” entre si. A falta de comunicação entre as universidades latino-americanas, esses subcentros culturais do continente, certamente tem suas razões na notória falta de apoio financeiro. No entanto, a falta de “trocas culturais” também se deve a uma falta de abertura.

Voltando à feliz comparação que Achugar faz entre os *shopping centers* e as feiras tradicionais, as nossas universidades e sua produção intelectual se parecem mais com as primeiras. Falta a “porosidade” da instituição tanto com relação à própria sociedade quanto com relação às outras instituições, e a maioria dos textos, ao invés de se abrir para outros textos, limita-se a uma postura defensiva contra as reais e eventuais imposições de um misterioso “centro”. Falta a “cultura” da feira nos *campi* e nos textos, um entra-e-sai permanente que serviria para a formação e a “alimentação” de identidades; é bom lembrar que não é apenas a feira que alimenta seus usuários, mas que esses, também,

alimentam a feira, conferindo-lhe um determinado caráter, para não dizer: uma identidade.

Notas

1. ACHUGAR. 1992, p.14-15.
2. ACHUGAR. 1992, p.16.
3. Cf. também a posição de José Enrique Rodó no seu ensaio "Ariel", considerado um dos clássicos do ensaísmo uruguaio, onde o autor defende o "idealismo" europeu contra o "utilitarismo" americano.
4. ACHUGAR. 1992, p.56.
5. ACHUGAR. 1992, p.59.
6. ACHUGAR. 1994, p.23.
7. ACHUGAR. 1992, p.26.
8. ACHUGAR. 1992, p.70.
9. ACHUGAR. 1992, p.22.
10. ACHUGAR. 1992, p.17.
11. ACHUGAR. 1994, p.90.
12. ACHUGAR. 1994, p.61.
13. ACHUGAR. 1994, p.100.
14. ACHUGAR. 1992, p.72.
15. ACHUGAR. 1992, p.59.
16. ACHUGAR. 1992, p.76.
17. ACHUGAR. 1992, p.76.
18. ACHUGAR. 1992, p.22.
19. ACHUGAR. 1992, p.16.
20. ACHUGAR. 1992, p.59.
21. BENJAMIN. 1974, p.215.
22. ACHUGAR. 1997.
23. ACHUGAR. 1994, p.27.
24. ACHUGAR. 1994, p.21. Nota 6.
25. ACHUGAR. 1994, p.27.

Referências bibliográficas

- ACHUGAR, Hugo. *La balsa de la Medusa*. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay. Montevideo: Trilce, 1992.
- ACHUGAR, Hugo. *La biblioteca en ruinas*. Reflexiones culturales desde la periferia. Montevideo: Trilce, 1994.
- ACHUGAR, Hugo. Leones, cazadores e historiadores. A propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento. *Revista iberoamericana* 180 (julio-setiembre 1997): 379-87.
- ACHUGAR, Hugo. <http://ensayo.rom.uga.edu/critica/teoria/castro/achugar.htm> (a versão da Internet pode não ser idêntica à versão impressa).
- ACHUGAR, Hugo. Pluralidad incontrolable de discursos y balbuceo teórico. (Reflexiones sobre la convocatoria del Encuentro *Literatura Comparada: reconfiguraciones teórico-críticas*). 22 a 24 de setembro de 1998 na Faculdade de Letras da UFGM, Belo Horizonte. <http://www.letras.ufmg.br/gt/achugar.htm>.
- BENJAMIN, Walter. "Ursprung des deutschen Trauerspiels." In: *Gesammelte Schriften*. Vol. I/1. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- MOREIRAS, Alberto: "The order of order: on the culturalism of (Latin American) anti-cultural studies". <http://lists.village.virginia.edu/spoons/global/Papers/moreiras.html>.
- RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Trad. Denise Bottmann. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- TAGUIEFF, Pierre-André. "La nation, ce n'est pas la guerre." *L'Express - international*. n. 2531, 12/01/2000.

Sobre os autores

Adriana Amante

Professora da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires e da Universidade de Nova York. É pesquisadora do Instituto de Literatura Hispano-Americana (UBA) e se especializou no estudo das literaturas brasileira e argentina com o apoio do Fondo Nacional de las Artes, do Instituto Camões e da Universidade de Buenos Aires.

Adriana Silvina Pagano

Professora de Língua Inglesa e Teoria da Tradução na Faculdade de Letras da UFMG, onde obteve seu título de Doutora em Literatura Comparada. Realizou sua pesquisa de pós-doutoramento na Universidade de Massachusetts, Amherst, Estados Unidos e atualmente desenvolve pesquisas na área de historiografia da tradução na América Latina, tendo publicado diversos artigos em periódicos nacionais e internacionais.

Bobby Chamberlain

Professor de Literatura Brasileira e Língua Portuguesa e diretor do Programa de Estudos Brasileiros na Universidade de Pittsburgh, Pensilvânia, EUA. Publicou a monografia *Jorge Amado* (1990), *A Dictionary of Informal Brazilian Portuguese* (com Ronald M. Harmon, 1984). É atualmente secretário-tesoureiro do Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana (IILI), que publica a *Revista Iberoamericana*.

Claudia Torre

Professora e pesquisadora da Universidade de Buenos Aires. Participou de diversos projetos coletivos sobre literatura argentina do século XIX. Publicou artigos críticos em revistas especializadas. Colaborou em prólogos e edições críticas. Atualmente cursa seu Doutorado com o projeto "Desierto y literatura. Los relatos de viaje hacia el interior del territorio en la Argentina del siglo XIX".

Florencia Garramuño

Professora da Faculdade de Letras da Universidade de Buenos Aires, e da Universidade de San Andrés. Pesquisadora do Consejo Nacional

de Investigaciones Científicas y Tecnológicas. Publicou o livro *Genealogías Culturales: Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1980-1990)* e vários artigos em revistas especializadas dos Estados Unidos e do Brasil.

Georg Otte

Professor na Faculdade de Letras da UFMG, onde leciona Literatura Alemã e Teoria da Literatura. É colaborador do Núcleo de Estudos Latino-Americanos, tendo publicado alguns trabalhos na área de Literatura Latino-Americana. Defendeu tese de doutorado sobre a obra tardia de Walter Benjamin e publicou vários trabalhos sobre o autor.

Gonzalo Aguilar

Professor da Universidade de Buenos Aires. Publicou duas antologias de poesia concreta, *Poemas de Augusto de Campos* (ed. da UBA) e *Galaxia concreta en México* (Universidad Iberoamericana), uma antologia de Oswald de Andrade (Imago Mundi), e livros sobre cinema argentino. Participou do volume coletivo *Historia de la vida privada en Argentina*.

Haydée Ribeiro Coelho

Professora de Teoria da Literatura da UFMG. Doutorou-se em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela USP, com a tese "Exumação da memória (sobre *Maíra*, de Darcy Ribeiro). Organizou os livros *Darcy Ribeiro* (Coleção "Encontros com escritores mineiros", FALE/UFMG) e *1000 rastros rápidos - cultura e milênio* (FALE/UFMG), juntamente com o Prof. Maurício Salles Vasconcelos.

Hernán Neira

Filósofo e escritor chileno, nasceu em Lima (Peru). É autor de numerosos artigos especializados e de *A golpes de hacha y fuego* (contos, Ed. Andrés Bello, Santiago, 1995), de *El espejo del olvido: ensayos americanos* (Dolmen Ediciones, Santiago, 1997), e de *El sueño inconcluso* (romance, Ed. Planeta, Santiago, 1999). Atualmente é professor da Universidade Austral do Chile, Valdivia.

Iván Carrasco

Professor Titular de Literatura Hispano-Americana e Teoria Literária no Instituto de Lingüística e Literatura da Universidad Austral de Chile, em Valdivia. Autor de *Para leer a Nicanor Parra* (1999), *Nicanor Parra: la escritura antipoética* (1990), *Talleres literarios escolares* (1989), *Poesía para la Educación Básica* (1988). Organizador de *Poesía*

universitaria en Valdivia. Antología (1999) e *Gabriela Mistral. Nuevas visiones* (1990).

Luis Alberto Brandão Santos

Professor de Teoria da Literatura da UFMG. Doutor em Literatura Comparada. Atual Diretor do NELAM - Núcleo de Estudos Latino-Americanos da UFMG. Ensaísta-ficcionista, autor de *Saber de pedra - o livro das estátuas* (1999), *Um olho de vidro - a narrativa de Sérgio Sant'Anna* (2000), e co-autor de *Palavras ao sul - seis escritores latino-americanos contemporâneos* (1999) e *Sujeito, tempo e espaço ficcionais* (2000).

Maria Antonieta Pereira

Professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Literatura Comparada. Co-autora de *Uma escola no fundo do quintal* (Vozes, 1985) e *Palavras ao sul - seis escritores latino-americanos contemporâneos* (Autêntica, 1999). Autora de *A rede textual de Ricardo Piglia* (Fundação Memorial da América Latina, 1999) e *No fio do texto - a obra de Rubem Fonseca* (FALE/UFMG, 2000).

Maria Esther Maciel Borges

Professora de Teoria da Literatura da UFMG. Doutora em Literatura Comparada. Visiting Research Fellow da Universidade de Londres (1999-2000). Autora de *As vertigens da lucidez: poesia e crítica em Octavio Paz* (1995), *Lição do fogo* (1998), *A palavra inquieta* (org., 1999) e *Vão transverso: poesia, modernidade e fim do século XX* (1999). Co-organizadora de *Borges em dez textos* (1997) e *América em movimento* (1999).

Maria Zilda Ferreira Cury

Professora Titular de Teoria da Literatura da UFMG. Autora de *Um mulato no reino do Jambon: as classes sociais na obra de Lima Barreto* (Cortez, 1981) e *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal* (Autêntica, 1998) e co-autora de *Intertextualidades; Textos sobre textos; e Palavra e Imagem*.

Marli Fantini Scarpelli

Professora de Teoria da Literatura da UFMG. Publicou, em livros e revistas, vários ensaios sobre Machado de Assis e Guimarães Rosa, cujas obras foram respectivamente objeto da sua Dissertação de Mestrado ("*Trilhas partidas, engenho novo: estudo da memória em Dom Casmurro*"); e de sua Tese de Doutorado ("*Fronteiras em falso: a poética migrante de Guimarães Rosa*").

Mónica Bueno

Professora de Literatura Argentina da Faculdade de Humanidades, Universidade Nacional de Mar del Plata. Pesquisadora no Centro de Letras Hispano-Americanas de UNMdP. Membro do Grupo de pesquisa *Colectivo 12*, coordenado pelo escritor Ricardo Piglia na Universidade de Buenos Aires. Concluiu sua Pós-Graduação com uma tese sobre Macedonio Fernández.

Myriam Ávila

Professora de Teoria da Literatura da UFMG. Mestre em Literatura Inglesa e Doutora em Literatura Comparada. Autora de *Rima e solução - a poesia nonsense de Edward Lear e Lewis Carroll*. Tradutora, entre outros, de *O local da cultura*, de Homi Bhabha, e de diversos relatos de viajantes alemães e ingleses no Brasil.

Rubia Prates Goldoni

Doutora em Literatura Espanhola e Hispano-Americana pela Universidade de São Paulo e tradutora.

Ruth Silviano Brandão

Escritora e Professora de Literatura Brasileira da UFMG. Doutora em Literatura Comparada. Autora de *Literatura e psicanálise*, *Mulher ao pé da letra* (ensaios), *Para sempre amada* (romance) e *Flor da pele* (contos), entre outros.

Sérgio Molina

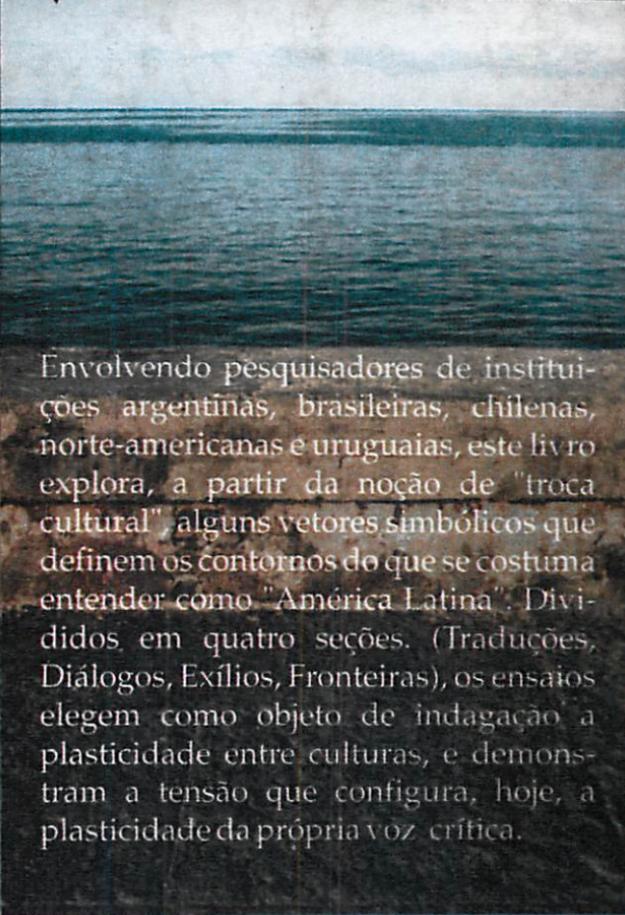
Tradutor.

Silvana Pessôa de Oliveira

Professora de Literatura Portuguesa da UFMG. Mestre em Literatura Brasileira e Doutora em Literatura Comparada. Co-organizadora de *Mosaico crítico - ensaios sobre literatura contemporânea*.

Sonia D'Alessandro

Professora do Departamento de Literatura Uruguaia e Latino-Americana na Universidad de la República. Membro do programa "Políticas Culturales en el Fin de Siglo", da Fundação Rockefeller na Universidad de la República, e do projeto de pesquisa "Los imaginarios y las escrituras de la independencia". Co-autora de *La fundación por la palabra* (1992), e autora de vários artigos sobre Onetti, Quiroga e Angel Rama.



Envolvendo pesquisadores de instituições argentinas, brasileiras, chilenas, norte-americanas e uruguaias, este livro explora, a partir da noção de "troca cultural", alguns vetores simbólicos que definem os contornos do que se costuma entender como "América Latina". Divididos em quatro seções. (Traduções, Diálogos, Exílios, Fronteiras), os ensaios elegem como objeto de indagação a plasticidade entre culturas, e demonstram a tensão que configura, hoje, a plasticidade da própria voz crítica.

ISBN 85-87470-15-9



9 788587 470157