

ISSN 1982-9701

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

40

ano 24 | 2015



MISSÃO

A revista *Cerrados* configura-se como um veículo de divulgação do pensamento teórico literário, publicada semestralmente pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Visa a incorporar as contribuições do desenvolvimento do pensamento científico na área das literaturas e das áreas afins do conhecimento, que enriqueçam as fronteiras das ciências humanas na interdisciplinaridade necessária aos estudos acadêmicos contemporâneos.

EDITORA

Cláudia Falluh Balduino Ferreira

REITOR

Ivan Marques de Toledo Camargo

DECANO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Jaime Martins de Santana

DIRETOR DO INSTITUTO DE LETRAS

Enrique Huelva Unternbäumen

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

Anderson da Mata

COORDENADOR DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Sylvia Helena Cyntrão

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

40

ano 24 | 2015



UnB



CONSELHO EXECUTIVO
Cláudia Falluh Balduino Ferreira – Editora Chefe
Sylvia Helena Cyntrão
Rogério da Silva Lima
Wilton Barroso Filho

CAPA
Lemuel Gandara

EDITORAÇÃO
Jair Luiz Petry

ORGANIZAÇÃO DESTE NÚMERO -COMEMORATIVO 40
ANOS DO PÓS-LIT
Sylvia Helena Cyntrão

REVISÃO DAS VERSÕES EM INGLÊS
Roberto Medina

REVISÃO PELOS PARES

TRADUTOR DO EDITORIAL
Prof. Dr. William Alves Beserra

CONSELHO EDITORIAL CONSULTIVO

Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB, Brasília-DF, Brasil) | Elga Pérez-Laborde (UnB, Brasília-DF, Brasil)
Regina Dalcastagnè (UnB, Brasília-DF, Brasil) | Rogério Lima (UnB, Brasília-DF, Brasil)
Paulo Nolasco (UFGD, Dourados-MS, Brasil) | Affonso Romano de Sant'Anna (FBN, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
André Bueno (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil) | Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
Gilberto Martins (Unesp, Assis-SP, Brasil) | Laura Padilha (UFF, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
Luís Alberto Brandão (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil) | Maria Antonieta Pereira (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)
Mário Cezar Leite (UFMT, Mato Grosso-MT, Brasil) | Nádia Battella Gotlib (USP, São Paulo-SP, Brasil)
Alckmar Luís dos Santos (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil) | Benito Martínez Rodrigues (UFPR, Curitiba-PR, Brasil)
Eliane do Amaral Campello (FURG, Rio Grande-RS, Brasil) | Walter Carlos Costa (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)
Diógenes André Vieira Maciel (UEPB, Campina Grande-PB, Brasil) | Márcio Ricardo Muniz (UFBA, Salvador-BA, Brasil)
Rinaldo Fernandes (UFPB, João Pessoa-PB, Brasil) | Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal)
Bernard Lamizet (Université Lumière 2, Lyon, França) | Claire Williams (Universidade de Liverpool, Reino Unido, Inglaterra)
François Jost (Sorbonne Nouvelle, Paris, França) | Jacques Fontanille (Université de Limoges, Limoges, França)
Rita Olivieri-Godet (Université Rennes 2, França)

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA FONTE. SINDICATO NACIONAL DOS ESDITORES DE LIVROS, RJ

C398

Cerrados : revista / do programa de Pós-Graduação em Literatura. - Vol. 1, N. 1, (1992) - . - Brasília, DF : Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 1992-.

v.

Semestral

Tema: Literatura em práticas sociais: memória e perspectivas

Editor: Cláudia Falluh Balduino Ferreira

Descrição baseada em Vol. 15, N. 40 (2015)

Inclui Bibliografia

ISSN 1982-9701

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Literatura comparada. 3. Literatura - periódicos. I. Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas.

12-9157

CDU: 82.09

CDD: 809

12.12.12

18.12.12

041516

Editorial

O escritor francês Charles Péguy nos diz em sua obra *L'Argent*: “*Quarante ans est un âge terrible. Car c'est l'âge où nous devenons ce que nous sommes!*” ou, “*Quarenta anos é uma idade terrível. É a idade em que nos tornamos aquilo que somos!*”. Há datas emblemáticas, místicas, decisivas e peremptórias; surgem com a força movente do vivido e da memória para celebrar identidades que se conquistam à custa de método, lutas e vitórias. Os quarenta anos do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília são a confirmação tanto da frase de Péguy quanto dos labores por meio dos quais uma identidade é construída. Por intermédio deles confirmaram-se paulatinamente as predicções de Darcy Ribeiro, que previa uma formação humanista, científica e cultural ampla e a máxima do Plano Orientador da Universidade de Brasília, que pregava: “Só uma universidade nova, inteiramente planejada e estruturada em bases mais flexíveis poderá abrir perspectivas de pronta renovação do nosso ensino superior”. Aqui está o Poslit em suas quatro décadas de sucessos confirmando o vaticínio de Darcy Ribeiro.

A revista *Cerrados*, seu “arauto”, *diciamo cosi*, criada em 1992, é fruto de todas essas

Editorial.

French writer Charles Péguy states in his work “*L'Argent*” : “*Quarante ans est un âge terrible. Car c'est l'âge où nous devenons ce que nous sommes!*” or “*Forty is a terrible age. When we become that which we are.*” There are dates which are emblematic, mystic, decisive and peremptory. They spring up with the moving strength of what was lived and with memory, to celebrate identities acquired through method, struggles and victory. The forty years of the literature postgraduation program at Brasília University is the confirmation both of Péguy’s sentence and of the efforts through which an identity is built. Through them we gradually confirm the predicaments made by Darcy Ribeiro, who foresaw a vast humanistic, cultural and scientific education and the motto for the guiding lines founding Brasília University: “Only a new university, wholly planned, structured in a more flexible basis, can open the perspectives for the immediate renewal of our educational university system. And here is Poslit, in its two score years confirming Darcy’s prophecy.

Cerrados Magazine, its herald, *diciamo cosi*, created in 1992, is the offspring of all these mottos that crown UnB and sees that the time has come

máximas que coroam as primícias da UnB e vê que é chegado o tempo de colocar em evidência experiências memoriais que trabalharam a literatura além da própria vivência do Poslit. Assim foi concebido este número especialíssimo, *Literaturas em práticas sociais, memória e perspectivas*, coordenado especialmente pela Professora Doutora Sylvia Helena Cyntrão.

O número 40 da revista *Cerrados* certamente fará circular pelas vias leitoras, com toda a audácia que cerca as reflexões intelectuais literárias, seu conteúdo simbólico de *Mneme* e *Mimesis*, na ambição, não o negamos, de iniciar e recolher pelas reflexões e pelas transformações críticas os propósitos e os sentidos das literaturas, em movimento de internacionalização agraciado pelos fenômenos ativos do social e das íntimas vias da memória.

Cláudia Falluh Balduino Ferreira
Editora-Chefe da revista Cerrados

to highlight memorial experiences that worked literature beyond Poslit itself. Thus this very special issue was conceived: *Literaturas em práticas sociais, memória e perspectivas*. Specially coordinated by professor Sylvia Helena Cintrão (PhD).

Cerrados 40 will certainly make circle through the reading public, with all the boldness attached to literary intellectual reflections, its symbolic content of *Mneme* and *Mimesis*, with the ambition of, we don't deny, starting to reap by means of reflections and critical transformations the goals and meanings of literatures, in a supranational movement blessed by the active phenomena of the social and the intimate paths of memory.

Cláudia Falluh Balduino Ferreira
Head-editor Cerrados Magazine

Sumário

1ª. parte

Apresentação..... 13

Jaime Martins de Santana - Decano de Pesquisa e Pós-Graduação [Universidade de Brasília-UnB]

Dossiê 40 anos de Pós-lit-

‘Um galo sozinho não tece uma manhã...’

Sylvia Helena Cyntrão - Coordenadora [Pós-lit- UnB]..... 17

Quadro de nomes. Docentes Pós-lit -2015 20

Homenagem especial - ao professor Hermenegildo Bastos..... 21

Rafael Litvín Villa Bôas

2ª parte

Linhas de Pesquisa em Diálogo

Representação na literatura contemporânea

Oswaldo de Camargo: poesia, ficção, autoficção

Eduardo de Assis Duarte -UFMG 29

Crítica literária dialética

Favor, dívida impagável e forma literária em os ratos

Homero Vizeu - UFRGS 39

Estudos literários comparados

A crítica genética no Brasil

Philippe Willemart -USP..... 55

Textualidades: da leitura à escrita	
Simpósio PósLit UnB 40 anos: memória e perspectivas: por um pensamento do sertão	
Ludmilla Brandão- UFMT.....	63

Literatura e outras artes	
Literatura e outras artes – uma retrospectiva ou brevíssima viagem pela história da literatura portuguesa	
Renata Junqueira-UNESP.....	71

Doutorandos do PósLit – ‘a mais perfeita tradução’ da vanguarda teórica

Estudos Literários Comparados	
Mestres memoráveis da Universidade de Brasília: por uma literatura comparada saudosa do futuro	
Ana Clara Magalhães de Medeiros	85
Crítica Literária dialética	

Pensar Graciliano Ramos na perspectiva dos 40 anos do PósLit	
Fabiano Costa Vale	93

Literatura e outras artes	
Observando tãatos: uma breve análise da poética tanatográfica de Affonso Romano de Sant’Anna	
Maxçuny Alves Neves	99

Textualidades: da leitura à escrita	
Um certo percurso acadêmico e a literatura como prática escritural: textualidades da nostalgia e do dispêndio	
Ludmila Moreira Menezes	115

Representação na literatura contemporânea	
PósLit 40 anos de representação e acolhimento	
Rosilene Costa	121

3ª. parte

Ensaaios

O mundo alucinante e sua política de representação: uma análise pragmática

El mundo alucinante and its representation policy: an pragmatic analysis

Ana Paula Silveira [Universidade Federal do Triângulo Mineiro -UFTM]

Luciana Cristina da Silva [Universidade Federal do Triângulo Mineiro -UFTM] 129

(RE)Fundação utópica e política da literatura em uma poética de fragmentação cultural

Utopic and political (RE)foundation of literature in a poetics of cultural fragmentation

Arnaldo Rosa Vianna Neto [Universidade Federal Fluminense –UFF] 151

Da memória à pós-memória: ilações políticas e a ficção literária contemporânea

From memory to postmemory: political conclusions and contemporary literary fiction

Claudio do Carmo [Universidade Estadual da Bahia -UFBA] 173

Cultura, memória e literatura: a infância em obras autobiográficas de Bartolomeu Campos de Queirós

Culture, memory, and literature: children in autobiographical works of Bartolomeu Campos de Queirós

Joyce Mariana R. Salazar [Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia- UESB]

Marília Flores Seixas de Oliveira [Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia] 187

A cultura mundializada nos contos de Ulises Juárez Polanco: uma leitura de En El Viento e Dolor Profundo

Globalized culture in Ulises Juárez Polanco's tales: a reading of En El Viento and Dolor Profundo

Mayra Moreira [Universidade Federal de Caxias do Sul - UCS]

Milton Hernán Bentancor [Universidade Federal de Caxias do Sul - UCS] 209

Lembre-se! Uma leitura de Os mortos estão vivos, de Flávio Moreira da Costa

Remember! A reading of Flávio Moreira da Costa's Os mortos estão vivos

Lara Leal [Pontifícia Universidade Católica -PUC-Rio] 225

Até que a arte nos aproxime: violência, memória e testemunho na obra novas diretrizes para tempos de paz

Until the art brings us much closer: violence, memory, and testimony in novas diretrizes para tempos de paz

Marcelo Ferraz de Paula [Universidade Federal de Goiás- UFG] 243

A dialética do maravilhoso nas Memórias de Pedro Nava

The dialectic of wonderful in the Memories of Pedro Nava

Maria Alice Ribeiro Gabriel [Universidade Federal da Paraíba-UFPB]263

A leitura como caminho para a alteridade

Reading as a path for otherness

Noeli Reck Maggi [Centro Universitário Ritter dos Reis -Uniritter]

Renata Santos de Moraes [Centro Universitário Ritter dos Reis -Uniritter]277

Mayombe: presença da guerra, perspectiva histórica e memória na construção do romance

Mayombe: presence of war, historical perspective and memory in the novel construction

Rejane Vecchia da Rocha e Silva [Universidade de São Paulo-USP]

Tatiane Reghini Mattos [Universidade de São Paulo-USP]289

A idade das trevas da alma humana: uma análise de o remorso de Baltazar Serapião

The middle ages of human soul: an analysis of o remorso de Baltazar Serapião

Shirley de Souza Gomes Carreira [ABEU- Centro Universitário]303

A Istanbul de orhan pamuk: cronotopo, esquartejamento, memória e identidade

The Istanbul of orhan pamuk: chronotope, dismemberment, memory, and identity

Oziris Borges Filho [Universidade Federal do Triângulo Mineiro- UFTM]

Sidney Barbosa [Universidade de Brasília-UnB].....315

‘Homens & Caranguejos’ e a travessia ético-estética da memória no romance da fome

‘Homens & Caranguejos’ and memory ethical-aesthetics crossing the novel of hunger

Thiago Azevedo Sá de Oliveira [CAPES/ Universidade Federal do Pará-UFPA]

Sílvio Augusto de Oliveira Holanda [Universidade Federal do Pará-UFPA)339

É isto um homem?: Considerações éticas e estéticas a partir da obra de Primo Levi

If this is a man?: Ethical and aesthetic considerations from the work by Primo Levi

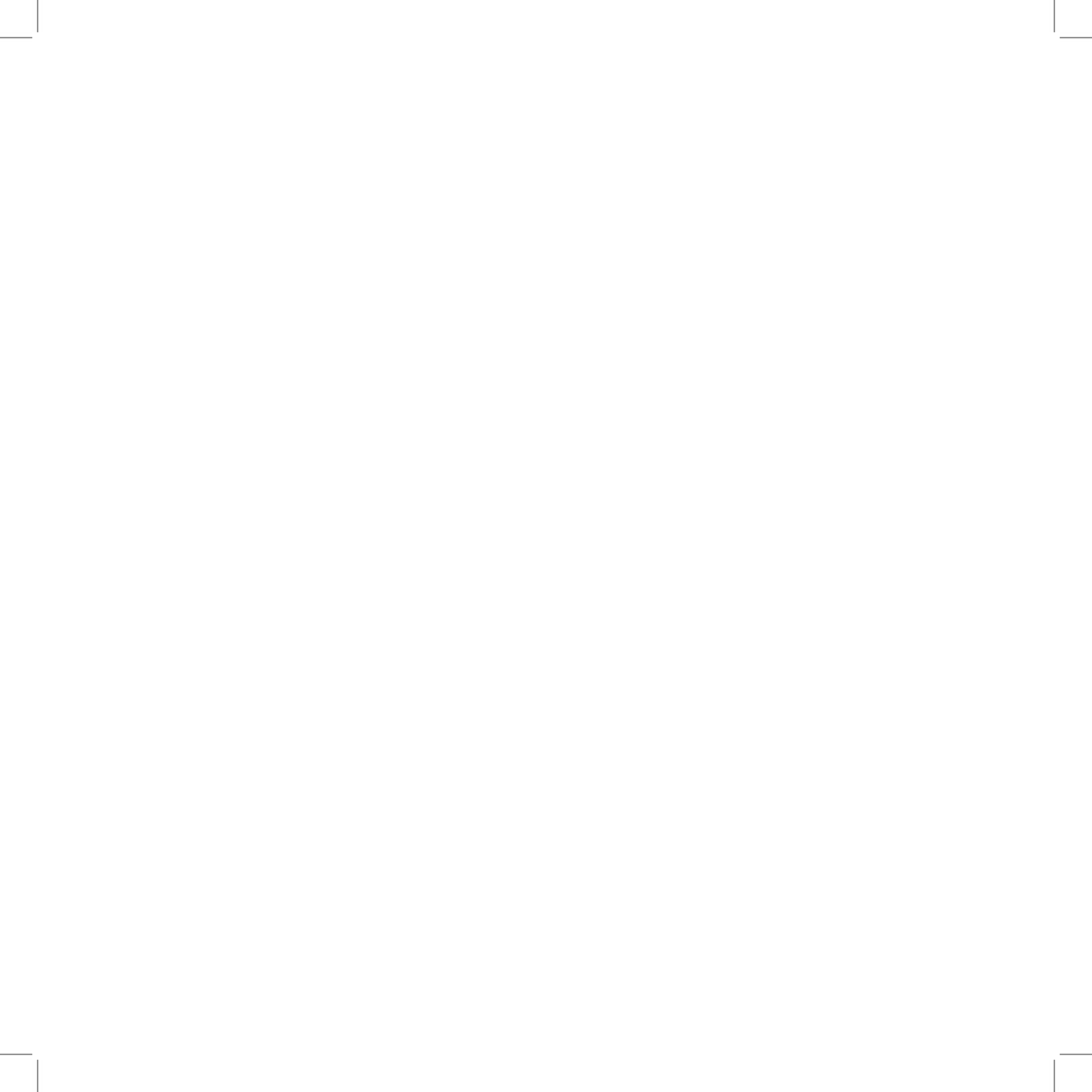
Yasmin Zandomenico [Universidade Federal do Espírito Santo -UFES]

Wilberth Salgueiro [Universidade Federal do Espírito Santo -UFES]355

RESENHA

ARCURI, Carlo U. & PEERSMANN, Andréas (org). Romanesque – Lukács 2016: cem anos de Teoria do Romance, n.8 2016. Revista do Centro de Estudos do Romance e do Romanesco (CERR) da Univeristé de Picardie - Jules-Verne. Editora Classiques Garnier, Paris, 2016.

Camila Chernichiarro.....	369
Roteiro- ‘Luzes da Cidade’.....	377
Poemas e letras poéticas do espetáculo	401
Autoria coletiva – Grupo de Pesquisa e Performance Poéticas contemporâneas- Vivoverso	
Prêmio Nicolas Behr de literatura – 1ª. Edição.....	405
Poemas premiados	409
Contos premiados -edição comemorativa dos 40 anos PósLit/UnB.....	415



Apresentação

por Jaime Martins Santana¹

A missão do Decanato de Pesquisa e Pós-Graduação, na Universidade de Brasília, é de promover, coordenar, supervisionar e apoiar o ensino de pós-graduação e a pesquisa, com o objetivo de formar recursos humanos de alto nível, visando ao crescimento, à disseminação e à internacionalização da pós-graduação, da pesquisa e da produção de conhecimento necessária ao desenvolvimento científico, tecnológico, artístico e cultural do País.

Nesse momento em que o Programa de Pós-Graduação em Literatura-Póslit completa 40 anos de existência (1975-2015), retratado no número 40 da *Revista Cerrados*, saúdo o seu corpo

¹ O Prof. Dr. Jaime Santana é **Decano de Pesquisa e Pós-graduação da Universidade de Brasília** desde 2012. Doutorado em Patologia Molecular pela UnB/Universidade de Poitiers-França (1993), foi professor visitante do Museu de História Natural de Paris (1994) e pesquisador associado da Northwestern University - Chicago (1997/98). É professor titular do Departamento de Biologia Celular da UnB desde 1989. Atuou como Chefe deste Departamento e foi Coordenador, por 3 mandatos, do Programa de Pós-Graduação em Patologia Molecular da Faculdade de Medicina. É membro do Comitê Medicina I da CAPES de avaliação de Pós-Graduação e Conselheiro Nacional da SBPC.
<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4780311J9>

Presentation

by Jaime Martins Santana¹

At the University of Brasilia, the mission of the Deanship of Research and Post-Graduate Studies is to promote, to coordinate, to supervise, and to give support to the post-graduate teaching and research, concerning the aim of forming human resources of high-level. It also focuses on the growth, the dissemination and the internationalization of post-graduate education, research and production of knowledge required for the scientific, technological, artistic and cultural development of Brazil.

Now, the Post-Graduate Program in Literature (Póslit-UnB) completes 40 years of

¹ Professor Jaime Martins de Santana is the **Dean of Research and Post-Graduate Studies** at the University of Brasilia (UnB) since 2012. He holds his PhD in Molecular Pathology from UnB / University of Poitiers – France (1993), being also a visiting scholar at the Museum of Natural History in Paris (1994) and an associate researcher at the Northwestern University - Chicago (1997/98). He is a full professor in the Department of Cell Biology at UnB since 1989. He was Head of the Department of Cell Biology and Coordinator for 3 mandates of the Post-Graduate Program in Molecular Medicine, Faculty of Pathology. He is a member of the Medical Committee I of CAPES evaluation of Post-Graduate Studies and National SBPC Advisor.
<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4780311J9>

docente e discente pela construção coletiva de sua sólida e reconhecida trajetória.

A Revista do Programa chega com êxito ao ano de 2016 como um importante veículo nucleador na área de humanidades, pelo empenhado trabalho editorial dos profissionais que o coordenam e que temos acompanhado em nossa gestão frente ao Decanato. Ressalto o profundo reconhecimento nacional e internacional da alta qualidade dos artigos publicados pela *Revista Cerrados*, contribuindo para a divulgação qualificada do conhecimento nesta importante área da ciência e cultura.

O número comemorativo dos 40 anos apresenta a palavra dos pesquisadores protagonistas da elaboração e projeção dos estudos literários como formadores de uma sociedade contemporânea mais ética e solidária, proporcionando ampliação de visibilidade acadêmica nacional e internacional a essa área de conhecimento na Universidade de Brasília.

Reconhecemos a qualidade das ações desenvolvidas pelo *Póslit* de tal forma que várias parcerias institucionais têm sido firmadas entre o Decanato e o Programa, com alinhamento de valores e conceitos propiciados pela literatura e suas práticas sociais.

Assim, com a missão de questionar condicionamentos, projetar mundos novos e buscar a excelência, o Decanato de Pesquisa e Pós-graduação e o *Póslit* escrevem de forma

existence (1975-2015), portrayed in the issue 40 of the *Cerrados Journal*, I welcome the efforts made by all of you, professors and master, doctoral and post-doctoral students, to the collective construction of a solid and proven course.

The *Cerrados Journal of Post-Graduate Program in Literature* reaches successfully the year 2016 as a nucleating and important means in the Humanities area, the committed editorial activity of professionals who coordinate it and whose work we have followed at the head of the management of our deanship. I emphasize the deep national and international recognition of the high quality of the articles published by the *Cerrados Journal*, which contributes to the qualified dissemination of knowledge in this paramount field of science and culture.

The commemorative issue of 40 years has the leading researchers' word of the development and projection of literary studies as educators of a contemporary society more ethical and fraternal, providing expansion of national and international academic visibility to this area of knowledge at the University of Brasília.

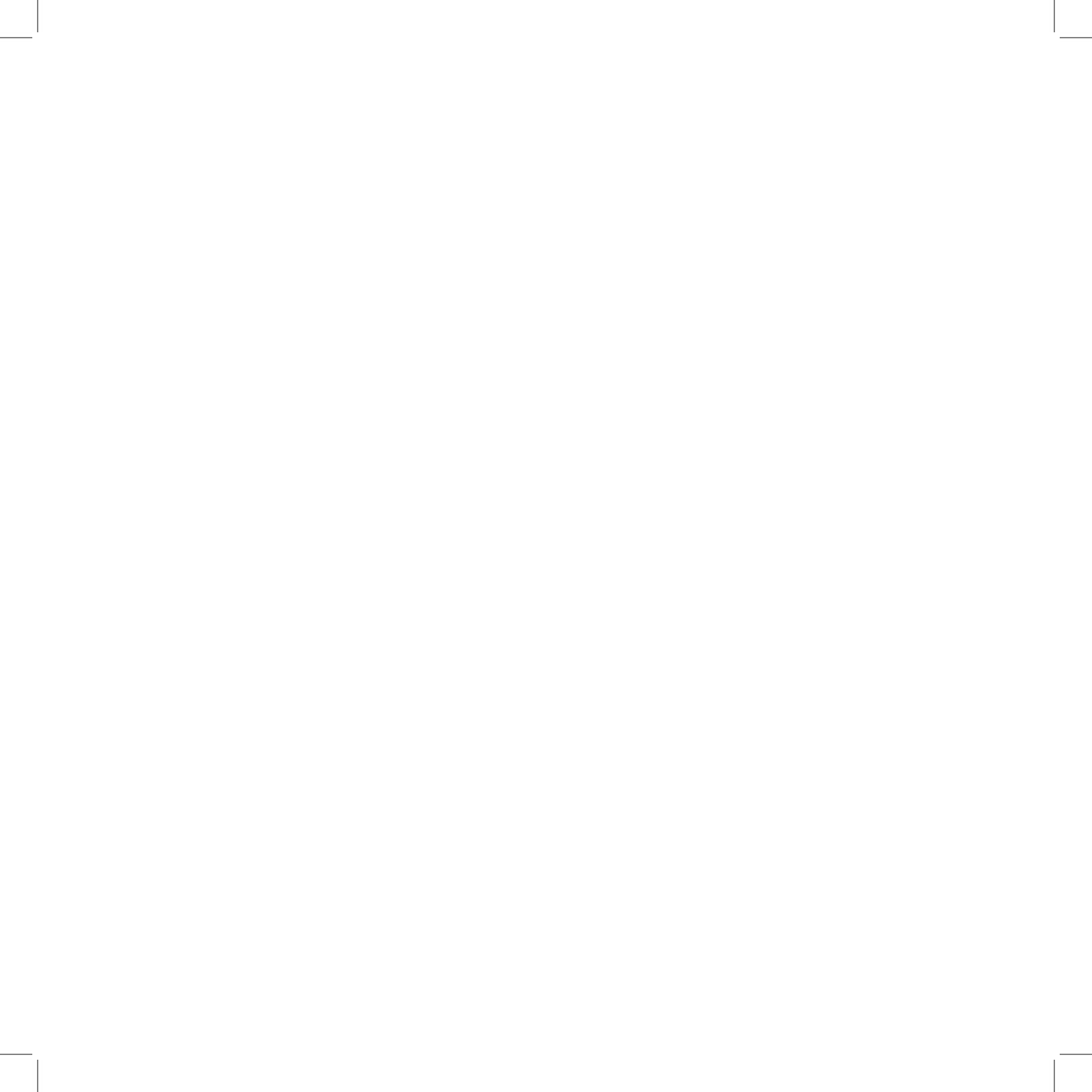
We recognize the quality of actions developed by the Post-Graduate Program in Literature, because of it several institutional partnerships have been signed between the Deanship and this Program, with alignment of values and concepts enabled by the literature and its social practices.

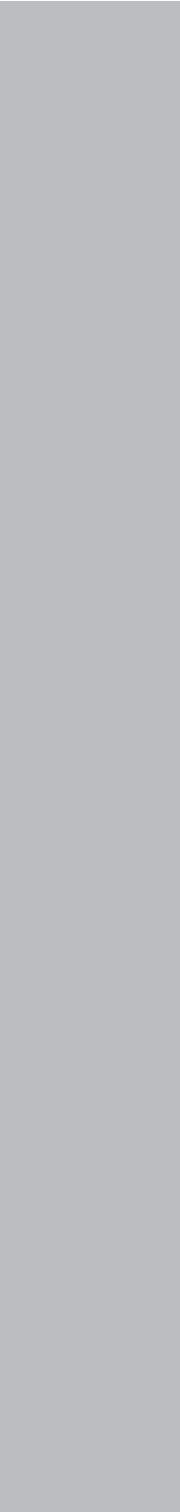
compartilhada sua memória futura. O tempo cronológico corre, mas as realizações conjuntas ficarão para sempre registradas na história da Universidade de Brasília e, felizmente, na história pessoal de cada uma das senhoras e dos senhores que formam a comunidade PósLit-UnB².

Thus, with the mission to question constraints, designing new worlds and looking for excellence, the Deanship of Research and Post-Graduate Studies and the Post-Graduate Program in Literature write a future memory collaboratively. The chronological time goes by, however the joint actions will be forever recorded in the history of the University of Brasilia, and fortunately, in the personal history of each one of the ladies and gentlemen who make up the PósLit-UnB² academic community.

² A comunidade PósLit-UnB agradece o apoio sempre pronto, efetivo e generoso de nosso Decano e a deferência de suas honrosas palavras na Apresentação deste número histórico da *Revista Cerrados*.

² The Post-Graduate Program in Literature – UnB (PósLit) academic community appreciates the ready, effective and generous support given by our Dean and the deference of his honorable words in the presentation of this historical issue of the *Cerrados Journal*.





‘Um galo sozinho não tece uma manhã...’

Sylvia Cyntrão
Coordenadora

Boa tarde, saúdo todas as alunas e alunos de graduação e de pós-graduação presentes!

Cumprimento o prof. Ivan Camargo, nosso magnífico reitor, saúdo o prof. Bergmann Ribeiro, diretor de pós-graduação, a quem peço também que leve nossos agradecimentos ao prof. Jaime Santana, nosso decano. Saúdo o prof. Enrique Huelva, diretor do Instituto de Letras, e o prof. Anderson da Mata, chefe do Departamento de Teoria literária e Literaturas.

Cumprimento a profa. Claudia Falluh, vice-coordenadora do programa, os colegas membros da Comissão de Pós-Graduação, as demais autoridades presentes, os colegas docentes do TEL, as chefes e os coordenadores dos departamentos amigos LIP e LET, os convidados especiais das universidades parceiras, os escritores presentes, que nos inspiram, os amigos aqui reunidos, e saúdo os estagiários da secretaria, Douglas e Luiz, e a colaboradora de projeto, Marcilene, os três braços direitos do PósLit.

Começo com um poema que parece ter sido escrito para o dia de hoje.

Um galo sozinho não tece uma manhã:
 ele precisará sempre de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele
 e o lance a outro; de um outro galo
 que apanhe o grito de um galo antes
 e o lance a outro; e de outros galos
 que com muitos outros galos se cruzem
 os fios de sol de seus gritos de galo,
 para que a manhã, desde uma teia tênue,
 se vá tecendo, entre todos os galos.

E se encorpando em tela, entre todos,
 se erguendo tenda, onde entrem todos,
 se entretendendo para todos, no toldo
 (a manhã) que plana livre de armação.
 A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
 que, tecido, se eleva por si: luz balão.

João Cabral de Melo Neto

Esse é o momento para dizer a nossa gratidão a todos que, à moda desses versos, construíram, prosseguiram, aos que, também agregando a ideia do mito de Sísifo, carregaram o fardo junto – o nosso rochedo particular –, sabedores que o objetivo de uma luta como essa – dedicada à reflexão e à produção de conhecimento em literatura, voltado para o bem social – “basta para encher o coração de um homem”, como nos diz Albert Camus.

Assim é, assim temos sido cada vez mais em nosso programa de pós-graduação, que faz sua escalada de mérito reconhecido junto aos órgãos reguladores da nossa área de conhecimento, sobretudo o CNPq e a Capes.

Mesmo apesar de momentâneas crises no curso do tempo, foi tanto o esforço individual como o integrado dos chefes de Departamento, coordenadores e docentes durante esses 40 anos, desde 1975, que possibilitou fazermos parte, hoje, de um conjunto de programas seletos dessa universidade, atualmente com avaliação 5 da Capes e com vistas à nota 6.

Ressaltamos que o PósLit é o único programa da região Centro-Oeste com esse conceito, e maior do que algumas unidades (faculdades e institutos) da UnB, pois atende, no momento, 181 alunos e 41 docentes pesquisadores em 5 linhas e 15 grupos de pesquisa atuantes no avanço do conhecimento literário, promotores de múltiplos e democráticos eventos nacionais e internacionais, além de acolher regularmente pesquisadores visitantes em estágio pós-doutoral. É reconhecido por sua produtividade de excelência, sua inserção social sempre crescente e ações de internacionalização em prol da construção nucleadora do conhecimento.

Por isso, me aproprio da ‘manhã’, do poema de João Cabral, como a metáfora mais descritiva para tudo o que fizemos e fazemos entre todos e que resulta nos ‘fios de sol’ que, nesses dois dias comemorativos, preparamos para recuperar e projetar com vistas à continuidade da construção de nossa memória.

São muitos os momentos de orgulho que temos vivenciado nos últimos dez anos a partir de 2005, com a união das duas antigas áreas de concentração – literatura brasileira e teoria literária –, que deu origem a uma única, denominada ‘Literatura e práticas sociais’.

Destacamos a honra de o Prêmio CAPES TESE ter sido outorgado, no ano de 2013, à doutora Francismar Ramírez Barreto, que desenvolveu a tese *Uma fábula no compasso da história*. Estudo para inferno provisório em seis atos, pioneira na área da literatura brasileira. Peço uma salva de palmas para a professora Elizabeth Hazin, a orientadora presente.

Não chegaríamos até aqui, no entanto, sem o apoio daqueles que vivem sonhos semelhantes aos nossos, já que “um galo sozinho não tece uma manhã / ele precisará sempre de outros galos / De um que apanhe esse grito que ele e o lance a outro...”. E é claro que, agora, estou falando do nosso diretor, Enrique Huelva, e de nossa vice-diretora, Rozana Naves. Estabelecemos naturalmente e já há alguns anos uma dinâmica de trabalho exitosa em todas as situações que compartilhamos. À direção do IL e a sua equipe, o PósLit agradece hoje, mais uma vez, com emoção renovada. Talvez nenhum poema coubesse tanto para definir essa parceria leal e sensível do que... “Tecendo a manhã”.

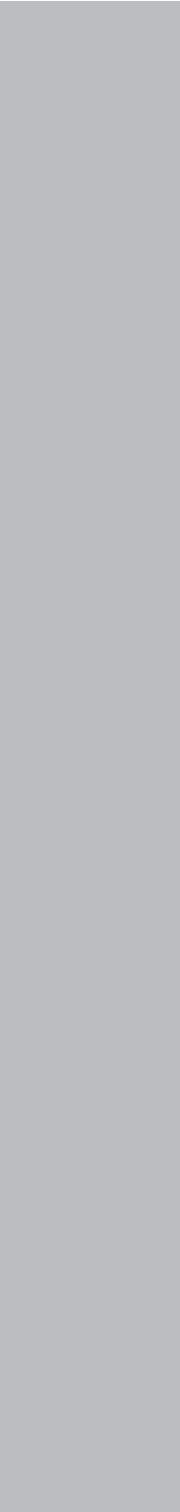
Também agradeço, especialmente, aos artistas, pensadores poetas, atores, romancistas e músicos, parceiros destacados em nossos projetos. Uma rica troca de experiências propiciou a formação de grupos de pesquisa atuantes na cena local, nacional e internacional. Precisamos de vocês junto a nós para mantermos esse “toldo livre de armação” que sustenta a utopia de cada um de nós e dá sentido às nossas ações.

Quero também, nesse momento, mencionar os que se foram e dedicar, a cada um, nossa respeitosa lembrança. Aos que não estão mais atuando, mas desfrutando do merecido descanso da aposentadoria, oferecemos nosso abraço amigo, com as portas sempre abertas.

Para finalizar, passamos a apresentar, na voz dos doutorandos Ana Clara e Roberto Medina, o nome dos docentes do atual quadro do PósLit. Pedimos que somente ao final nos manifestemos com uma grande salva de palmas que enlace a todos.

DOCENTES DO PÓS-LIT EM 2015

Adriana de Fátima Barbosa Araújo, Alexandre Pilati, Ana Cláudia da Silva, Ana Laura dos Reis Côrrea, Anderson Luis Nunes da Mata, André Luís Gomes, Anna Herron More, Augusto Rodrigues da Silva Junior, Cíntia Schwantes, Cláudia Felícia Falluh Balduino Ferreira, Cláudio Roberto Vieira Braga, Cristina Stevens, Danglei de Castro Pereira, Deane Maria Fonsêca de Castro e Costa, Edvaldo Bergamo, Elga Pérez Laborde, Elizabeth de Andrade Hazin, Erivelto da Rocha Carvalho, Fabrícia Wallace Rodrigues, Germana Henriques Pereira de Sousa, Henryk Siewierski, Hermenegildo José de M. Bastos, João Vianney Cavalcanti Nuto, José Luís Martinez Amaro, Júnia Regina de Faria Barreto, Maria da Glória Magalhães dos Reis, Maria Isabel Edom Pires, Paulo César Thomaz, Piero Luís Zanetti Eyben, Rafael Litvin Villas Bôas, Regina Dalcastagnè, Ricardo Araújo, Rita de Cassi Pereira dos Santos, Robson Coelho Tinoco, Rogério da Silva Lima, Sandra Lúcia Rodrigues da Rocha, Sara Almarza, Sidney Barbosa, Sylvia Helena Cyntrão, Virginia Maria Vasconcelos Leal, William Alves Biserra, Wilton Barroso Filho.



Homenagem especial -
ao professor Hermenegildo Bastos

Rafael Litvin Villas Bôas

O professor Hermenegildo José de Menezes Bastos reúne em sua trajetória como professor e pesquisador características de uma atuação intelectual emblemática, que gostaríamos nessa ocasião solene de ressaltar – aqui falo na condição de um dos muitos professores formados por Hermenegildo, e como integrante do grupo de pesquisa Literatura e Modernidade Periférica, coordenado por ele.

A vida cultural e artística de Salvador, nos anos 1960, foi certamente uma escola primeira do ponto de vista estético e político. Dali surgiram na vida nacional incontáveis poetas, músicos, artistas, cineastas, intelectuais: os tropicalistas, Glauber Rocha, Carlos Nelson Coutinho, dentre tantos outros.

Hermenegildo chega a Brasília para estudar, acompanhando os irmãos, que se tornaram também professores renomados em suas áreas. Eram tempos de ditadura, momento de descaracterização do projeto original da Universidade de Brasília, de perseguição do pensamento crítico, demissão em massa de professores pioneiros, prisão de estudantes. Restrição ao pensamento crítico, criminalização do marxismo.

Naquele contexto, portanto, a definição do objeto de pesquisa era um ato delicado, implica nas condições de sobrevivência do estudante, e a opção pelo marxismo era um ato de coragem e rebeldia. Por essa trilha optou por seguir Hermenegildo: foi o primeiro estudante do programa a defender uma dissertação de mestrado, no ano de 1977, orientado pelo professor Flavio Kothe, cujo título é “Materialismo e idealismo na Teoria da Literatura”. Estudo importante e ousado, elaborado no mesmo período em que outro crítico, Fredric Jameson, publica dois anos antes, nos Estados Unidos, uma avaliação crítica do estruturalismo e do formalismo russo (*The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, 1975).

No final dos anos 1970 o professor Hermenegildo segue para a Alemanha, com o intuito de prosseguir com seus estudos. No Brasil, a ameaça de censura não se restringia ao trabalho intelectual, como bem sabemos.

Conclui seu doutoramento na Universidade de São Paulo, em 1996, orientado pelo professor Joao Luis Lafettá que, infelizmente, falece no meio do processo, tendo a professora Iná Camargo Costa o substituído na orientação.

Na década de 1980, até meados da década de 1990, Hermenegildo atua na rede pública do GDF como professor de Literatura, e lecionou em muitas faculdades particulares do Distrito Federal. Assume diversas funções no aparato estatal, sempre ligadas à educação, à cultura e arte. Eram tempos de reverter o Estado brasileiro à democracia, reconstruir um projeto de país, de conferir sentido coletivo e de qualidade à educação pública.

Em paralelo, desenvolve intensa atividade poética, arte que o torna conhecido como um dos principais poetas de Brasília daquelas décadas. Seu trabalho é incluído em antologia poética *Deste Planalto Central – poetas de Brasília*. Um ano após ingressar como professor da UnB, em 1996, publica seu último livro de poemas: *Autópsia de sombra* (1997), e antes dele publicou quatro livros, *A dança* (1968); *A coisa comum* (1976), *Palames* (1985) e *Crítica do desjuízo* (1990). A experiência do poeta aguça o olhar do crítico. Momentos de impressionante argúcia, rigor teórico e estético são as aulas em que Hermenegildo se debruça sobre um poema, desnudando equações simbólicas e mediações dialéticas invisíveis aos olhares menos experientes.

Em 1996, ingressa na Universidade de Brasília como professor de literatura. Ingresso tardio. A redemocratização não se anunciou como ruptura com a ditadura mas, em grande parte, como sua perpetuação: portas fechadas para aqueles que lutaram por outro projeto. Entrada tardia, muito a fazer em pouco tempo. Repor um legado alijado da universidade: o da tradição marxista de reflexão sobre a experiência brasileira, um pensamento ameaçador, porque reconhece na história seu caráter inteligível, e nisso a possibilidade de transformação, de revolução das estruturas.

Desde então, se notabiliza pelo trabalho empenhado na consolidação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, tendo sido coordenador do programa na gestão de 2001 a 2003. Atuou sempre como um intelectual produtivo contra o produtivismo. Buscou, no trabalho intelectual, escrever para seus interlocutores. Evitou sempre a projeção efêmera dos meios de comunicação mercantis, renegou carimbos como o artista intelectual, o poeta negativo, o crítico dos jornais.

Optou por fazer da sala de aula seu espaço prioritário de atuação política. E, para além das fronteiras da universidade, foi buscar interlocutores nos movimentos sociais. Atuou muitas vezes de forma voluntária como professor da Escola Nacional Florestan Fernandes, do MST. E, é importante dizer, seu trabalho crítico, com seu grupo de pesquisa, construiu a proposta das disciplinas do campo estético da Licenciatura em Educação do Campo da UnB, um curso de referência no país, nascido em 2007 na UnB, que forma professores para atuar nas escolas do campo, em assentamentos e quilombos.

Presenciei, certa vez, uma aula magistral do professor Hermenegildo na Escola Nacional Florestan Fernandes para uma turma de militantes que estudava arte e cultura, sobre o conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis. Dias depois, o professor concluía o texto “Que pai contra que mãe: a questão do ponto de vista em Machado de Assis”, incorporando no argumento o resultado político e estético de seu encontro com militantes. O texto segue sendo lido, debatido, inspirando exercícios cênicos de montagem do conto, e experimentos com a linguagem audiovisual.

Autor e organizador de oito importantes livros para os estudos literários brasileiros e latino-americanos, produziu, acima de tudo, conhecimento e não estatísticas, e se dedicou muito à formação intelectual de seus orientandos. É um dos principais estudiosos do romance regionalista de 1930, da obra de Graciliano Ramos, e de autores como Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Juan Rulfo, Murilo Rubião, Machado de Assis, Manoel Bandeira, Joaquim Cardozo, dentre outros. E nos anos recentes intensificou, com seu grupo de pesquisa, os estudos sobre a atualidade do realismo, a partir da perspectiva lukacsiana.

Um dos traços marcantes de sua trajetória é a atuação coletiva, o gesto gregário por meio do qual soube sempre reunir em torno das produtivas indagações que sabe formular um amplo grupo de estudantes e pesquisadores. Foi assim que construiu e lidera o grupo de pesquisa Literatura e Modernidade Periférica, responsável pela formação de mais de doze doutores hoje atuantes como professores em universidades públicas, institutos federais e escolas de Brasília.

O empenho em pensar o Brasil de forma dialética, por meio das mediações entre forma artística e forma social, e da lógica de inserção periférica do Brasil no sistema mundial, fez do professor Hermenegildo um interlocutor crítico da obra dos principais intérpretes do Brasil, possibilitando aos estudantes e orientandos uma formação abrangente e densa sobre o senso de contradições que norteiam a experiência brasileira. Pudemos ler os romancistas, contistas, poetas, cronistas, e seus críticos, em contraste com as leituras de Sérgio Buarque de Hollanda, Caio Prado Junior, Celso Furtado, Florestan Fernandes...

Em nível nacional, o professor Hermenegildo protagonizou a construção do grupo Formação, que reúne pesquisadores e grupos de pesquisa de diversas universidades do país, e desde 1999 realizou inúmeros encontros em diversas regiões do país.

Em nível internacional, na perspectiva dos estudos de Antonio Candido e Angel Rama, ampliou as articulações fazendo pós-doutorado no México, estudando a obra do escritor Juan Rulfo, trabalhando com o professor na Universidade Nacional Autônoma do México. E nos anos recentes intensificou as parcerias de pesquisa com o grupo argentino Herramienta, de Buenos Aires, coordenado pelo professor Miguel Vedda.

Aprendemos muito com as aulas do professor Hermenegildo, pelo valor atribuído ao texto literário e aos dilemas das obras de arte, analisados com maestria, pela incitação ao debate, ao trabalho de grupo, pelas análises argutas sobre a realidade política brasileira e internacional. Há mais de uma década o professor alertava em suas aulas sobre o rumo crescente de precarização da universidade pública brasileira, chamando atenção para uma espécie de privatização branca, burocrática, que opera

pela relação distante e clientelista dos estudantes com a universidade, pela mudança de atitude do corpo docente, pelo fosso crescente entre o país e a universidade pública etc.

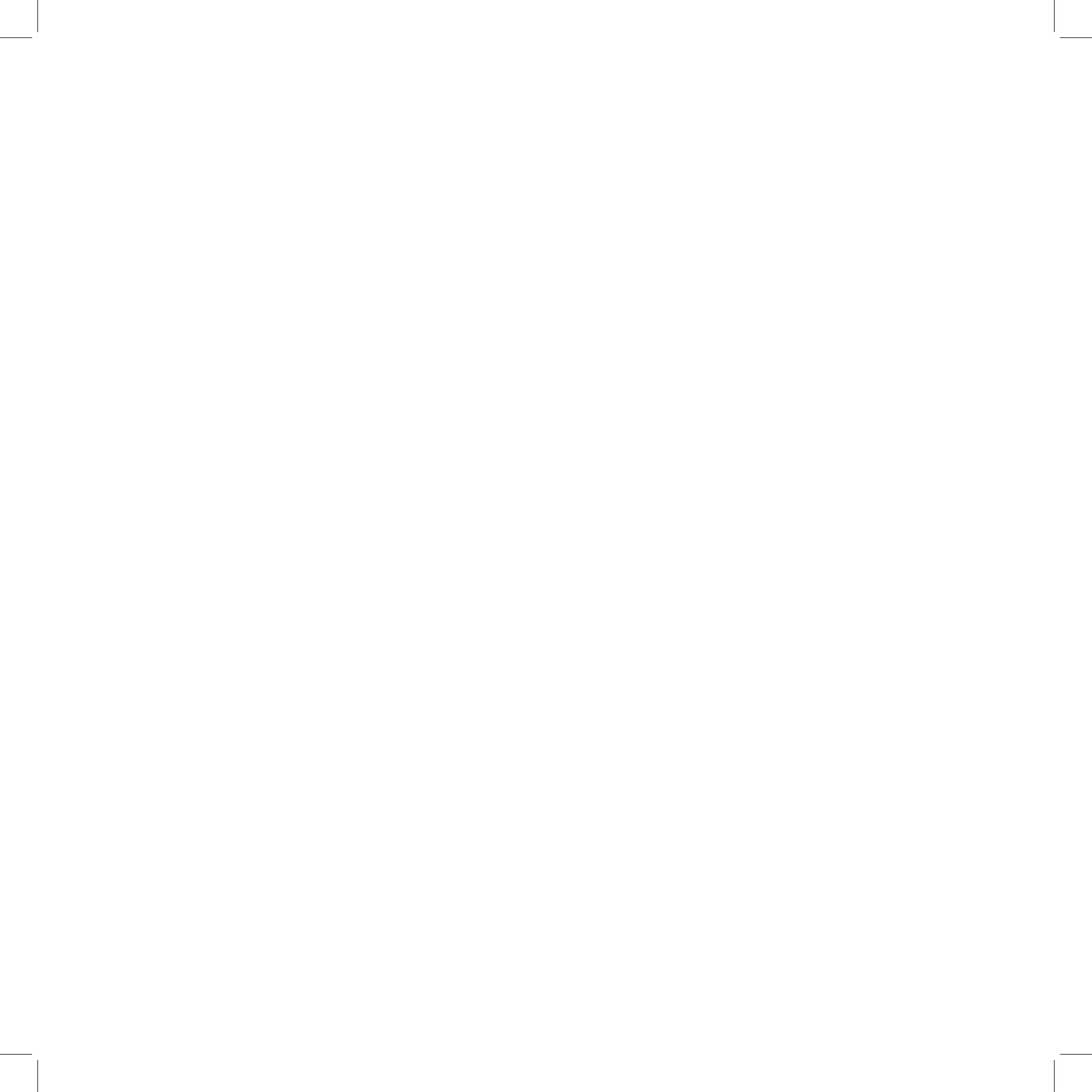
Em duas décadas como professor da Universidade de Brasília, a trajetória do professor Hermenegildo marcou profundamente a formação de professores e pesquisadores, com a importância do rigor acadêmico, da abrangência dos estudos comparados em âmbito da América Latina, pelo vigor do pensamento empenhado em compreender e formular os dilemas da experiência brasileira e pelo valor atribuído ao trabalho coletivo.

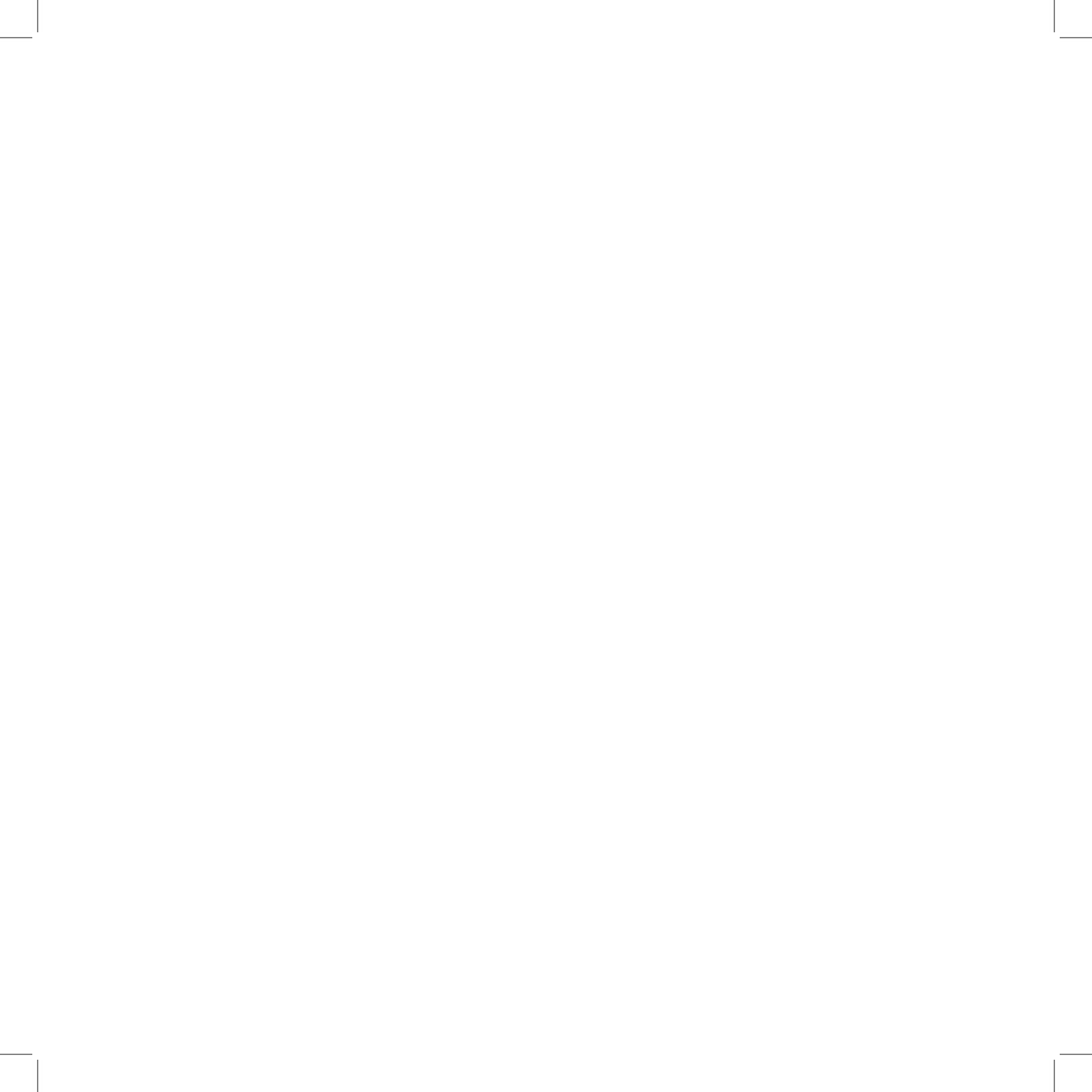
O trabalho de Hermenegildo mantém vivo um elo com o projeto original da Universidade de Brasília, ao formar mais de uma geração de professores e intelectuais empenhados em pensar o país, em democratizar o potente acúmulo de nossa literatura para a classe trabalhadora. O pessimismo radical aprendido com Graciliano, e assimilado em sua conduta, nos ensina que as exigências intelectuais para a elaboração de uma análise crítica da realidade não devem imobilizar a atitude empenhada na consolidação da democracia como valor universal.

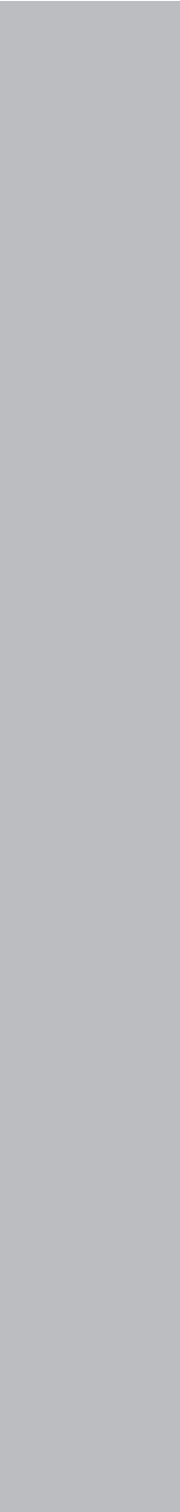
Por isso, em nome do PósLit, de seus estudantes, orientandos, colegas professores, dos membros do grupo de pesquisa coordenado por ele, lhe rendemos homenagem, em agradecimento pela trajetória emblemática que trilhou no programa de pós-graduação e na Universidade de Brasília um dos caminhos produtivos entre literatura e práticas sociais, hoje bastante consolidado.

Obrigado, Hermenegildo!

Brasília, 1º de outubro de 2015.







Oswaldo de Camargo: poesia, ficção, autoficção

Eduardo de Assis Duarte
UFMG/CNPq
eduardoassisduarte@gmail.com

O texto que se segue foi apresentado no evento comemorativo dos 40 anos do Pós-lit UnB, na mesa destinada à discussão da “Representação na literatura contemporânea”. E se encaixa justamente num dos principais eixos de preocupação da crítica contemporânea, qual seja, a da representação do Outro – entendido como subalterno, seja em termos de gênero, etnicidade ou classe social. Aborda a produção poética e ficcional do escritor afrodescendente Oswaldo de Camargo, em suas relações com a experiência vivida pelo autor e com a condição do sujeito negro numa sociedade marcada pelas heranças da escravização e pelo mito da democracia racial.

O lançamento, em 1972, do volume de contos *O carro do êxito* revela a faceta ficcionista de um Oswaldo de Camargo conhecido até então como o poeta de *Um homem tenta ser anjo* e de *15 poemas negros*, livros publicados em 1959 e 1961, respectivamente, além do Oswaldo de Camargo músico e compositor admirado por seu talento. Com efeito, nas quatorze narrativas de que se compõe, *O carro do êxito* traz para o leitor muito mais do que a força de enredos plenos de humanidade. Indica também a intimidade autoral com códigos distintos de expressão, caracterizada por uma sensibilidade afeita ao verso e à melodia a interferir positivamente nas opções formais do prosador.

Um homem tenta ser anjo e *15 poemas negros* reúnem textos da juventude do autor, ainda próximos do discurso religioso presente em sua formação. O primeiro é marcado pela deambulação do eu poético em busca de afirmação identitária e do sentido da própria existência: “sinto que sou um fosco e baço,/e dói-me a solução de conhecer-me” (1959, p. 47). Ou ainda: “Enxuto do naufrágio de que volto,/aonde irei nesta cidade?/Ah, que se abrigue ao menos neste Instante/meu corpo, alma e o que trago:/bagagens mal-lavadas de um naufrágio!” (1959, p. 89). Essa angústia de existir, que remete à derrota, ao abandono e a um penoso desnudamento de si, convive, no entanto, com a crença no futuro: “e eu me crescerei, sofra embora. (...) /E aguardo o meu surgir, a cada hora.” (1959, p. 29).

Já em *15 poemas negros*, esse sujeito em trânsito cresce e traz para o verso sua condição de afrodescendente submetido ao racismo nem sempre silencioso vigente no país desde os tempos da senzala. Não se trata ainda do ímpeto afirmativo do movimento negro estadunidense a celebrar o black is beautiful, que só mais tarde aportaria por aqui. Mas, em pleno 1961, enquanto, no Brasil profundo, muitas localidades sequer tinham luz elétrica e, no campo político, a posse de um vice-presidente eleito democraticamente ainda dependia da concordância das Forças Armadas, Oswaldo de Camargo solta seu verbo: “Eu tenho dentro de mim anseio e glória/que roubaram a meus pais./ Meu coração pode mover o mundo,/ porque é o mesmo coração dos congos,/ bantos e outros desgraçados,/ é o mesmo.” E prossegue: “É o mesmo coração dos que são cinzas/ e dormem debaixo da capela dos enforcados.../

é o coração da mucama/ e do moleque;” (1961, p. 51). Aqui, a negritude – negrura ou negrícia – surge em tom de lamento do sujeito “emparedado” pela falta de perspectivas, tom que persiste em textos como “Canção amarga” e “A modo de súplica”. Ao final, prepondera o “Grito de Angústia” que dá nome ao poema: “Sou um negro, Senhor, sou um... negro!” (1961, p. 52).

Essa consciência de si e de sua condição social surge mais tarde na ficção de Oswaldo de Camargo depurada da retórica combativa que marca a produção de alguns poetas e prosadores das décadas seguintes, presentes na série *Cadernos negros*, iniciada em 1978. Em seus contos, nota-se o traço irônico e a insinuação substituírem muitas vezes a denúncia explícita, e isto sem prejuízo da reflexão que se quer provocar no leitor.

Do menino da roça “doado” pelo pai ao bom senhor, no conto “Maralinga”, até o jovem músico sem eira nem beira igualmente “adotado” pelo bom patrão, que o exhibe aos clientes como prova de benemerência, em “Civilização”, *O carro do êxito* narra o doloroso percurso desse sujeito em busca de sobrevivência, e, quiçá, respeito e reconhecimento. A prova de fogo representada pela “integração do negro na sociedade de classes”, para ficarmos com o título do estudo de Florestan Fernandes, ganha corpo e alma nas páginas de Oswaldo de Camargo. Seus contos trazem ambientes acolhedores e até festivos, mas também fazem o negro percorrer espaços por vezes sufocantes, que apontam para a desigualdade e a discriminação.

O carro do êxito se organiza feito melodia, por um engenhoso processo reiterativo pelo qual elementos constituintes de determinado personagem reaparecem em outros, sendo encarnados em protagonistas de enredos, cenários e tempos distintos. Irmanadas pelo foco narrativo em primeira pessoa, tais subjetividades dialogam e, mais que isto, se aglutinam na construção de um sujeito étnico ao mesmo tempo singular e plural, individual e coletivo. A partir dessa orquestração, que faz o narrador mergulhar nas encruzilhadas e caminhos percorridos pela comunidade com a qual se identifica, o livro de Oswaldo de Camargo de pronto se insere na tradição da literatura negra ocidental, que surge nos Estados Unidos em começos do século XX, chega ao Caribe e à França nos anos 1930 para, em seguida, enegrecer as páginas da literatura de inúmeros países. E não custa lembrar a inclusão do autor na antologia *Nouvelle somme de poésie du monde noir*, organizada por Léon Damas, destacado ativista do movimento da negritude francófona, e publicada em Paris em 1967.

Oswaldo de Camargo, a exemplo de grandes autoras e autores afrodescendentes do século XX, assume o desafio da narração em primeira pessoa. Isto implica não apenas trazer o negro para o centro da cena, mas encarná-lo de dentro para fora, percorrer seu interior, dotá-lo de humanidade e

verossimilhança. E, de acordo com a tradição que remonta a precursores como Lima Barreto e outros, adotar o seu olhar, sua perspectiva, seu modo de ver o mundo, de baixo para cima, da periferia para o centro. Os contos de *O carro do êxito* trazem o subalterno na intensidade de suas angústias e sofrimentos, da mesma forma que apontam para a consciência crítica da realidade de sua condição.

Em “Maralinga”, conto em que o tempo da narrativa incorpora o trauma e faz com que um determinado dia se prolongue vida afora, o narrador-personagem volta à infância para relatar os momentos em que ele – pequeno ainda, mas já órfão de mãe – é entregue pelo pai a um velho de olhos azuis, “dono” do povoado que dá nome ao conto, para “lá servir e tentar ser alguém” (p. 21). Ou, ainda, segundo a confissão do narrador adulto/criança, para lá “tentar me arrancar do desamparo” (p. 22). Na cena final, o pai desconsolado não vê outro caminho:

- O menino então fica, doutor. É bom menino, o senhor pediu, eu trouxe ele. O que o senhor fizer...
- E meu pai susteve a palavra, pôs a mão na minha cabeça, pegou o saco com minhas coisas:
- O menino é bom, sem luxo de mãe...
- Pegou meus boizinhos:
- Brinca pouco, pode usar ele doutor. (CAMARGO, 1972, p. 24)

Pelo exemplo acima, percebe-se o quanto a economia verbal expressa, na precisão contundente da frase, a crueldade do momento da separação. Ao se referir à presença da mãe como “luxo” da criança, a voz paterna expressa sem rodeios o quão próximos ainda estão da ideologia e das práticas escravistas tanto o pai quanto o caridoso benfeitor. O menino é “doador” não apenas para crescer ao abrigo da caridade do homem de posses, mas, sobretudo, como força de trabalho submissa. A cena – e o conto como um todo – chamam a atenção mais ainda pelo tom do narrador. Este ajusta as contas com a vida e declara: “hoje estou me observando lá” (p. 22). E, ao contrário do que pediria o gosto dominante por desfechos de folhetim, a ruptura do laço familiar não se traduz em desespero nem em condenação por parte da criança lembrada pelo adulto. O menino pensa menos em si e mais naquele viúvo que é obrigado a dar o filho para o outro criar logo após ter perdido a esposa: “meu pai, na estrada, tremia o corpo, de tanto chorar” (p. 24).

As histórias nem sempre mudam de tom em enredos que encenam níveis distintos de tensão. Em “Medo”, o menino está num orfanato católico, todavia numa condição distinta dos colegas: presta serviços braçais à instituição. Por que ele e não outros tem que esfregar o chão, tirar a poeira dos móveis? O texto silencia. E, de imediato, o plot remete à biografia de Dom Silvério Gomes Pimenta, primeiro bispo

negro brasileiro, também escritor e membro da Academia Brasileira de Letras. Consta de sua biografia que, para custear seus estudos, prestava serviços de limpeza durante o dia e dava plantão na portaria do seminário à noite. No conto, o menino negro, para espanto geral, é escolhido para representar um dos doze apóstolos e tem seus pés lavados pelo Cônego Leonídio, na cerimônia em que este representa Jesus.

Já em “Civilização”, o leitor é arremessado de volta ao tema do desamparo a partir das primeiras linhas do conto. E se depara com Paulinho – um jovem músico negro “expulso” de casa, ou melhor, do quarto que alugava na casa do maestro que o acolhera, misto de senhorio e patrão. Momentaneamente sem teto, o narrador não se furta de comentar a frase final do personagem, que soa como sentença moral:

– Assim não dá, Paulinho, a gente quer ajudar, mas vocês...
Aí está, vocês, pretos, pessoal de cor... Se traiu o maestro, claro, se traiu. Vocês... ou seria: vocês, músicos, artistas? Não! O maestro Borino não me aguentou, claro, na sua sala deslumbrante. Alguém lembrou a ele o destoo, o equilíbrio no ambiente... é claro.(CAMARGO, 1972, p. 63)

De início, salta aos olhos o tenso dialogismo entre os discursos do branco e o do negro, acoplados lado a lado, a modo de discussão. Só que este último exerce o poder de narrar e, portanto, conduzir a exposição de acordo com seu ponto de vista. E é nessas condições que transcreve a palavra de seu Outro – o branco, para sobre ela refletir e prontamente detectar o preconceito. A repetição de “claro”, ainda seguida de um “é claro”, reforça o sarcasmo subjacente ao tom irônico que perpassa a narrativa.

De “Maralinga” a “Civilização”, vai o leitor acompanhando o percurso desse sujeito, antes criança, agora precocemente adulto. “Civilização” traz a narrativa para a metrópole moderna e cosmopolita, em lugar da paisagem infantil cujo centro é a fazenda Sinhazinha Félix. Porém, o leitor vê repetir, no que seria o futuro daquela criança, a mesma condição de desamparo que motiva o deslocamento forçado do adulto precoce. Oswaldo de Camargo retoma o leit motif do despejo – forma de sequestro do lar, presente em escritos de autores negros os mais diversos, de Patrick Chamoiseau a Conceição Evaristo, além de remeter à memória da diáspora negra de tantos tempos e lugares.

Mas “Civilização” narra também o outro lado da moeda. E aborda a ascensão social do negro como problema – via e veia abertas à alienação e à cooptação: “– Gostei de você, preto, gostei mesmo...”, brada em praça pública, aos pés da estátua de José do Patrocínio, outro branco, também de olhos azuis, Fred, proprietário da Neurotic’s House. Ele “adota” o jovem músico e faz dele garoto-propaganda de sua benemerência. Resiliente, Paulinho se ajeita e “sobe na neurotic’s house”. Após “fugir do desamparo”,

por que não perseguir o êxito? Tocar piano na hora do almoço é apenas detalhe, sua principal função é contar aos clientes lorotas românticas sobre a própria indignação a fim de exaltar o bom coração do branco. Machadianamente, Oswaldo de Camargo sai da ironia fina para o sarcasmo cortante ao concluir:

Subi na "Neurotic's House", porque Fred foi com a minha cara, foi e ainda vai:
 – Gosto de você, preto, você provou que um preto pode livrar-se de sua carga... Gosto de você, preto, gosto mesmo...
 E ele me ajeita o nó da gravata, sorrindo, muito loiro, muito fino e bonito, como um branco.
 E sua mão no meu ombro, me belisca a carne até o osso, testando a resistência...
 – Gosto de você, preto, gosto mesmo...
 *
 Um odor áspero de colônia me envolve, como nuvens de civilização. (CAMARGO, 1972, p. 71)

A alienação surge emoldurada por uma ironia cínica que remete ao preço que o sujeito paga por sua condição numa sociedade sob hegemonia da branquitude³. O personagem acredita estar no “carro do êxito”, não ainda no volante, mas certamente no assento do carona. Assim, o título do livro cresce, vai além do nome e se torna metáfora estruturante, recorrente e articuladora de enredos.

Enquanto lado sombrio da subalternidade, a exclusão leva tanto à negação de si quanto à superação ativa do status quo. Em *O carro do êxito*, o narrador nos conduz a ambos os extremos com a maestria de quem domina o ofício e rege as tensões. Na arena das relações interétnicas, o antagonismo conduz a reações que passam pelo confronto, mas também pela tolerância envergonhada, daí à aceitação e até à coexistência pacífica.

Em “Louçã”, o menino de Maralinga ressurge adolescente na metrópole, a entregar, em mansões da burguesia paulista, os doces feitos pela tia que trabalhara na região como cozinheira por mais de vinte anos. E o sobrinho, amante de livros e versos, ao cumprir seu papel na economia familiar, penetra no espaço do branco rico para ali encontrar uma jovem solitária em busca de preencher o fim de tarde. Na conversa, ele profere a palavra “louçã”, bebida nos livros, o que intriga a jovem, ignorante do sentido do termo. Ao final, depois de percorrer estantes cheias de capas e letras douradas, o rapazinho não encontra naquela biblioteca sequer um dicionário...

³ A propósito, comenta Brookshaw: “o progresso social, o aburguesamento envolve um inevitável processo de branqueamento cultural e a troca da alma por uma outra que não é autêntica, enquanto a preservação da herança negra, da ‘negricia’, é um obstáculo para a ascensão social em um mundo onde o controle financeiro está em poder dos brancos. É a tensão entre estes fatores que constitui o tema do livro.” (1983, p. 216-7).

Assim, as narrativas de *O carro do êxito* terminam por construir um painel dos cenários sociais negros de São Paulo em meados do século XX: entidades como a Associação Cultural do Negro, clubes e imprensa negra emolduram o quadro onde se movimenta uma elite afrodescendente integrada por antigos militantes, dirigentes de associações, políticos. Os ambientes festivos convivem, no entanto, com a pobreza dos botecos e do quarto de pensão onde um jovem solitário se refugia com seus livros e discos. Contos como “Negritude”, “Esperando o embaixador” ou “Negricia” assumem tom de crônica desse momento e remetem a fatos e pessoas da memória histórica e cultural afro-brasileira. O jornal *Niger*, que integrou a imprensa negra e abrigou o escritor em sua redação, dá título ao conto homônimo. E poetas como Carlos de Assumpção, Lino Guedes e Bêlsiva são lembrados como referências do narrador que os admira e insere seus versos nas narrativas.

A questão torna-se mais complexa quando se percebe que alguns desses traços, que habitam diferentes personae do livro e, mesmo, cenas e referências históricas, passam a remeter à própria biografia do autor empírico, nisto se configurando o principal desafio à presente reflexão. Até que ponto existiria um “pacto autobiográfico”, para ficarmos nos termos de Philippe Lejeune, a salpicar pelos caminhos do “carro do êxito” as marcas do testemunho e do discurso memorialístico? Vejamos.

No início do livro, nota biográfica informa ter Oswaldo de Camargo nascido em Bragança Paulista, mais precisamente na “Fazenda Sinhazinha Félix”, onde ficou até os 6 anos, quando perdeu a mãe. Tanto o local quanto a orfandade integram, como vimos, o enredo do conto “Maralinga”. Já em “Deodato”, o autor, além de inserir na fala do narrador-personagem menção de pertencimento ao “Reino da Garotada Dom Bosco de Poá”, que a citada nota introdutória indica ter sido onde o escritor estudou antes de entrar no seminário, inclui versos de seu livro *Um homem tenta ser anjo* como sendo de autoria de um poeta que recebe na narrativa o nome de Leonardo Bravo... Essas e outras referências atuam como biografemas barthesianos inseridos aparentemente de forma aleatória na ficção, e agregam lastro histórico e memorialístico ao painel de época a que me referi.

É preciso desde já descartar, no entanto, ser *O carro do êxito* uma autobiografia. Mateus, Paulinho, Benedito e outros não seriam simples máscaras a representar o autor na sua trajetória de migrante em busca de um lugar na metrópole. O biografismo, que tanto iludiu certa crítica de Machado de Assis, levando-a a equívocos históricos, se adotado aqui implicaria reduzir a ficção a mero depoimento. O biografismo, nunca é demais ressaltar, tem, inclusive, vitimado autores e textos afro-brasileiros empenhados em resgatar uma memória comunitária ausente da história dos vencedores.

Por outro lado, não se pode ignorar a importância do testemunho e do memorialismo negro, vigente desde que este escritor se põe a lançar no papel sua história de vida. Olaudah Equiano, no século

XVIII, Mahomed Baquaqua e Frederick Douglass, no século XIX, entre outros, ao tomarem para si a palavra do branco, o fazem antes de tudo para externar sua história de indivíduos cuja liberdade tem que ser conquistada a cada dia. O ímpeto memorialístico marca igualmente a escrita das mulheres de muitos tempos e lugares, e o melhor exemplo é aqui o de uma contemporânea, a também migrante Carolina Maria de Jesus, que chega a São Paulo em meados do século, assim como o nosso autor e milhões de outros brasileiros. Oswaldo e Carolina, dois estranhos na metrópole; duas histórias, duas escrituras distintas. Mas, algo aproxima essas vozes negras que falam e enfrentam o dilema: pode o subalterno falar? Sim, cada qual a seu modo, eles falam. E, ao falar, superam a subalternidade. A condição subalterna, que no diário de Carolina surge abrupta, feito soco no estômago, no conto de Oswaldo passa por formas outras de expressão, não menos impactantes.

Mas, afinal, qual seria o peso da memória autoral na conformação das narrativas? Ao contrário do dado bruto jogado no diário, a autor de ficção percorre o vivido para transformá-lo em invenção, ao mesmo tempo em que se distancia da ordem exigida pela narração autobiográfica. Assim, traços memorialísticos são semeados na tessitura da ficção e esse entrelaçamento tanto confere historicidade aos enredos quanto remete a um passado não apenas vivido, mas também imaginado na rememoração. Eu-vivido e eu-narrado se imbricam, o poeta-músico-escritor é também cidadão e testemunha. Mas, mesmo como “homem de seu tempo e de seu país”, guarda a memória do vivido no aconchego da imaginação. Aliás, como todo ser humano.

O resultado desse diálogo da narrativa de si com a ficção, apesar de antigo de séculos, é nomeado contemporaneamente de autoficção – conceito objeto ainda de debate, e procedimento narrativo a meu ver próprio de um tempo em que a experiência passada se dilui e se desconecta de um presente marcado pela instabilidade líquida de relações e identidades. Quem primeiro se utiliza do termo é o escritor e crítico francês Serge Doubrovsky, que o coloca na contracapa de seu romance *Fils*, lançado em 1977, cinco anos depois de *O carro do êxito*. Mais tarde, declara ele: “pessoalmente, limito-me à definição que dei – e que foi, aliás, reproduzida pelo dicionário Robert culturel: ‘Ficção de fatos e acontecimentos estritamente reais.’ Esse eixo referencial me parece ser a essência do gênero, se é que existe gênero” (DOUBROVSKY, 2014, p. 120).

Por esta via de entendimento, fato e ficção, em vez de antípodas colocados em extremos antagônicos, se irmanam na narrativa – lugar em que o inventado passa a existir justamente para realçar o real. Pode-se dizer que o mesmo acontece nos contos de Oswaldo de Camargo, se não em todos, certamente nos mais impactantes. Em seus textos, Serge Doubrovsky chega a inserir o próprio nome

nas tramas, numa atitude própria ao “pacto autobiográfico” lejeuniano. Mais comedido, o autor afro-brasileiro traz a memória de si para os núcleos dos enredos, enredando-a, todavia, a um vigoroso painel em que despontam outros atores de uma história comunitária escrita a contrapelo.

Oswaldo de Camargo não apenas colhe os frutos da memória negra brasileira e ocidental arquivada num extenso repertório de leituras. A estes, adiciona a escuta atenta do que ficou contido na oralidade dos dramas anônimos e dos feitos que não têm lugar no discurso da história. Porém, mais do que colher, é ele alguém que faz do fruto semente que germina e cresce. E que, pela via da palavra, constrói um mosaico não de identidades negras fixas feito essências, mas identificações em processo, com suas nuances e contradições. Sob a batuta do maestro, tais faces múltiplas se encontram e soltam suas vozes, que remetem a um passado/presente que muitos desconhecemos, apesar de com ele conviver praticamente todos os dias.

Referências:

BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Trad. Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

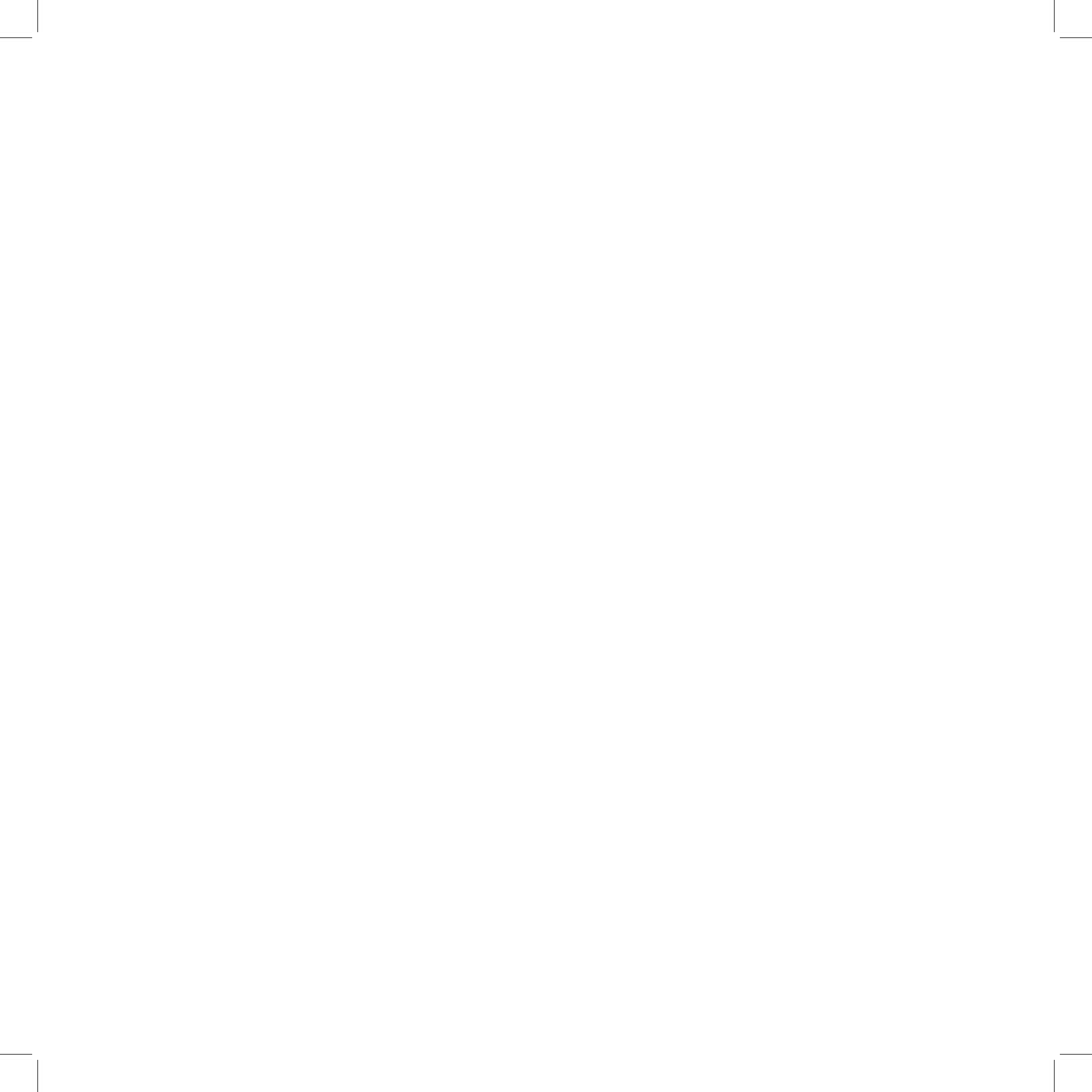
CAMARGO, Oswaldo. *O carro do êxito*. São Paulo: Martins, 1972.

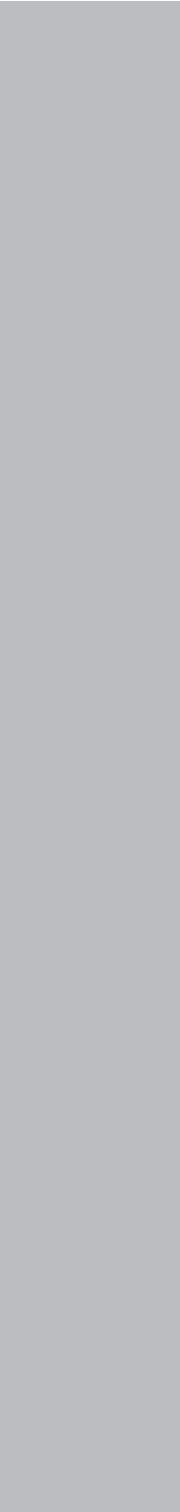
_____. *Um homem tenta ser anjo*. São Paulo: Supertipo, 1959.

_____. *15 poemas negros*. São Paulo: Associação Cultural do Negro, 1961.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2008.





Favor, dívida impagável e forma literária em
Os ratos

Homero Vizeu Araújo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS
homerovizeu@gmail.com
Octávio Augusto Linhares Reis
Bolsista CNPq

Pra mim, basta um dia
 Não mais que um dia, um meio dia
 Me dá
 Só um dia
 E eu faço desatar a minha fantasia
 Só um belo dia

Chico Buarque

Os ratos, de Dyonelio Machado, narra as vinte e quatro horas do esforço de Naziazeno para arranjar o dinheiro para saldar sua dívida com o leiteiro. No romance de 1935, tudo se passa na Porto Alegre quente e abafada que assiste ao vaivém incessante deste barnabé proletarizado e endividado, mas disposto a desencavar os cinquenta e três mil-réis que ficou devendo. Dentre os livros da safra de 30, é um romance que se destaca pela linguagem e composição, valendo referir o último parágrafo de Antonio Candido em *A revolução de 30 e a cultura*:

O gosto, ou pelo menos a tolerância pelo informe, o não-artístico (em relação aos padrões da tradição ou aos da vanguarda), levou por vezes a supervalorizar escritores que pareciam ter a virtude do espontâneo; e a não reconhecer devidamente certas obras de fatura requintada, mas desprovidas de ideologia ostensiva, como *Os ratos*, de Dionélio Machado (1935) ou *O amanuense Belmiro*, de Ciro dos Anjos (1937). E talvez um artista de grande nível, como Graciliano Ramos, tenha sido mais valorizado pelo temário, considerado inconformista e contundente, do que pela rara qualidade de fatura, que lhe permitiu fazer obras realmente válidas. (CANDIDO, 1987, p.198)

Dyonelio encontra-se em boa companhia, neste desfecho da exposição no ensaio clássico. Não por acaso, Fernando Cerisara Gil adicionará *Angústia* (1936), do citado Graciliano Ramos, às duas obras mencionadas para montar o argumento e as análises de *O romance da urbanização*, livro em que os protagonistas funcionários públicos Luis da Silva, Naziazeno e Belmiro têm suas trajetórias examinadas e cruzadas. A audácia da operação intelectual de Fernando Gil enquadra autores muito diferentes e distantes geograficamente, que estariam unidos em suas experiências urbanas e provinciais, rendendo a reelaboração estética do impacto da modernização capitalista, ainda que incipiente, em um contexto de permanência e remanejamento de oligarquias, clientelas e patriarcas no Brasil dos anos 1920 e início dos anos 1930. O progresso à brasileira está em causa, devidamente filtrado pela prosa de ficção de Graciliano, Dyonelio e Ciro dos Anjos. Mais ainda: a aposta crítica é de que há conexões estéticas e materiais entre aquela Maceió quente e opressiva, a Belo Horizonte estagnada e lírica (até mesmo machadiana) e

esta Porto Alegre obsessiva e abafada, para além da condição mais evidente de capitais de respectivas unidades da federação.

Redimensionando a expressão romance da urbanização, que é colhida no ensaio de Roberto Schwarz sobre *O amanuense Belmiro*, trata-se de analisar cada obra e buscar o contraste revelador. A agitação ressentida e homicida de Luís da Silva, o percurso lírico de Belmiro Golveia e o zigue-zague endividado e obsessivo de Naziazeno formariam um diagrama desigual, mas que se combina no conjunto dos entrecchos e caracterizações para resultar em “uma versão específica do enclacramento no progresso. Daí que a modernização seja, portanto, arguida em suas pretensões lineares e futuras.”(ARAÚJO, 2014, p.12)

Se romance de 30 tornou-se um termo corrente na crítica literária e mesmo na história da literatura brasileira, trata-se, aqui, de discernir um subconjunto articulado, talvez um subsistema no interior do sistema do romance realista do período. No romance da urbanização, surgiriam com mais evidência os trejeitos e os dilemas de um setor social médio ressentido e acossado, não obstante a placidez conformista e lírica do amanuense Belmiro.

Unindo os três *romances da urbanização*, ainda teríamos características como a presença do *herói fracassado* e uma percepção histórico-temporal peculiar. Vejamos:

[...] o romance da urbanização nada conta do passado nem tampouco aponta para o futuro. [...] Contrariamente ao tradicional romance de 30, em que uma consciência crítico-desencantada narra a desintegração e o colapso de um determinado universo social, apontando implicitamente para as transformações que derivam dessa ordem social em ruínas, no romance da urbanização não estão mais em jogo o sentimento e a visão de mundo guiada e normatizada por uma escala de valores a partir da qual o personagem baliza a sua trajetória e experiência, conformando-se com ela ou entrando em choque. Por consequência, pode-se afirmar que o personagem fracassado do romance da urbanização está distante da figura do herói problemático do romance “burguês clássico”. (GIL, 2014, p.41)

Os ratos, entretanto, parece guardar algumas especificidades interessantes em relação às demais obras que compõem a análise de Fernando Gil. Primeiramente, é o único dos três romances narrado em 3ª pessoa, com um narrador que, por sua vez, também apresenta enorme peculiaridade em relação ao padrão realista convencional. Em segundo lugar, a condição intelectual e socioeconômica de Naziazeno difere significativamente daquelas dos protagonistas dos outros dois romances.

A posição do narrador

No início do primeiro capítulo de *Os ratos*, o narrador nos apresenta a Naziazeno e já começa a desenvolver o episódio (o ultimato do leiteiro, espécie de mote do romance) buscando um ponto de vista muito aproximado ao do protagonista. Esse movimento do narrador - tentativa de narrar os acontecimentos a partir do ponto de vista do personagem Naziazeno - permanecerá ao longo do romance, tendo seu ápice, talvez, ao final, quando a alucinação que Naziazeno tem em estado de vigília (os ratos roendo seu dinheiro) nos é contada em forma muito próxima ao fluxo de consciência.

A narrativa em terceira pessoa, que poderia acenar com expectativas de onisciência, ao contrário, não engendra um contexto narrativo objetivo, mantido pela autonomia da voz do narrador. Conquanto mantenha parte de sua integridade, sua tendência é sofrer um processo de deslocamento para o campo de visão do personagem. (GIL, 2014, p.92)

A síntese é boa e compatível com o que vinha sendo apresentado até aqui. Procurando expor em maior detalhe os procedimentos do narrador, cabe referir “O pobre diabo no romance brasileiro”, ensaio de José Paulo Paes, em que se postula ser necessária certa assimetria para a caracterização de uma personagem como *pobre-diabo*:

‘Pobre’ se diz de quem se acha faltar ou privado do necessário; de quem foi mal dotado ou pouco favorecido; por extensão, de quem seja infeliz, desprotegido, digno por isso de lástima e compaixão. Compadecer-se é, etimologicamente, padecer junto, mas — atenção — em posição de superioridade. Magnanimamente abdicamos, por um momento, do nosso conforto de não sofrendores para, sem risco pessoal, partilhar o sofrimento de alguém menos afortunado e por conseguinte inferior a nós. De alguém a quem possamos entre depreciativa e compassivamente chamar de ‘pobre diabo’. (PAES, 1990, p.38)

E, comentando *Recordações do escrivão Isaias Caminha*, considera inadequado o caráter confessional da primeira pessoa para tratar dessa figura:

[...] não me parece seja o signo mais adequado à representação literária do pobre diabo. Como tivemos oportunidade de ver mais atrás, o tipo de compaixão involucrado nessa frase feita conota necessariamente uma posição de superioridade do compadecedor em relação ao compadecido. Sem essa superioridade, em que transluz uma ponta de desdém, não se justificaria o uso da expressão. Na ficção de índole confessional, o escritor, ao abrir-nos a intimidade de sua alma, nos convida antes à cumplicidade ou à empatia, que é uma relação de igual para igual. (PAES, 1990, p.42)

Compaixão e desdém comporiam, portanto, a visão distanciada que enquadra o personagem *pobre-diabo* na narrativa em terceira pessoa. É preciso dizer que, em *Os ratos*, essa perspectiva aparece tensionada. O já mencionado movimento de aproximação empreendido pelo narrador exime-o de um julgamento assertativo sobre o protagonista, o que produz opacidade e ambivalência na caracterização das personagens do romance. O movimento narrativo padeceria de uma duplicidade marcante. Se, por um lado, a aproximação ao ponto de vista do protagonista não deixa espaço para o narrador, distanciadamente, fazer seus julgamentos e/ou condenações a respeito de Naziazeno, o que forneceria a chave de leitura da situação, por outro, ela não é tão grande a ponto de conferir tom confessional à narrativa, o que, por sua vez, convidaria o leitor à cumplicidade. A relativa integridade da terceira pessoa garante, portanto, um mínimo de distanciamento. As características da 1ª e da 3ª pessoa, tal como postuladas por Jose Paulo Paes, aparecem, em *Os ratos*, alteradas.

Dito isso, o compadecimento e/ou o desdém parecem ainda permanecer signos fortes na composição das possibilidades de leitura construídas pela obra.

Fundamental notar que o qualificativo [pobre diabo] em nenhum momento é aplicado ao próprio Naziazeno: sua qualificação como tal será um juízo a que o processo cumulativo do texto irá levar à mente do leitor. (PAES, 1990, p.48)

Ora, se o narrador, em sua posição colada ao personagem, furta-se a emitir juízos sobre os acontecimentos, que elementos constroem esse *processo cumulativo do texto* que habilita o leitor a considerar Naziazeno um *pobre diabo*? É claro que, em parte, a própria natureza da situação em que o protagonista está envolvido (dívida com o leiteiro, outras dívidas que são mencionadas ao longo do romance etc) compõe essa noção. Há, entretanto, para além disso, características formais que são, salvo engano, centrais para essa caracterização do personagem. Examinemos com atenção os procedimentos narrativos adotados na realização da aproximação de pontos de vista do narrador e de Naziazeno.

O discurso indireto livre

O principal recurso narrativo apontado para a aproximação de pontos de vista entre narrador e personagem verificada em *Os ratos* é o discurso indireto livre. Sobre tal técnica narrativa, diz-nos James Wood

Graças ao estilo indireto livre, vemos coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também através dos olhos e da linguagem do autor. Habitamos, simultaneamente, a onisciência

e a parcialidade. Abre-se uma lacuna entre autor e personagem, e a ponte entre eles - que é o próprio indireto livre - fecha essa lacuna, ao mesmo tempo que chama atenção para a distância. (WOOD, 2011, p.25)

A formulação de Wood ecoa o que já havíamos estabelecido anteriormente sobre o movimento narrativo em *Os ratos*. Vejamos agora como se apresenta o uso da técnica no romance. No início do capítulo 3, Naziazeno se prepara para descer do bonde:

O bonde ainda não parou, e ele já está maltratando a porta de saída com pequenos pontapés impacientes. Atravessa a praça; não olha para os lados. Uma “decisão” anterior, maldefinida e malaceita, o conduz todavia para o mercado, para o café da esquina. Pouca gente, caras “novas”. É que é cedo. Não contava com isso. (MACHADO, 2004, p.23)

Nesse trecho, podemos observar como o narrador nos descreve algumas situações a partir de um olhar que é de Naziazeno, mediante o uso do discurso indireto livre. A observação que é feita sobre o café “pouca gente” e a explicação dada para o fato “é que é cedo” são exemplos disso. Elas podem pertencer tanto ao narrador quanto ao personagem: “O estilo indireto livre atinge seu máximo quando é quase invisível ou inaudível” (WOOD, 2011, p.22). Mas há, também, o uso das aspas em termos específicos, promovendo um distanciamento do narrador. “Uma ‘decisão’ anterior, maldefinida e malaceita”. Ora, se é decisão, como pode ser mal aceita? A escolha pelas aspas funciona como um aviso do narrador: é decisão para Naziazeno, mas eu não a chamaria assim, visto que é uma ideia vaga, maldefinida e malaceita. O procedimento permite ao narrador atentar para a precariedade intelectual de Naziazeno, que, precisando resolver seus problemas, é conduzido por uma ideia imprecisa, que em sua mente confusa ganha status de decisão. Há momentos, também, em que as marcações gráficas aparecem para demarcar o registro: uso de coloquialismos e termos regionais específicos; parece, portanto, acertado afirmar que, de modo geral, o uso desses recursos gráficos tem efeito de marcar as dissonâncias entre a visão do narrador e a de Naziazeno (BUENO, 2006, p.579)

A distância entre o narrador culto e o personagem quase iletrado é muito grande para ser vencida pelo indireto livre sem deixar marcas evidentes desse abismo. Essas marcas, como consequência, conferem outro efeito ao recurso narrativo além de o tornar relativamente instável ao longo do romance.

Oscilações dos procedimentos narrativos

As aspas e as demais marcações gráficas dentro do estilo indireto livre funcionam, em grande parte do romance, para demarcar os momentos de impossibilidade de aproximação do narrador às ideias e posições do personagem, ou se quisermos, momentos em que o narrador se afasta para compor a caracterização de Naziazeno como um personagem confuso, com visão limitada etc. No todo do romance, entretanto, há momentos de maior afastamento. O abismo entre narrador culto e personagem pobre-diabo é tão grande que por vezes inviabiliza o indireto livre, que cede espaço para o discurso direto.

Os melhores lugares do bonde estão ocupados. “-Apesar de tão cedo! É estranho...”Senta-se à extremidade dum dos bancos dos lados, no fundo.(MACHADO, 2004.p.13)

Marcada com travessão e aspas, a frase é inequivocamente de Naziazeno, embora não expresse um diálogo e sim o pensamento do personagem. A surpresa em relação à lotação do bonde que é, portanto, atribuída somente a Naziazeno, ao que parece enfatizando a ignorância do protagonista em relação à dinâmica de uma cidade que se moderniza, com seus trabalhadores tomando a condução desde cedo para chegar aos seus empregos. O tom exclamativo também ressalta que Naziazeno não costuma ir trabalhar naquele horário.

O delicado movimento aproximativo armado pelo narrador nos apresenta quase todos os acontecimentos do ponto de vista do personagem, no entanto, os procedimentos narrativos mobilizados ao mesmo tempo em que promovem essa aproximação não deixam de revelar os abismos entre o narrador e Naziazeno. A oscilação do discurso indireto livre ao longo do romance e as marcas gráficas que atrapalham sua fluência têm como efeito a construção de uma caracterização específica para o protagonista: um pobre-diabo, ignorante e pouco letrado. Um pobre-diabo submetido ao vaivém irregular em busca do valor exigido pelo leiteiro, mas também submetido a um procedimento narrativo que produz fraturas e desníveis no discurso indireto livre.

Ócio na repartição, muito negócio na rua

Naziazeno é funcionário em uma pequena repartição, possivelmente como escriturário. Sua atividade não parece ter a menor importância e sua competência, se existe, não merece comentários. Seu trabalho não parece ser de grande importância e sua competência ao desempenhar suas tarefas

também não é destacada. Ocorre aliás, o contrário. Ficamos sabendo que Naziazeno está atrasado em suas funções e em nenhum momento tal atraso parece preocupá-lo muito seriamente.

O trabalho de Naziazeno é monótono: consiste em copiar num grande livro cheio de “grades” certos papéis, em forma de faturas. É preciso antes submetê-los a uma conferência, ver se as operações de cálculo estão certas. São “notas” de consumo de materiais, há sempre multiplicações e adições a fazer. O serviço, porém, não exige pressa, não necessita “estar em dia”. - Naziazeno “leva um atraso” de uns bons dez meses. (MACHADO, 2004, p.32)

Além disso, Naziazeno em nenhum momento do romance vai à repartição para trabalhar. Após pedir dinheiro ao diretor e ter seu pedido negado, ele não retorna à repartição, consumindo seu dia em outras tentativas de arrumar os 53 mil réis emprestados. Essa flexibilidade indica alguma estabilidade do protagonista em seu cargo. Obtendo seu posto provavelmente por indicação e favor (assim como o protagonista de *Angústia*), a influência de quem banca Naziazeno na repartição parece forte o suficiente para mantê-lo lá, ainda que ele não seja um funcionário exemplar.

O salário parece quase uma renda, independente do trabalho efetuado na firma, e, pelo contrário, dependente das relações com o diretor da repartição. (VANGELISTA, 2000. p. 155)

Também como ocorre com Luís da Silva, o cargo não é o único benefício que Naziazeno obtém a partir de suas relações sociais. O dinheiro que paga sua dívida vem da “solidariedade” de seus amigos Duque e Alcides e da negociação que estes fazem com Mondina. A diferença é que, no romance de Graciliano Ramos, o protagonista (que é também o narrador) complementa sua renda escrevendo colunas para “conhecidos” seus em um jornal, bajulando políticos locais etc. Luís da Silva, em *Angústia*, é capaz de escrever sonetos e artigos laudatórios, atuando como escriba subalterno, no escalão mais baixo das atividades do letrado brasileiro. Já Naziazeno, cujo ordenado também é insuficiente para pagar suas despesas, não pode apelar ao recurso de exercer a escrita para aliviar sua penúria, dada a sua condição de escasso letramento. A dinâmica das relações de favor e solidariedade em *Os Ratos* difere, portanto, das de *Angústia*.

Ratos cordiais: favor do diretor e favor entre os pobres

Ao longo de todo o romance, na sua tentativa de obter os 53 mil réis para pagar a dívida com o leiteiro, Naziazeno não procura solução para além do apelo às suas relações pessoais. “A sua ideia

era sempre uma pessoa: o diretor, o Duque...” (MACHADO, 2004, p.44). Com efeito, é Duque que conseguirá o dinheiro ao final do dia, após as inúmeras tentativas do barnabé endividado. Seguindo os passos de Naziazeno em suas idas e vindas pela cidade em busca do empréstimo do dinheiro, é possível remontar uma complexa rede de relações pautadas pela agiotagem e pelo favor. Depois da tentativa frustrada de conseguir o dinheiro junto ao diretor, Naziazeno apela para Alcides, que o manda cobrar uma dívida de Andrade, sem sucesso. De Andrade para Mr. Rees, que está viajando. Para almoçar, Naziazeno pede emprestados dez mil réis a Costa Miranda, que lhe dá cinco e solicita que Naziazeno lembre Alcides que este tem uma dívida com um agiota, da qual Costa Miranda é avalista. O protagonista, por sua vez, também recorre, sozinho, a um agiota, novamente sem conseguir o dinheiro: já lhe devia certa quantia. Por fim, já com Duque à frente da situação, mais dois agiotas são visitados e respondem negativamente. Somente depois de todas essas tentativas é que Naziazeno obterá o dinheiro, mediante negociação envolvendo Alcides, Duque e Mondina. Entre diretor, amigos e agiotas, são ao menos dez nomes com os quais Naziazeno já contou ou tenta contar em seu transe endividado sob o calor porto-alegrense.

Para analisar essa rede de relações, Roberto Vecchi retomará a cordialidade postulada por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*.

Se analisarmos as relações sociais que plasmam a figura de Naziazeno, percebemos que elas não se compreenderiam fora do pacto entre homens cordiais. [...] Uma relação significativa, nesse sentido, é que o une ao Duque, figura superior, o ‘corretor da miséria’. (VECCHI, 2001, p. 101)

E logo na sequência:

O Duque atua em relação a Naziazeno com paternalismo responsável: não põe em dúvida a necessidade do afilhado e arrisca até a perspectiva de bons negócios com o doutor Mondina na complicada transação de dinheiro vinculada ao duplo penhor do anel de bacharel de Alcides. Em virtude da relação ou da reafirmação de um prestígio social. (VECCHI, 2001, p. 102)

Há, de fato, personalismo marcando as relações das personagens, assim como há sobreposição entre privado e público. Mas a assimetria entre Duque e Naziazeno, que a análise de Vecchi pressupõe, parece não acontecer de maneira tão evidente no romance. Ou, se há, é de outra ordem. Há assimetria na relação entre o diretor e Naziazeno. O diretor, além de já ter emprestado dinheiro para o protagonista em outra ocasião, também o mantém empregado em seu cargo. Já a dinâmica que envolve Duque e Naziazeno é distante daquela que conta com o favor de um proprietário bem estabelecido em troca de

prestígio social. Duque é uma espécie de malandro - no sentido em que suas ações beiram a ilegalidade - do qual até mesmo Naziazeno, em alguns momentos, parece querer se distanciar.

Naziazeno tem medo que lhe *leiam* na cara essa *compreensão* de tudo, essa inteligência das coisas, miserável e aviltante, que tem, por exemplo, o Duque. (MACHADO, 2004, p.16)

O Duque... Sim: o Duque, por exemplo, um batalhador. Tem a experiência... da miséria. Não recomenda a sua companhia (e o próprio Duque o sabe). (MACHADO, 2004, p. 24)

Há, portanto, dois tipos de favor pautando as relações do romance. Aquele entre alguém da elite e um dependente, por um lado, e aquele que envolve os pobres-diabos, que contam com a solidariedade para arranjar algum dinheiro, por outro. Aquele primeiro tipo, o assimétrico, foi devidamente explicitado por Roberto Schwarz, que expõe sua perversidade

Como o essencial do serviço era feito por escravos, o mercado de trabalho era incipiente, obrigando os homens pobres a buscar a proteção de um proprietário para tocar a vida. O proprietário, por seu lado, ficava à vontade para favorecê-los, como um senhor personalista, à antiga, a que é devida gratidão, ou para desconhecê-los, como um cidadão moderno, que não está nem aí, ou melhor, que não deve nada a ninguém. Essa assimetria vertiginosa entre as classes, em que, dependendo do capricho dos ricos, os pobres podiam ser favorecidos ou resvalar para o nada, de fato tornava a relação de favor iníqua. (SCHWARZ, 2012, p. 176)

O Brasil que aparece em *Os ratos* já não é mais escravista, mas sua sociedade preserva alguns traços desse passado. O romance apresenta uma modernidade que chega, mas não de maneira uniforme, àquela Porto Alegre sombria. Parecem sobreviver, nas relações, alguns dos valores forjados no Brasil escravista. Não é difícil identificar traços da lógica do favor - tal qual foi exposta por Schwarz - na relação entre Naziazeno e o diretor e na arbitrariedade dessa figura que, ora livra o protagonista do aperto, ora não tem nada ver com isso. O trecho no romance é uma síntese exemplar:

Não pensou como vai abordá-lo – se a sós com ele, se diante dos outros. Tudo aquilo é tão simples, tão familiar... “*Eu compreendo essas coisas, Naziazeno...*”

- O sr. pensa que eu tenho alguma fábrica de dinheiro? (O diretor diz essas coisas a ele, mas olha para todos, como que a dar uma explicação a todos. Todas as caras sorriem.) Quando o seu filho esteve doente, eu o ajudei como pude. Não me peça mais nada. Não me encarregue de pagar as suas contas: já tenho as minhas, e é o que me basta... (Risos.) (MACHADO, 2004, p. 49)

Naziazeno vacila na abordagem, se privada ou pública, amenizando também o pedido que seria entre simples e familiar. Em itálico, emerge a fantasia paternalista que é revogada com sarcasmo e humilhação pública no quadro da repartição intumescida de servilismo (*Todas as caras sorriem*).

Retomemos a cordialidade de Sérgio Buarque, dessa vez sob a ótica de Francisco de Oliveira, para tentar enquadrar o favor como variante desse signo

A origem do jeitinho, assim como a da cordialidade teorizada por Sérgio Buarque, se explica pela incompletude das relações mercantis capitalistas. Parece sempre que as pessoas estão “sobrando”. Elas são como que resquícios das relações não mercantis, não cabem no universo da civilidade. (OLIVEIRA, 2012. p. 34)

Na Porto Alegre de *Os ratos*, a modernização é incipiente, o dinheiro, para os de baixo, é escasso, e as relações de trabalho são precárias, levando os desvalidos a procurarem outras saídas para seus apertos financeiros. O favor do diretor, primeiro alvo de Naziazeno, falha. Este, então, parte para tentar conseguir o dinheiro mediante outro tipo de relação, agora entre seus pares.

A dinâmica de favor entre os de baixo é uma variante da lógica do favor tal qual foi exposta acima. Diante de um campo estreito de possibilidades de trabalho, bem como da arbitrariedade das relações de apadrinhamento com os “de cima”, os “de baixo” encontram uma terceira via para garantir a sobrevivência, o que nos leva de volta a Roberto Schwarz:

A troca de favores em si não tem nada de perverso. É uma relação de prestação e contraprestação em que não entra o dinheiro. Quando é decente, é das coisas boas da vida. Ela é perversa quando é muito desigual, como entre um proprietário e um desvalido, ou quando é uma cumplicidade antissocial entre ricos, para burlar a lei e levar vantagem. Quando serve à contravenção dos pobres também não é bonita, mas não é o mesmo, pois ajuda os de baixo a contornar a necessidade e a desigualdade. (SCHWARZ, 2012, p.176)

É uma variante do tal jeitinho, mencionado por Francisco de Oliveira. No romance, esse tipo de relação parece compor boa parte do círculo social de Naziazeno. Em alguma medida, o leiteiro que concede algum crédito para Naziazeno atua dentro dessa lógica, assim como o sapateiro e também Costa Miranda. Além deles, é claro, estão também Duque e Alcides, que salvam Naziazeno do aperto na metade final do romance. É visível esse tipo de relação dentro do enredo, inclusive sem a mediação da figura de Naziazeno: é o que se dá entre Costa Miranda e Alcides, Duque e Mondina, Alcides e Andrade

etc. Embora tenha traços de solidariedade entre iguais, a férrea necessidade ditada pelo mercado torna a dinâmica do favor assaz instável. No mínimo, porque a escassez do dinheiro entre os pobres faz com que o calote sempre esteja iminente. A eventual aliança solidária, aqui, pode virar trapaça ali adiante, com um rato endividado atravessando a rota de outro. A metáfora do título do romance pode enganar, levando a crer que se trata de um universo apenas de presas ou vítimas, mas estes desvalidos também podem virar predadores, partindo para o canibalismo.

Só pode render frustração a tentativa de Naziazeno cobrar, em nome de Alcides, uma dívida atribuída a Andrade. A possibilidade do logro emerge em vários momentos do romance e provoca as reações previsíveis: a recusa dos agiotas, a desconfiança de Mondina e, de forma mais evidente, o ultimato do leiteiro. O trio Duque, Alcides e Naziazeno corre atrás do prejuízo, em solidariedade acossada pela dívida inicial, que tende a criar uma dívida maior a ser negociada já no dia seguinte. Diante desse quadro, compreende-se melhor a preocupação de Naziazeno com a própria imagem, seu medo dos olhares dos vizinhos etc. Para continuar tendo crédito, é preciso evitar a fama de mau pagador.

Circularidade e estagnação no romance

A dinâmica do favor não sugere uma superação de si mesma. Embora garanta algum alívio momentâneo, a negociação que garante o dinheiro para pagar o leiteiro ocorre mediante nova dívida de Naziazeno. Em certo sentido, mudaram apenas o prazo e o credor: a dinâmica do favor acossado instaura uma espécie de círculo vicioso. Ao longo da narrativa, não é apontada nenhuma solução mais ou menos estável que permita ao protagonista escapar da sua situação precária.

No mundo em que se desenvolve o drama de Naziazeno, o dinheiro faz parte de um circuito marginal com respeito às atividades financeiras e de produção. O dinheiro lá é só papel; sua rápida passagem por várias mãos não muda nada, nem produz outro dinheiro. O que o papel adquire é um pouco de graxa, para os ratos saborearem. (VANGELISTA, 2000. p. 164)

Sendo assim, o pesadelo de Naziazeno ao final do romance é relacionado a uma percepção, ainda que inconsciente, da estreiteza das suas possibilidades. O aspecto circular da dinâmica do favor, especialmente entre pares, caracterizada pela passagem rápida do dinheiro de mão em mão, denota essa impossibilidade de superação do circuito de carência endividada entre os pobres. Certo caráter circular comparece também em outros aspectos do romance: o vaivém de Naziazeno pelo centro de Porto Alegre em busca dos 53 mil réis, bem como o próprio trajeto arrabalde-centro-arrabalde que compõe o

percurso do protagonista; o dia da vida de Naziazeno, no qual se passa todo o romance; algo da oscilação do narrador entre objetividade e subjetividade no indireto livre peculiar da narrativa. Todos esses fatores apontam para alguma imobilidade, uma dinâmica de problemas que não encontra superação em si mesma. A roleta, metáfora também ela do círculo vicioso, contém em si a síntese das impossibilidades de saneamento dos problemas de Naziazeno. No capítulo 13, o protagonista tenta contar com o acaso e a sorte para obter o valor que pagaria o leiteiro. Na roleta, Naziazeno consegue algum dinheiro, que logo vem a perder, na continuidade do movimento da roda.

O eterno retorno, que pode ser simbolizado pela lemniscata, que também se confunde com o símbolo do infinito, pode encerrar uma promessa de plenitude, mas aqui, na trajetória de Naziazeno, o retorno recorrente é signo da frustração e da desgraça endividada. A dinâmica emperrada do livro, sem se limitar a isso, registra a condição precária e pobre do desvalido que resiste mediante arranjo e compadrio degradado submetido ao valor de mercado. Se na lemniscata que dá fim a *Grande sertão*: veredas é possível identificar a celebração da força de Riobaldo, narrador lírico em cujo enunciado se harmonizam o Brasil arcaico e a forma literária experimental, em *Os ratos* revela-se a jornada em ziguezague de Naziazeno, anti-herói encarnando uma das figuras mais patéticas do sujeito monetário sem dinheiro, na expressão de Robert Kurz. Dyonelio capta aqui a dinâmica circular e estagnada das relações de arranjo e favor submetidas à escassez dos que mal estão incluídos no mercado; são os homens supérfluos em uma modernização excludente que não consegue manter a promessa do consumo a não ser em um patamar irrisório. Dyonelio parece captar aqui, no isolamento dos ratos mesmo quando solidários, um vetor crucial da sociabilidade entre os pobres urbanos: a troca de favores que ainda ontem permitia aos desvalidos, à margem do mercado, algum tipo de associação e auxílio mútuo, descambou em troca de favores sob a pressão da forma mercadoria, que dissemina o cálculo e a competição inclusive entre os proletários.

Se no século XIX brasileiro o favor, o compadrio e o clientelismo podiam permitir a sobrevivência, inclusive mediante zonas de convivência onde era possível a reprodução de setores da sociedade fora do domínio do mercado, as primeiras décadas do século XX registram a expansão do domínio do capital, que agora imprime ao clientelismo e ao favor entre os desvalidos a disposição calculista e interesseira de quem está sempre a ponto de lograr ou ser logrado. Uma espécie de dependência mútua que está sob contínua ameaça de denúncia de calote. O lado mais simpático da dependência, que permitia o arranjo e alguma cordialidade, parece ter degradingolado, entre os pobres, em solidariedade interesseira premida pelo endividamento e pela mais elementar carência material.

Sobre uma imobilidade semelhante em *Angústia* e em *O Amanuense Belmiro*, John Gledson comenta:

Esses pontos de vista refletem, com variados graus de cinismo, uma visão muito difundida entre os intelectuais de que, embora algo tivesse acontecido em 1930, estava longe de ser aparente o que realmente acontecera, quão importante foi ou até que ponto esses eventos políticos expressavam realidades sociais. A ‘revolução’ simplesmente destaca o imobilismo da sociedade: de maneira análoga, os eventos acessórios ao estabelecimento da república e suas repercussões no começo da década de 1890 fizeram com que Lima Barreto e Machado de Assis contemplassem uma incapacidade insuperável de mudança. (GLEDSON, 2003. p. 225)

A noção de impasse exposta no caráter circular do romance estabelece relação, portanto, com uma perspectiva que punha em questão, até certo ponto, o projeto varguista. Levando em conta a qualidade literária das obras em causa, a ausência de “ideologia ostensiva”, para voltarmos aos termos de Antonio Candido, pode resultar em acerto estético e discernimento político: “Os romancistas, ao se dedicarem ao apuro formal, construíram romances que submetem as promessas da Revolução de 30 a um questionamento que enuncia o quanto progresso e modernização são termos relativos e precários” (ARAÚJO, 2014, p.13). No mundo ficcional, estes funcionários, narradores ou narrados falam e refletem, negociam e projetam, mas acabam estagnados em um atoleiro que atravessa o Brasil.

De volta ao caso porto-alegrense, Naziázeno e seus pares sobrevivem no prejuízo, na troca de mãos do dinheiro escasso, que é o que lhes sobra na dinâmica emperrada de uma modernidade periférica e incipiente. Seus arranjos e mecanismos de favor reativam relações sociais do passado que o progresso torna frenéticas e patéticas, além de atenuarem pontualmente a desgraça do pobre-diabo apenas para agravarem a situação logo adiante.

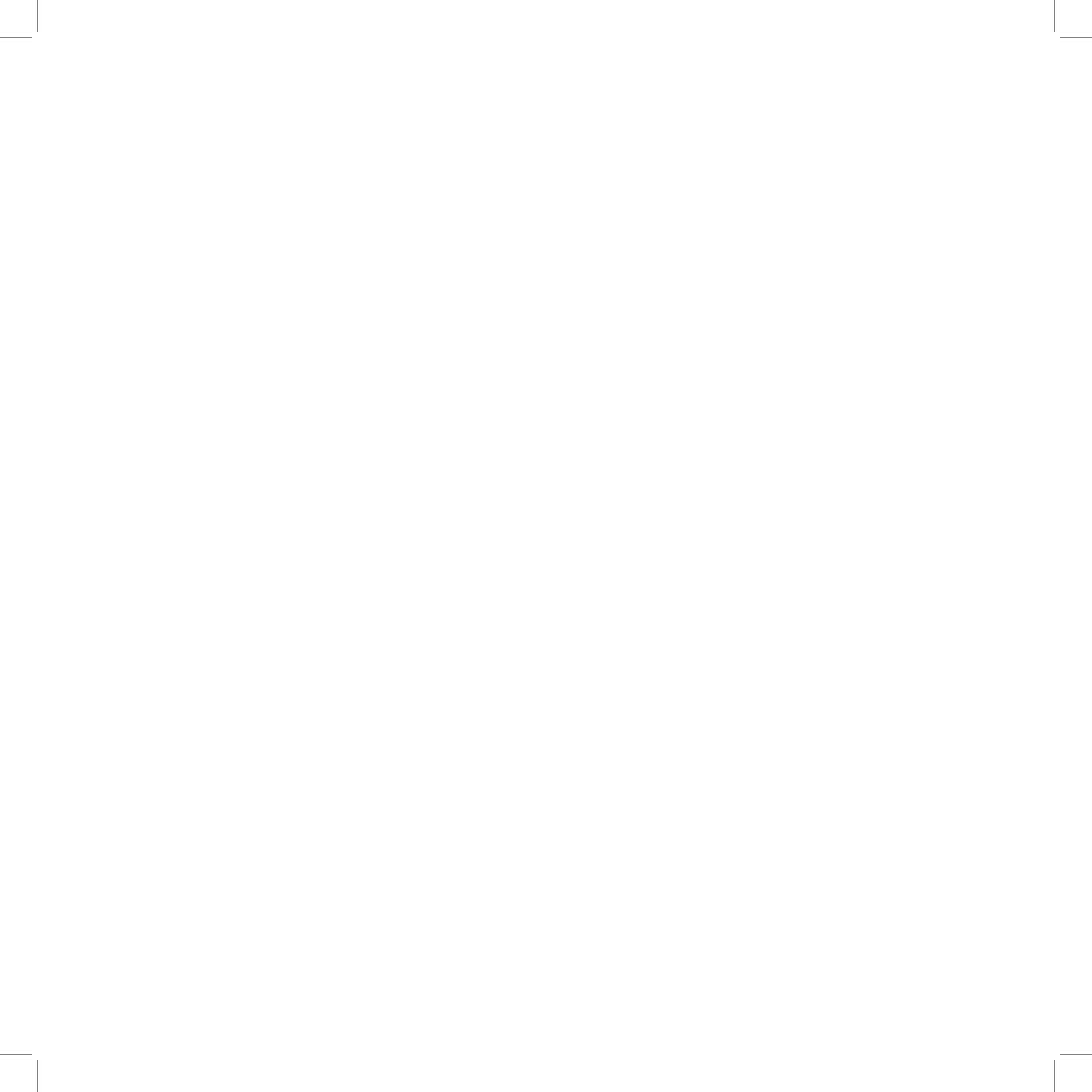
Referências:

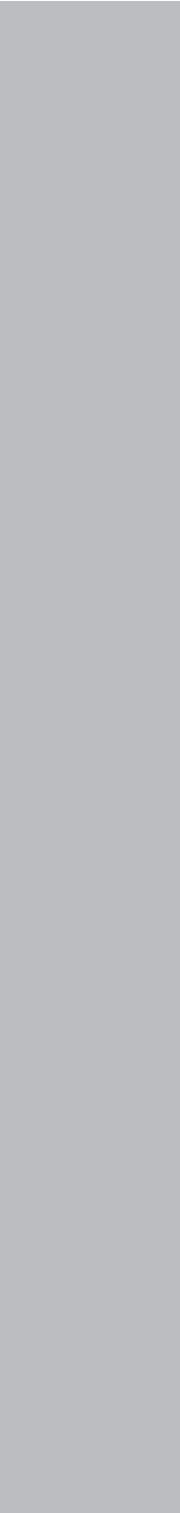
ARAÚJO, Homero Vizeu. “Encalacrados no progresso” (prefácio). In GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. 2ª ed. Goiânia: Editora UFG, 2014.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 1930 e a cultura”. In _____. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987.

- GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. 2ª ed. Goiânia: Editora UFG, 2014.
- GLEDSON, John. “O funcionário público como narrador: *O amanuense Belmiro e Angústia*”. In _____. *Influências e impasses – Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MACHADO, Dyonelio. *Os ratos*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.
- OLIVEIRA, Francisco de. “Jeitinho e Jeitão: Uma tentativa de interpretação do caráter brasileiro”. *Revista Piauí*, Rio de Janeiro, n. 73, p 32-34, outubro de 2012.
- PAES, José Paulo. “O pobre diabo no romance brasileiro”. In _____. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SCHWARZ, Roberto. “Agregados antigos e modernos”. In _____. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.
- VANGELISTA, Chiara. “Papel moeda/papel engraxado: o dinheiro nas relações sociais – uma leitura de *Os ratos* e de *Raízes do Brasil*”. In PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *Leituras cruzadas: diálogos da história com a literatura*. Porto Alegre: Ed. Universidade/Ufrgs, 2000.
- VECCHI, Roberto. “Ratos cordiais e raízes daninhas: formas da formação”. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *Leituras cruzadas: diálogos da história com a literatura* Porto Alegre: Ed. Universidade/Ufrgs, 2000.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.





A crítica genética no Brasil

Philippe Willemart
Universidade de São Paulo-USP
plmgwill@gmail.com

Para responder à pergunta da profa. Sylvia, coordenadora do evento, dividirei a intervenção em duas partes. A primeira bem curta, sobre a história da crítica genética no Brasil, e a segunda, o texto respondendo à pergunta: *Por que ler o manuscrito?*

A crítica genética no Brasil

O que é?

Por meio do estudo dos manuscritos ou dos esboços de uma obra literária ou artística, a crítica genética tenta captar os movimentos da escritura ou os processos de criação da obra, o que permite, na maioria dos casos, uma melhor leitura da obra.

Sua história no Brasil

Olhando de frente para trás, a história da crítica genética no Brasil pode parecer planejada, mas não foi. Iniciei com a transcrição e o estudo dos manuscritos do conto “Hérodias”, de Flaubert, em 1981, no Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM), em Paris. Em 1984, dei uma disciplina de pós na USP sobre essa nova abordagem e publiquei alguns artigos na *Folha* e no *Estadão*. Foi suficiente para juntar jovens pesquisadores, atraídos pelo estudo inédito de documentos, esquecidos até então, na maioria dos casos.

Reunindo os jovens geneticistas, alguns membros do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), os interessados nos manuscritos por outras abordagens, a filologia e a crítica textual, o fundador da crítica genética na França, Louis Hay, do ITEM, e um colega de Paris VIII, Jacques Neefs, foi fundada a Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML) em 1985, hoje Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética (APCG). A nova instituição realizou congressos de três em três anos em São Paulo, Niterói, João Pessoa, Salvador, Vitória, Porto Alegre, Florianópolis e, de novo, em Salvador, de 10 a 12 de outubro de 2015. Outras equipes trabalham na UnB, em Londrina, Belo Horizonte, Teresina, Manaus e Recife.

Em 1987, assinamos os acordos USP-ITEM, via CNPq-CNRS, que permitiram a troca de pesquisadores e reforçaram a implantação da nova linha de pesquisa com a participação contínua dos colegas franceses nos congressos da APCG e de brasileiros nos seminários do ITEM.

Em 1990, foi fundada a revista *Manuscrita*, por Lilian Ledon, da USP, e Cecília Salles, da PUC-SP. Graças aos fundadores e aos sucessores, chegamos ao número 28. Em 2012, a direção da revista criou o site no qual podemos consultar todos os números.

Em 1999, foi fundado o Núcleo de Apoio à Pesquisa em Crítica Genética (NAPCG), ligado à Pró-Reitoria de Pesquisa da USP, que colaborou intensamente com a APCG na organização de vários congressos e que, agora, está revendo sua função, devido à maturidade da crítica genética no país.

Essas quatro instituições, as equipes de pós-graduação, a APCG, o NAPCG e a *Manuscrita* testemunham o sucesso da abordagem literária e artística pelos manuscritos, mas também a reflexão cada vez mais articulada com a realidade bem diversa do material literário e artístico brasileiro, que estava dormindo nos acervos de museus ou de bibliotecas, ou que os próprios escritores e artistas tinham em casa, sem muito cuidado. O movimento gerou teses, livros, disciplinas de graduação e de pós-graduação, que não somente ampliaram o caminho traçado pelos colegas franceses, mas inventaram outras articulações com os saberes existentes.

Examinando o que se passou na implantação da crítica genética no país, a chave do sucesso de uma linha de pesquisa está na relação entre o orientador entusiasta e convincente refletindo e publicando/ e sua equipe de pós-graduandos e iniciantes científicos escrevendo e debatendo.

Para ter mais informações, basta consultar o site da *Manuscrita*, <http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscrita>, da APCG, <http://apcg.com.br>, ou o livro recentemente publicado: *Compêndio de crítica genética América Latina* (org. Sergio Romanelli). Vinhedos: Horizonte, 2015.

Dito isso, posso falar o texto que preparei para o evento.

Por que estudar o manuscrito?

Por que persistir em falar de gênese e de crítica genética, se é quase impossível recuperar a gênese, já que a criação é muitas vezes aleatória e não planejada? Por que decifrar e transcrever manuscritos em seus mínimos detalhes gastando tempo dos pesquisadores e dinheiro das instituições de financiamento? E, terceira pergunta decorrente: qualquer documento do escritor ou do artista, carta, caderno, esboço, até guardanapos, podem ser prototexto, isto é, anunciar o romance, o drama ou o poema em literatura ou o quadro ou a melodia nas artes?

Vou tentar responder a essas três perguntas de uma só vez.

Nos fólios de Osman Lins, Proust, Machado, Pessoa, Renato Castelo Branco e da maioria dos autores, detectamos quatro fatores que se mesclam e dependem uns dos outros: a escritura que impressiona pelo número de rasuras ou de supressões, o pensamento que vem atrás ou na frente da escritura, o scriptor que tenta administrar a jogada e, enfim, o antes ou o depois deste fólio. Esses quatro fatores justificam o estudo do manuscrito?

Início a reflexão com uma citação de Pascal Quignard, pós-laciano, que escreveu romances e ensaios, e que aprecia particularmente. Em *L'origine de la danse*, ele nos oferece esta magnífica frase: “Pensar deriva de observar que deriva de chauvir”⁴.

Chauvir quer dizer, mexer as orelhas, ficar atento como o animal caçado, estar atento às sensações e interpretá-las, isto é, lhe dar um sentido, sensações que o escritor pode ouvir tanto na tradição, no seu passado, quanto nas palavras que ele deita no papel ou espalha na tela. É a pulsão invocante ou da escuta, trabalhando que, sob o peso do sentir, faz sumir o escritor ou seu raciocínio ou sua inteligência, diria Proust.

A partir desta escuta, constatamos três agentes, pelo menos, que trabalham a escritura.

1. O acaso que luta com a ordem e que provoca a instabilidade da qual emergirá a estabilidade do texto publicado. Em “Um lance de dados nunca abolirá o acaso”, de 1897, Mallarmé termina o poema com uma frase que confirma o título: “Todo pensamento emite um lance de dados”. Osmar Lins, mais trágico, escreve que “pensar é como fazer avançar um carro sem governo: sempre desastroso o resultado”⁵.

Isto é, o que pode sair da mente é tão imprevisível que Valéry comparava a escritura à Via Láctea: escrever é uma tentativa “*de elevar enfim uma página à potência do céu estrelado!*”⁶.

Neste sentido, o manuscrito é um terreno fértil no qual o acaso, especialmente visível em cada rasura, abunda, já que o leitor pode afirmar o contrário do que tem sido escrito a cada palavra, frase, parágrafo, embora deva frequentemente levar em conta o que precede. De qualquer forma, a coerência global está ameaçada a cada mudança. Somente a instância do autor concluirá para uma ou outra possibilidade na última releitura ou manterá as opções.

Embora saibamos pelo narrador de Osman Lins que o “cálculo pontuado de significações imprevistas” em que, se o acaso vem do imprevisto, o lugar dele é calculado, isto é, é previsto⁷.

O acaso que, às vezes, se parece com o lapso, reina na correspondência, no diário, num guardanapo, no manuscrito? Certamente, há mais chances de encontrar o acaso no manuscrito e no guardanapo, mas o lapso pode surgir em qualquer documento. Talvez haja uma acentuação do acaso no manuscrito, devido ao tempo que corre até terminar, e muito menos numa carta e num diário.

⁴ QUIGNARD. *L'origine de la danse*. Paris: Galilée, 2013, p.98

⁵ LINS, Osman. *A rainha dos cárceres de Grécia*. São Paulo: Cia. das Letras, (1976), 2005. p.90.

⁶ VALÉRY, Paul. *Œuvres*, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1957. p. 625

⁷ LINS. *Ibid.* p.78

2. Constatamos que da leitura dos manuscritos emerge uma causa estranha que não é nenhuma das quatro causas elencadas por Aristóteles⁸, causa que chamei às avessas (à rebours, em francês). Cada vez que o *scriptor*, transformado em objeto da cultura, da tradição e da linguagem, reescreve seu texto, ele se torna objeto de sua escritura, isto é, ele se submete à escritura. Em cada movimento da escritura, a causa do manuscrito, **avessas**, reordena o texto que antecede.

O que é contingente ou provisório, o que é necessário na escritura?

O movimento suscitado pela rasura é contingente, a escritura é necessária e, no entanto, a contingência costeará a necessidade de escrever e a necessidade da causa dependerá da contingência do movimento da escritura. Causa engraçada, que depende de movimentos anteriores à sua eclosão para se fixar. Em outras palavras, cada substituição da rasura provocará uma nova causa, novos efeitos e outra leitura.

Pergunta de novo. O pensamento às avessas é verdadeiro em qualquer documento que citei: a correspondência, os jornais, os diários, os manuscritos⁹?

Não vou responder já, mas pegar um viés para deixar a resposta aflorar. Quando Rodin esculpe uma mão ou um tronco sem ligação com o corpo, tem sentido? Vamos estranhar, sem dúvida, com o filósofo Jacques Rancière:

Liberar as partes destes corpos das identidades e das funções admitidas [...] todas estas ações se opõem às funções classicamente afeitadas às mãos: as que indicam ou alcançam que cumpram ou simbolizam a identidade de tal vontade do seu proprietário. [...] a ação é uma unidade em si mesmo [...] daqui para frente é a ação que faz unidade, e não o sujeito agindo. É por isso que toda parte pode constituir um corpo para qual não falta nada.[...] toda parte se torna uma totalidade e toda totalidade desempenha o papel de uma parte¹⁰.

Os pedaços de mármore, de mão ou de tronco, estimados a sua ação, não são como as palavras que, encarregadas de seu passado, se preocupam pouco com a história narrada ou com o sentido da frase ou o parágrafo que os cerca?

A página, embora seja uma parte de um todo, não está comparável a uma mão separada do corpo? A página ou a frase reúne palavras ao redor de um sentido, temporário, é verdade, que

⁸ Causa material: de que a coisa é feita? No exemplo da casa, de tijolos. Causa eficiente: o que fez a coisa? A construção. Causa formal: o que lhe dá a forma? A própria casa. Causa final: o que lhe deu a forma? A intenção do construtor.

⁹ LERICHE F. “Écrire sous le regard d’autrui: la dimension génétique dialogale de l’œuvre proustienne”. In: *Genèse & correspondances / textes réunis et présentés par Françoise Leriche et Alain Pagès*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2012. p.143-163

¹⁰ RANCIÈRE, Jacques. *Aesthesis*. Paris: Galilée, 2011. p.193.

receberá provavelmente uma marca de negação na próxima reescritura, mas, antes, ela significou um momento, coincidiu com um pensamento do escritor-autor, foi síntese do que antecedia e cruzamento de coordenadas de tempo e de espaço, ela representava o autor do momento que, certamente, estava orgulhoso dela, antes de afundar sob a rasura, consequência de uma re-leitura.

Lembremos a construção das catedrais da Idade Média, nas quais trabalhou “uma multiplicidade de artistas, todos singulares [...] nos quais importa que percebamos estas figuras como a obra de artesãos, participando individualmente à obra comum e inscrevendo sua marca própria neste poema múltiplo”¹¹.

Podemos comparar a escritura com a construção de uma catedral gótica? Sim, se igualamos o fruto de cada página ao trabalho de um escultor, de um pintor que colaborou ao conjunto da arquitetura. Mas, então, quem é o autor?

3. A autoria esfacelada: Atribuindo cada versão ou cada unidade a um autor, a um eu, um *moi* diferente, diminuímos consideravelmente a autoridade, a autoria, a paternidade do autor que assina o final da obra. Entendemos que quem o público nomeia autor é um relator ou um porta-palavra ou alguém que ajunta, reúne, articula, em resumo, uma instância que contou com a colaboração de muitos, incluindo o momento e as circunstâncias que cercaram o escritor durante seu trabalho.

Vejamos, por exemplo, o fólio 708 de *Hérodiades*. Intitulado *Plano*, Flaubert reúne dados oriundos de três fontes: um devaneio quando imaginava Antipas, o rei dos judeus na época da ocupação da Palestina pelos romanos, no terraço do castelo, as notas de leituras sobre a história deste rei, de sua mulher Hérodiades e de João Batista¹² e seu livro sobre a viagem no Egito, elementos que são detectáveis nos fólhos seguintes. Isto é, sua viagem e os livros lidos estão subentendidos na escritura.

Não é, portanto, somente a história da palavra em si que surgiu, sua origem e o contexto na qual estavam utilizadas, mas a palavra inserida numa tradição de viagem e de leituras, mantida na memória do escritor¹³.

¹¹ Id., *Ibid.*, p.171

¹² Flaubert tinha lido pelo menos: H.Th.P.J. d'Albert, duc de Luynes. *Voyage d'exploration à la mer Morte, à Petra et sur la rive gauche du Jourdain*. Paris: Arthur Bertrand Editeur, 1871-1875. L.E.S., marquis de Laborde et Maurice, A.L.de Bellefonds, Linant-Bey. *Voyage en Orient contenant près de 400 vues de l'Asie Mineure et de la Syrie*. Paris: Giard, 1830. PARENT, Auguste. *Machaerous*. Paris: Librairie de A. Franck, 1868, p.195. JOSÉPHE Flavius. *La guerre des juifs contre les romains*. Livre II. Paris: Lidis, 1968, p.304. Pline l'Ancien. *Histoire naturelle* V,XXVI. (trad. M.E.Littré). Paris: éd. J.J. Dubochet. Le Chevalier et Comp., 1848, p.22. RENAN, Ernest. *Vie de Jésus*. Paris: Michel Lévy Frères, 1863, p.110. MADDEN, Frédéric Walter. *History of jewish and money in the Old and New Testament*, 1864.

¹³ A memória da escritura é constituída das informações que tocam o assunto escolhido, mas que ainda não são transcritas na tela ou no papel. É uma operação de transferência entre a mente e o manuscrito ou o PC que acontece numa zona invisível ou virtual que trabalha o escritor durante o tempo em que dedica a seu assunto. WILLEMART. *Psicanálise e teoria literária*. O tempo lógico e as rodas da escritura e da leitura. São Paulo: ed. Perspectiva, 2014. p.65.

Estudar os manuscritos, mesmo um só fólio, revela a pluralidade dos autores que, parecidos com a multidão dos artistas da catedral gótica, “inscrevem sua marca própria neste poema múltiplo”¹⁴. Cada palavra utilizada se refere não a uma invenção do autor que assina no final da obra, mas a uma instância, o *scriptor* que capta sutilmente o que lhe convém nos numerosos livros lidos ou nas experiências próprias. O *scriptor* construirá, aos poucos, “o narrador angélico, (de Osman Lins) móbil, de idade incerta, talvez mesmo sem idade e que – acredita-se – nada ignora”¹⁵ que, no final do percurso, se chamará autor.

Voltemos à arquitetura: o estudo do portão dos Livreiros da Catedral de Rouen mostra “o minúsculo duende”¹⁶ sobre o qual escreve Ruskin via Rancière e que Proust descobre: “Ela (a estátua) não mede mais do que dez centímetros. Ela está desmoronada, e, no entanto, é seu olhar ainda, a pedra mantém ainda o buraco da pupila e lhe dá esta expressão que me fez reconhecê-la”¹⁷.

Contrariamente à escultura da mão de Rodin, o pequeno duende é uma escultura inteira, embora faça parte de um conjunto, a catedral. Um fólio do manuscrito faz parte de um conjunto de centenas de fólhos no qual o crítico pode descobrir joias inéditas desprezadas ou denegadas pelo autor que as rasurou. Como assim? Responde Proust:

nada morre do que viveu, nem o pensamento do escultor nem de Ruskin [...] e um desses dias talvez, alguém irá te encontrar no seu portão, olhando com ternura sua figura ruim e oblíqua ressuscitada, porque o que saiu de um pensamento é o único que pode fixar um dia um outro pensamento que, por sua vez, fascinou o nosso. Você teve razão de ficar aí, [...] desmoronando [...] As pequenas figuras esquecidas [...], deixam os vivos que não vivem e vão procurar a vida somente onde o Espírito lhe mostrou que tem, nas pedras que já são pó e que são ainda pensamento¹⁸.

Por isso, a análise de um trecho de escritura em qualquer suporte ou de escultura é plausível. Mesmo se fazem parte de um vasto conjunto, 75 cadernos de rascunhos ou uma catedral, os detalhes revelam um pensamento que, se não é independente, é bastante diferente para justificar a análise, sabendo que estes depósitos de pensamento constituem, aos poucos, a memória da escritura ou uma reserva de informações tanto para o escritor quanto para o crítico genético.

¹⁴ RANCIÈRE, Ibid. p.171

¹⁵ LINS. *A rainha dos cárceres de Grécia*, p.75

¹⁶ Id., p.170

¹⁷ PROUST, Marcel. *En mémoire des églises assassinées*. Contre Sainte-Beuve. Paris: Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”, 1971, p. 125

¹⁸ Id., Ibid. p. 127-128

Neste sentido, todo documento, qualquer que seja, carta, caderno ou guardanapo, sendo portador de um pensamento e tendo uma narrativa em vista, constitui um prototexto, mas sem necessariamente usar a causa às avessas que faz o diferencial entre estes documentos.

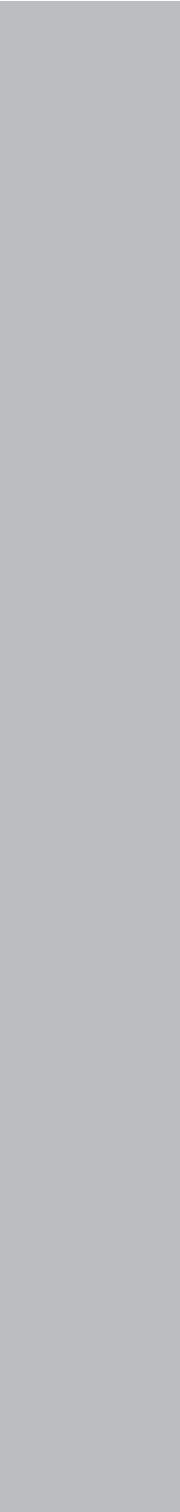
Sou, portanto, a favor da necessidade de ler todos os manuscritos de um autor, não para fazer a cronologia deles ou retrazar seu percurso até o texto publicado, mas para detectar o suporte do pensamento que, como *As palavras sob as palavras*, de Saussure, mina ou solapa o texto publicado.

Não somente porque contribuem à formação da memória da escritura, mas também porque demonstram que o romance é constituído de múltiplas instâncias chamadas autores que, destronadas a cada rasura quando o escritor é reenviado à escuridão, constituem o lixo ou as ruínas que são os manuscritos que, aos poucos, serão articulados e incorporados ao texto publicado e reunidos por aquele que chamaremos Rosa, Lins, Machado, Castelo, Proust, Stendhal ou Balzac. É aqui que o pensamento às avessas funciona. Na medida em que em qualquer versão e não somente a última, a correspondência, o guardanapo, o esboço são integrados, esses suportes tomam outro sentido.

Acaso, pluralidade de autores e pensamento às avessas caracterizam a escritura e a arte em geral, é o que demonstra a crítica genética e justifica, em parte, o estudo dos manuscritos e dos esboços.

Como sabiamente dizem nossos índios, qualquer objeto trabalhado pelo homem é sujeito e digno de veneração. Assim, tentar entender o pensamento aí incrustado justifica o tempo dispensado com o manuscrito e rechaça a equiparação da crítica genética à cronologia e à crítica filológica.

Laboratório do Manuscrito Literário
Universidade de São Paulo (USP) Brasil
<http://dml.fflch.usp.br/frances/publicacoes/livros>



Por um pensamento do sertão

Ludmila Brandão
UFMT
ludbran@gmail.com

Agradecimentos a Wilton Barroso e Sylvia Cyntrão. Alegria de rever os amigos.

Tomo como honraria a oportunidade de estar nesta mesa, na condição de convidada, participando da comemoração dos 40 anos do Pós-lit. Um programa de pós-graduação com quatro décadas de existência em uma universidade que tem pouco mais de 50 anos, 53, para ser exata. E isso tudo no “sertão” centro-oestino brasileiro. Para nós, do sertão, do Cerrado, do interior do mato, como diz, lindamente, Gilberto Gil, não é pouco.

É preciso, antes de mais nada, dizer o quanto a história do Pós-lit, que se imbrica à história da UnB, personagem emblemático da história do Brasil contemporâneo, é uma referência e uma liderança para o pensamento deste sertão. Mais ainda no momento em que a UnB passa a ocupar a 10ª posição no ranking das melhores universidades da América Latina e nos enche de orgulho.

É nesta chave, de um “pensamento do sertão”, um pensamento do interior do mato, que gostaria de pontuar algumas ideias, na tentativa de atender ao convite que nos foi feito de uma reflexão sobre a nossa trajetória, em especial na relação com este programa de pós-graduação.

Posso dizer que, em minha carreira acadêmica, o ponto de partida, bem como o de chegada, para o qual sempre volto, foi e continua sendo o espaço. Mais do que isso, posso hoje afirmar, após 30 anos de atividade, mesmo quando tudo parecia indicar outros interesses ou focos, que sempre se tratou do espaço, melhor, de um determinado espaço: esse do sertão, do interior do mato, do Cerrado.

Começo esta breve narrativa com o fato de que somente aos 17 anos, quando cheguei ao Rio de Janeiro, dei-me conta do imbróglio em que me meteu meu pai comunista, ao escolher para mim e meu irmão nomes russos, criando uma espécie de abismo entre os signos e seus referentes. Como compreender esse nome cujo corpo que o portava era, e o é cada vez mais, atravessado pelo sertão, marcado na cabeça, nos modos e na língua geográfica que, ao menor som-movimento, dizia a terra, o mato, as gentes de cá? Foi habitando esse abismo que a primeira formação no curso de arquitetura e urbanismo se deu. O espaço como materialidade objetiva começa a tomar forma em uma UFF ousadamente pactuada com o social, ainda nos anos do terror militar.

Na formação subsequente em história, na UFMT, vieram as narrativas. Interessaram-me aquelas do espaço. Na história das cidades, os embates entre tradição e modernidade, cultura e capital, na perspectiva dos grupos sociais subalternos em consonância com a formação teórico-política do materialismo dialético dos anos 1980. A historiografia escancarou-me os olhos para o passado, especialmente o das cidades.

No mestrado, ao tomar como objeto o processo de tombamento do centro histórico de Cuiabá, a temática do patrimônio e o interesse pela cultura começa a ganhar consistência, colocando imediatamente em xeque a ortodoxia marxista que, como se sabe, relegou a cultura à condição de mero reflexo do mundo material. Manter o engajamento, dispensar o marxismo sem proceder a uma ruptura absoluta com algumas ideias marxianas só foi possível pela leitura de Gramsci. Com ele e seus propagadores, comecei a superar os impasses da ortodoxia lançando mão de sua mais importante ferramenta teórica, que é o conceito de hegemonia e que abriu, para mim, a possibilidade de compreender os processos socioeconômicos e culturais em sua forma mais complexa, ou seja, a dos embates e relações de força. Esse encontro com Gramsci virá a ser reeditado mais recentemente, após outras *démarches*. Mas, antes disso, o doutorado foi a ocasião para novas e inquietantes rupturas.

Fiz o doutorado na comunicação e semiótica da PUC de São Paulo entre 1995 e 1999. Efetivamente, cheguei ao COS pelas mãos de Jerusa Pires Ferreira, que participou de minha banca de mestrado e veio a ser minha orientadora na PUC. O trato com a antropologia no mestrado ensinou-me uma operação da maior importância para todos nós: a de estranhar o familiar. Desse exercício resultou meu projeto de doutorado, que teve início com um olhar curioso para uma casa em que vivi nos anos 1970 – a casa de meus avós – e se estendeu por outras casas familiares que decidi sondar, empreender uma escuta para, talvez, divisar nexos entre esses espaços e suas gentes. Era para ter sido uma tese em semiótica do espaço, mas não me tornei e, pior, confesso que desenvolvi certa ojeriza pelo signo e muita impaciência com o mundo da representação. Não é por acaso que, da semiótica, o que me atrai é apenas a primeiridade do signo de Peirce, por se tratar daquilo que precede o signo, antes de ser por ele possuído. A esse propósito, quero lembrar uma crítica que aprecio muitíssimo, de Zulmira Tavares, ao paroxismo do mundo da representação (no posfácio ao livro *O sistema dos objetos*, de Baudrillard). Tavares afirma *o aspecto caricato e extremo desta contínua redução do objeto a signo puro com fins sem dúvida à sistematização absoluta do campo objetual*. Posso, certamente, ser acusada de traição e não vou negar. Mas, mais importante que o título de doutora em comunicação e semiótica que a PUC, ao final, me concedeu, foi a oportunidade do encontro com o pós-estruturalismo e, em especial, com a dupla de pensadores franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Outras rupturas vieram, mas essa foi, sem dúvida, a mais difícil. Quando Guattari afirma, na primeira página do primeiro capítulo de seu livro com Suely Rolnik (*Cartografias do desejo*), que o conceito de cultura é profundamente reacionário, o chão escapou-me. Fiquei órfã de pensamento, pois todo

um mundo sustentado pelos estruturalismos marxista, antropológico e freudiano perdeu consistência, ficou sob suspeita. Para meu desespero, escapou-me o que achava que viria a ser a tese. Dicotomias caras à minha formação como essência e aparência, superfície e profundidade, conceitos de cultura, identidade cultural, memória e tradição perderam a potência explicativa que antes pareciam ter. Ficaram frágeis, suspeitos, incômodos. O pior é que não havia outras palavras para tomar seus lugares. Não cabia substituí-las. Era preciso aprender a dispensá-las, torná-las desnecessárias para pensar o mundo.

Foi quando comecei a desaprender muita coisa. Um pequeno exemplo desse esforço está registrado no primeiro parágrafo de minha tese:

Curioso. Para escrever sobre estas casas foi preciso esquecer a arquitetura. Foi preciso, sobretudo inicialmente (e não sem culpas e vergonhas), desqualificar a arquitetura como ofício e seus procedimentos mais usuais, teóricos e práticos. Talvez porque, empurrada pelas coisas que achava importante pensar e dizer sobre essas casas, intuísse a necessidade de experimentar uma outra concepção construtiva, algo da ordem dessa diferenciação que Gilles Deleuze e Félix Guattari fazem entre “o plano métrico traçado sobre o papel do arquiteto fora do canteiro” e esse outro, ao qual se opõe, “plano de consistência ou de composição”, que recusa antecipações (como as da prancheta) e só faz seguir fluxos (da pedra talhada no canteiro, por exemplo). Dizem eles que, para trabalhar segundo esse último plano, “há necessidade de um trabalho não qualificado, de uma desqualificação do trabalho”¹⁹.

Era preciso deixar para trás o que entendia ser meu patrimônio intelectual, mergulhar no oceano até então por mim desconhecido das ideias pós-1968, satisfazer-me com a incerteza, conter a impaciência, domar a ansiedade e saber-me ignorante em seu sentido mais preciso. As primeiras leituras da dupla foram as mais difíceis de minha vida, ao mesmo tempo que as mais surpreendentes. Lembro que não tenho formação em filosofia e menos ainda em psicanálise. Por isso, decidi que não bastava ler e tentar captar algo de uma obra como *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenias*. Precisava sentir (mais do que entender) como operava aquela máquina de pensamento. Fui às outras obras, às primeiras de cada um dos dois e às últimas. Anotava nas leituras, as leituras que fizeram, os filmes que comentavam, os artistas citados e, assim, fui seguindo trilhas e fazendo minhas conexões. Na filosofia, Nietzsche, principalmente. A sociologia de Gabriel de Tarde, somente conhecida ali, veio a ser minha referência mais importante nos anos 2000. Outros autores poderiam ser citados, é claro. Mas reservo o espaço para destacar, na

¹⁹ *A casa subjetiva: matérias, afectos e espaços domésticos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

literatura, o Proust da *Recherche*, responsável pelos mais importantes *insights* da minha tese. No mesmo período, descobri Melville e me encantei com a potência da recusa de Barteby. Mas, nas artes visuais e no cinema, conheci a tormenta. Sensações, percepções, desconstruções, abalos subjetivos. O corpo foi aprendendo a lidar com a ausência de chão. A transitar pelo precário, a desconfiar e recusar a cultura histórica e habitar o abismo do contemporâneo como pensou Nietzsche e reescreveu Agamben.

Nesse vai e vem entre a dupla D&G e sua pistas de leitura, audição e visualização, fui construindo para mim um modo de operar o pensamento diante de um problema. Via de regra, me pergunto: qual a resposta mais rápida? Sabendo-a, descarto-a. Não é disso que preciso. Mas de desconfiar de qualquer pensamento consensual sobre alguma coisa. Mas, que perspectiva adotar para operar uma compreensão *outra* do problema? Tomo essa operação como a que entendo ser básica para o escritor: o problema na escritura não é superar a página em branco, como costuma ser dito, mas sim o que nos diz Deleuze, apagar tudo o que já está escrito na suposta página em branco, afinal, elas estão cheias de concepções, ideias hegemônicas, lugares comuns, clichês. Ou esse escritor não precisa escrever. Ou não é um escritor.

Dessa operação nasce a inversão de perspectiva de minha tese: não me interessava mais abordar casas como produções humanas, identificar as marcas dos homens que a conceberam, construíram, habitaram, como a rigor encontramos na bibliografia sobre arquitetura. Interessou-me, no sentido inverso, auscultar espaços como coprodutores dos homens, tomando a arquitetura, em meu caso específico, os espaços domésticos, como agenciamentos de subjetividade, conforme nos diz Guattari, atuando silenciosa e sistematicamente no cruzamento com outros agenciamentos conhecidos como as dimensões cultural, econômica, a família, as instituições, as mídias etc. Coloquei-me na busca, então, dos nós relacionais entre espaço e subjetividade. Outros dois autores franceses foram cruciais aqui: Proust (de quem já falei) e Zola, que me inspirou a tratar os espaços como personagens, as coisas como sujeitos e aquilo que era da ordem da descrição como passível de ser narrado. Foi na leitura desses autores, principalmente, e nas muitas tentativas infrutíferas de escrever academicamente o que pretendia demonstrar, que entendi que isso só seria possível se lançasse mão do que “cautelosamente” chamei de “artifício literário” como modo de escritura do espaço, visando a conseguir, em um trabalho dito científico, aquilo que a boa literatura faz ordinariamente: constrói espaços, ambientes, atmosferas com palavras, pontuações, cadência de sonoridades ouvidas no cérebro, frases e parágrafos. Assim, escrevi e defendi a tese que recebeu o nome: *A casa subjetiva: matérias, afectos e espaços domésticos*.

Hoje eu posso dizer que minha tese está mais para literatura comparada que para qualquer outra área de conhecimento. À parte a perspectiva teórica da filosofia de Deleuze e Guattari que sustentam o trabalho, a sua realização efetiva se deu no trato com a literatura.

E foi no retorno do doutorado à UFMT, com colegas de letras, que aprofundi meus vínculos, então mais diretamente, com os estudos culturais, que derivam, em grande parte, da literatura comparada. Em 2003, a CAPES aprovou nosso projeto do programa de pós-graduação em estudos de linguagem com uma linha de pesquisa em estudos literários e culturais, onde atuei até 2008. A saída do Meel, como o chamávamos, foi uma espécie de *spin off* da Linha, para criar um programa interdisciplinar específico de estudos de cultura (não se restringindo aos estudos culturais), que é o ECCO, programa de pós-graduação em estudos de cultura contemporânea, minha casa acadêmica, enfim.

Devo ao Meel a oportunidade do encontro com alguns colegas do Pós-lit, em especial com Rogério Lima, a quem conheci na ANPOLL de 2004, em Maceió. Desde então, ficamos em contato e, tão logo o ECCO começou a funcionar, iniciamos estreitas tratativas para trabalhos conjuntos. Submetemos um projeto ao Edital Pró-cultura (aliás, o último que tive notícia) que, apesar de não ter sido aprovado por falhas minhas de entendimento do cronograma, foi o início da concepção e criação da Rede Centro Oeste de Ensino e Pesquisa em Arte, Cultura e Tecnologias Contemporâneas, que hoje reúne pesquisadores da UnB, da UFMT, da UFG, UFGD, UFMS e UFU. Falar da Rede CO3 tomaria todo o tempo que me resta e muito mais. Deixo para ocasiões futuras. Mas é importante registrar o efeito que teve sobre as avaliações de nossos programas a criação da rede. Todos tivemos a melhoria do conceito e os que ainda não tinham passaram a ter curso de doutorado, como é o caso do ECCO.

Por isso, retomo essa narrativa das deambulações teóricas para chegar aos meus estudos e preocupações atuais.

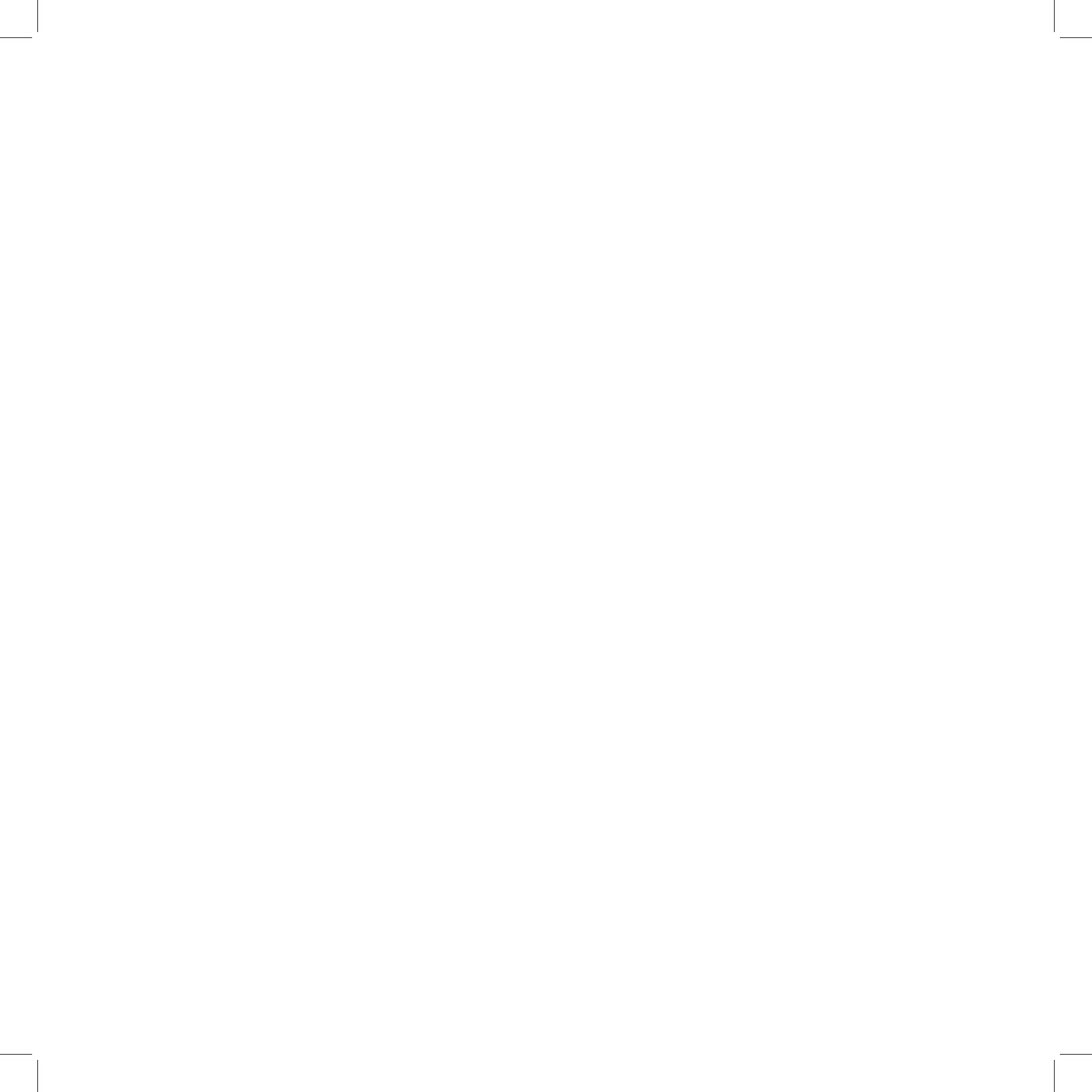
Durante o ano que passei no Canadá (2004-2005), na Universidade de Ottawa, na cátedra de pesquisa em estudos literários e culturais, tomei conhecimento dos estudos subalternos, espécie de ramo dos estudos pós-coloniais, especificamente de autores como Arjun Appadurai, Gayatri Spivak, Igor Kopytoff, entre outros. Ao mesmo tempo, uma leitura feita há alguns anos retornou com força: *Histórias locais, projetos globais*, do argentino Walter Dignolo. No pós-doutoramento, comecei a combinar reflexões sobre a globalização contemporânea e a condição de subalternidade do pensamento produzido ao sul do Equador, podemos dizer sem sombra de dúvida, o “sertão do mundo”. De Dignolo, fui a Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Boaventura de Souza Santos, Ramón Grosfoguel, entre outros que,

hoje, são conhecidos por constituírem uma rede de investigação chamada Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade, na qual me considero inserida, ainda que timidamente.

Mais do que uma ou duas ou três teses sobre a geopolítica do mundo contemporâneo e suas expressões na colonialidade do poder, do ser, do saber, da arte etc., o que esses pensadores trazem é a perspectiva da encarnação do pensamento. O pensamento é sempre produzido desde um lugar, desde um corpo, desde uma história, desde uma ferida. A nossa, ou a do sul do planeta, é a ferida colonial. Daí as epistemologias do sul de Boaventura. Não se trata, evidentemente, de recusar todo o pensamento produzido desde o norte, mas de submetê-lo (nietzscheanamente) à tortura, sondar seus “*a priori*”, os pontos de partida implícitos, os julgamentos e a arbitrariedade de seus critérios éticos, estéticos, geopolíticos. E, a partir dessa compreensão, podemos, sim, jogar fora a água da bacia e experimentar produzir pensamentos que correspondam à nossa experiência, tomando o sertão como o chão esburacado e ressecado por forças hegemônicas, mas que, de algum modo, guarda as singularidades que somente a nós cabe e interessa explorar. O pensamento do sertão é um pensamento liminar de que fala Mignolo, é uma epistemologia encarnada, pode e deve vir a ser um sentipensamento²⁰, marcado pelo passado colonial não como estigma ou karma, mas como experiência que nos distingue e afasta da experiência de nossos antigos senhores e de quaisquer outros que ousem ocupar esse lugar. E aí vale dizer que é preciso que nós, do interior do mato, estejamos atentos sempre, porque há um Brasil do norte político (não geográfico) que insiste em reproduzir as mesmas velhas e mal-intencionadas relações de colonialidade. É contra isso que me movo nos dias de hoje.

Obrigada.

²⁰ Sentipensar, termo criado por S. de la Torre, que propõe fundir pensamento e sentimento num mesmo ato de conhecimento.



Literatura e outras artes – uma retrospectiva
ou brevíssima viagem pela história da literatura
portuguesa²¹

Renata Soares Junqueira
UNESP, campus de Araraquara – SP
renatasjunqueira@gmail.com

*A propósito do 40º aniversário do Pós-lit da UnB e de
olho na linha de pesquisa “Literatura e Outras Artes”.*

²¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

Uma brevíssima visitação retrospectiva à literatura portuguesa (e, decerto, poderíamos fazer o mesmo com qualquer outra literatura vernácula) pode mostrar que a literatura se relaciona intensamente com outras artes desde os tempos mais remotos. Sabemos, por exemplo, que, na Idade Média, a poesia não se dissociava da música. Por isso, os trovadores contavam com a *performance* vocal dos jograis, que era, não raras vezes, enriquecida ainda pela atuação de músicos instrumentistas e das bailadeiras com os seus pandeiros ou castanholas. Há iluminuras remanescentes que registram essa associação de poesia, música e dança e que se encontram, em Lisboa, na Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda, no *Cancioneiro*²².



Figura 1 – Iluminura do *Cancioneiro da Ajuda*.

²² Note-se que, com a intenção de tornar lúdica a “viagem”, que aqui propomos, pela história da literatura portuguesa, articularemos este texto segundo a técnica medieval do leixa-pren, à maneira das cantigas dos trovadores.



Figura 2 – Iluminura do *Cancioneiro da Ajuda*.

Cancioneiro geral de Garcia de Resende, publicado em 1516, é o que traz as trovas do poeta cortesão que o organizou, as famosas “Trovas que Garcia de Resende fez à morte de D. Inês de Castro”. No “cabo”, ou desfecho do poema, podemos ler versos –

Cabo

Em todos seus testamentos
 a declarou por mulher,
 e por s'isto melhor crer,
fez dois ricos moimentos,
em qu'ambos vereis jazer
rei, rainha, coroados,
mui juntos, não apartados,
no cruzeiro d'Alcobaça.
 Quem puder fazer bem, faça,
 pois por bem se dão tais grados²³.

²³ GARCIA DE RESENDE. Trovas que Garcia de Resende fez à morte de D. Inês de Castro.... In: _____. *Antologia do cancioneiro geral*. Selecção, organização, introdução e notas por Maria Ema Tarracha Ferreira. Lisboa: Ulisseia, 1994, p. 146-154. (Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 40). Cito as páginas 153-154. Os grifos são meus.

– que nos remetem às igualmente famosas esculturas tumulares de Pedro e Inês de Castro, as quais se encontram em Portugal, no Mosteiro de Alcobaça, e também na capa da 2ª edição de *Pedro, o cru*, a peça teatral de António Patrício, publicada em 1925 pelas Livrarias Aillaud e Bertrand. Antes mesmo de Camões e de António Ferreira, o episódio de Pedro e Inês já era, pois, versado por *Garcia de Resende*.



Figura 3 – Túmulo de D. Pedro no Mosteiro de Alcobaça.

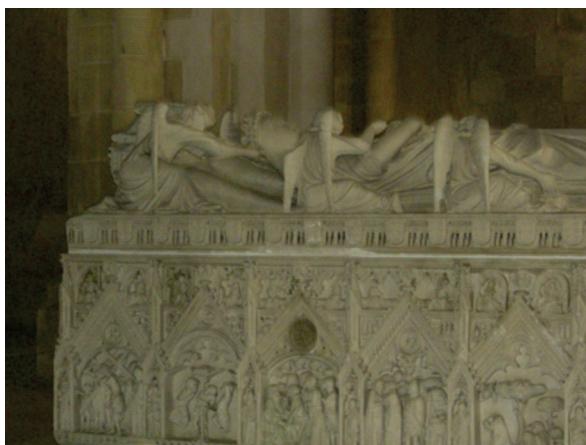


Figura 4 – Túmulo de D. Inês de Castro no Mosteiro de Alcobaça.

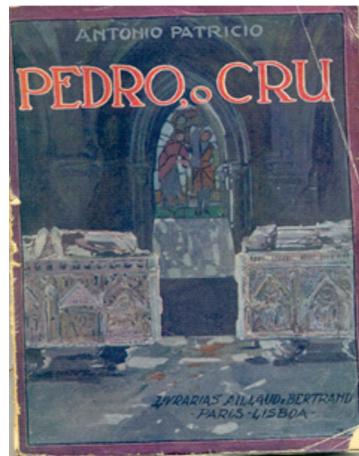


Figura 5 – Capa da 2ª edição da peça *Pedro, o cru*, de António Patrício, publicada em 1925 pelas Livrarias Aillaud e Bertrand.

Garcia de Resende é personagem da peça que Almeida Garrett fez representar em 1838, em Lisboa, no Teatro da Rua dos Condes. Ali, o protagonista é o escritor Bernardim Ribeiro, que, disfarçado de moura, entra numa comédia de Gil Vicente – *Cortes de Júpiter*, de 1521 – para se aproximar da infanta D. Beatriz, filha do rei D. Manuel, o Venturoso. A peça de Garrett encena o amor proibido do autor de *Menina e moça* pela princesa prometida ao Duque de Saboia. Mas o que parecia um entrelaçamento de teatro e literatura transforma-se em confronto quando Bernardim, defendendo a superioridade da poesia, rebaixa a comédia vicentina e os seus comediantes. Vejamos este fragmento de um diálogo entre Bernardim e o cantor Pêro Sáffio, intérprete dos autos de mestre Gil:

PÊRO SÁFFIO – (...) De manhã Pêro Sáffio vosso cativo; à noite, Marte, deus da guerra que vou às Cortes de Júpiter, no Auto assim intitulado de meu digno mestre Gil...

BERNARDIM RIBEIRO – Basta com esse bobo de Gil Vicente e seus Autos, que já me enfadam ele, tu e vossas comédias, que assim trazem embelecada esta corte de comediantes, que de mais não cuidam. – Oh! sublime inspiração dos anjos, ardente linguagem de querubins, vida, fogo, amor, luz – cântico de serafins que amam e adoram, divina poesia! e por vilancetes de salões, por coplas de jograis, saltimbancos te trazem prostituída²⁴!

²⁴ ALMEIDA GARRETT, João Baptista da Silva Leitão de. *Um auto de Gil Vicente*. Porto: Porto Ed., 2005. p. 41.

Se nesse lance Garrett parece tomar o partido da poesia, em outro põe o rei D. Manuel a defender abertamente o teatro de Gil Vicente:

REI DOM MANUEL – (...) Mas perdoem-me todos, que para mim ninguém compõe trovas que tão bem me saibam como o nosso Gil Vicente nos seus Autos – que são meu único refrigério e distração de tantos cuidados e trabalhos²⁵.

Evocando o romance sentimental de Bernardim Ribeiro, a peça evoca também, por extensão, o romance de *Amadis de Gaula*, *novela de cavalaria*.

Novela de cavalaria é o gênero que Antônio José da Silva, o Judeu, leva para o teatro, no século XVIII, em *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, ópera joco-séria de 1733. Articulando teatro e música, a peça revisita o cavaleiro da triste figura, salientando o seu caricato *heroísmo*.

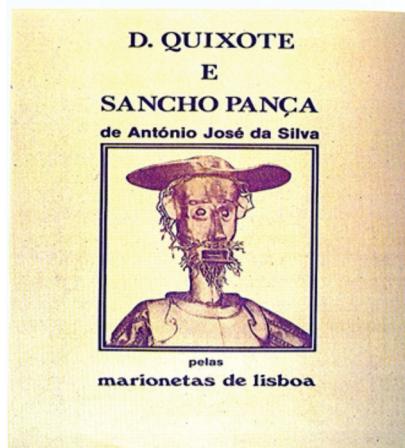


Figura 6 – Cartaz de divulgação do espetáculo *D. Quixote e Sancho Pança*, levado ao palco da Fundação Calouste Gulbenkian pelas Marionetas de Lisboa, em 1985, numa adaptação do texto de Antônio José da Silva feita por Norberto Ávila

Heroísmo ainda, e este não caricato, é o que se vê no soneto de Camilo Pessanha em que o eu lírico figura como um gladiador em luta contra a morte, que parece ser o próprio amor:

²⁵ Ibid., p. 52.

Esvelta surge! Vem das águas, nua,
 Timonando uma concha alvinítenle!
 Os rins flexíveis e o seio fremente...
 Morre-me a boca por beijar a tua.

Sem vil pudor! Do que há que ter vergonha?
 Eis-me formoso, moço e casto, forte.
 Tão branco o peito! – para o expor à Morte...
 Mas que ora – a infame! – não se te anteponha.

A hidra torpe!... Que a estrangulo... Esmago-a
 De encontro à rocha onde a cabeça te há-de,
 Com os cabelos escorrendo água,

Ir inclinar-se, desmaiar de amor,
 Sob o fervor da minha virgindade
 E o meu pulso de jovem gladiador²⁶.

A referência à pintura de Sandro Botticelli é evidente: *Vênus vem das águas*.

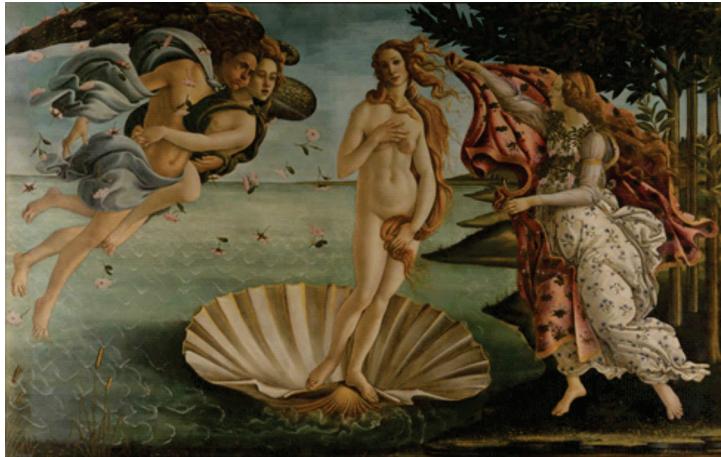


Figura 7 – *O nascimento de Vênus* (1485), de Sandro Botticelli.

²⁶ PESSANHA, Camilo. Esvelta surge! Vem das águas, nua... In: _____. *Clepsidra*. Introdução por Isabel Pascoal. Lisboa: Ulisseia, 1987, p. 50. (Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 25).

Vem das águas também o Couraçado Potemkin – o do filme de Eisenstein e o do poema que Jorge de Sena, voluntariamente exilado do Portugal salazarista, compôs em São Paulo, às vésperas do Natal de 1961:

COURAÇADO POTESKIN (depois de ver o filme de Eisenstein)

Entre a esquadra que aclama
o couraçado passa.
Depois da fila interminável que se alonga
sobre o molhe recurvo na água parda,
depois do carro de criança
descendo a escadaria,
e da mulher de lunetas que abre a boca em gritos mudos,
o couraçado passa.
A caminho da eternidade. Mas
foi isso há muito tempo, no Mar Negro.

Nos cais do mundo, olhando o horizonte,
as multidões dispersas
esperam ver surgir as chaminés antigas,
aquele bojo de aço e ferro velho.
Como os vermes na carne podre que
os marinheiros não quiseram comer,
acotovelam-se sórdidas na sua miséria,
esperando o couraçado.

Uns morrem, outros vendem-se,
outros conformam-se e esquecem e outros são
assassinados, torturados, presos.
Às vezes a polícia passa entre as multidões,
e leva alguns nos carros celulares.
Mas há sempre outra gente olhando os longes,
a ver se o fumo sobe na distância e vem
trazendo até ao cais o couraçado.

Como ele tarda. Como se demora.
A multidão nem mesmo sonha já
que o couraçado passe
entre a esquadra que aclama.
Apenas, com firmeza, com paciência, aguarda

que o couraçado volte do cruzeiro,
venha atracar no cais.

Mas mesmo que ninguém o aguarde já,
o couraçado há-de chegar. Não há
remédio, fuga, rezas, esconjuros,
que possam impedi-lo de atracar.

Há-de vir e virá. Tenho a certeza
como de nada mais. O couraçado
virá e passará
entre a esquadra que o aclama.

Partiu há muito tempo. Era em Odessa,
no Mar Negro. Deu a volta ao mundo.
O mundo é vasto e vário e dividido, e os mares
são largos.
Fechem os olhos,
cerrem fileiras,
o couraçado vem²⁷.

O Potemkin, como se vê, também *vem das águas*.

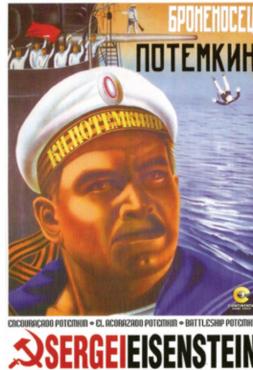


Figura 8 – Capa de DVD: *Encouraçado Potemkin* (1925), filme de Sergei Eisenstein.

²⁷ SENA, Jorge de. Couraçado Potemkin (depois de ver o filme de Eisenstein). In: FRIAS, Joana Matos; QUEIRÓS, Luís Miguel; MARTELO, Rosa Maria (org.). *Poemas com cinema: antologia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p. 48-50.

Vem das águas, por fim, o livro que Camões salvou de um naufrágio e que o derradeiro filme de Manoel de Oliveira, *O velho do Restelo* (2014), destaca a par do livro de Miguel de Cervantes, *Don Quixote de la Mancha*. O argumento da película, muito simples, consiste numa conversa de banco de jardim entre Miguel de Cervantes (vestido à cavaleiro medieval de modo a parecer encarnar o próprio D. Quixote) e Luís de Camões. A dada altura, entre eles interpõe-se, sentando-se no mesmo banco, o também escritor Teixeira de Pascoaes, que é nesse filme o responsável pela narração e pela interpretação que articula alguns elementos fulcrais da cultura portuguesa e da espanhola de maneira a compor um retrato, aparentemente disfórico, da alma ibérica. Noutros termos, trata-se de uma revisão sumária da história da Ibéria como uma épica às avessas, indelevelmente marcada por grandes perdas que revelam um “trágico destino de perdição”. A voz do narrador Pascoaes, interpretado por Diogo Dória, lembra, logo no início do filme, que as duas implacáveis derrotas sobre as quais conversam Camões e Cervantes – a Batalha de Alcácer Quibir (1578) e a perda da Invincível Armada (1588) – “traduzem o fim dos ideais da cavalaria e o declínio do poderio naval ibérico”²⁸. Mas tudo isso é relembrado por meio de um confronto entre as duas grandes obras dos dois interlocutores coetâneos, nomeadamente o célebre episódio do Velho do Restelo, em *Os lusíadas*, e a satírica novela de cavalaria de Cervantes.

A trama enreda-se ainda mais quando se aproxima dos três escritores, junto ao mesmo banco de jardim, a figura de Camilo Castelo Branco, que, interpretado por Mário Barroso²⁹, se posiciona, em pé, perante os interlocutores e assim permanece fantasmagórico, como se não fosse visto por eles, absolutamente mudo mas contemplando-os com um ar que parece ter algo de sarcástico. É como se Camilo troçasse dos seus confrades – homens tolhidos por uma merencória velhice que só os suicidas podem esconjuram³⁰.

É, com efeito, a figura “inflamável” de Camilo, “ávido de arder ou de viver”, a que Pascoaes elege para, a par da de Santa Teresa de Ávila, “bruxa e santa”, “noiva de Cristo e concubina do demônio”, expressar a “alma peninsular”, a dupla face da Ibéria, esse “reino celto-árabe cercado de Atlântico e de Saara”³¹. Essa “sombra de dois corpos” – com destaque, entretanto, para a figura de Camilo – é que promove a transição do épico para o dramático e o lírico; do coletivo para o individual. No campo

²⁸ Veja-se *O velho do Restelo* entre os 3’30” e os 3’40” de rotação.

²⁹ O mesmo ator, recorde-se, que interpretara Camilo em *Francisca* (1981) e em *O dia do desespero* (1992), filmes do mesmo cineasta português.

³⁰ Isto faz lembrar o velho Papá, personagem de um outro filme de Manoel de Oliveira, *Inquietude* (1998). O Papá quer convencer o seu filho – homem maduro, também já aposentado – a suicidar-se para deixar a vida antes de começar a padecer as misérias físicas que a perda da juventude acarreta.

³¹ No filme, esse “reino celto-árabe” constituído por Portugal e Espanha é representado também por uma fonte onde a água jorra pelas bocas de duas caras contíguas esculpidas em pedra. A referência à arte escultórica é sublinhada, de resto, pela menção que o narrador faz ao grego Fídias.

subjetivo, do indivíduo, Camilo é o herói rebelde, vítima também da velhice – como todas as personagens desse filme, note-se – e de uma cegueira progressiva que ele não aceita e que o conduz ao suicídio.

E aqui, à guisa de conclusão, tudo se soma – poesia épica, novela de cavalaria, romance sentimental e poesia lírica – já não só no afã de traçar um retrato da alma ibérica através das vozes anacrônicas de Camões, Cervantes, Teixeira de Pascoaes e Camilo Castelo Branco – como fez Manoel de Oliveira no seu último filme –, mas também com a intenção de proceder ao acabamento deste desdobrável painel que, com espírito lúdico, vimos costurando artesanalmente, à maneira de *leixa-pren*, para nele projetar algumas das relações que, desde os seus primórdios, a literatura portuguesa tem mantido com outras literaturas e com outras artes.



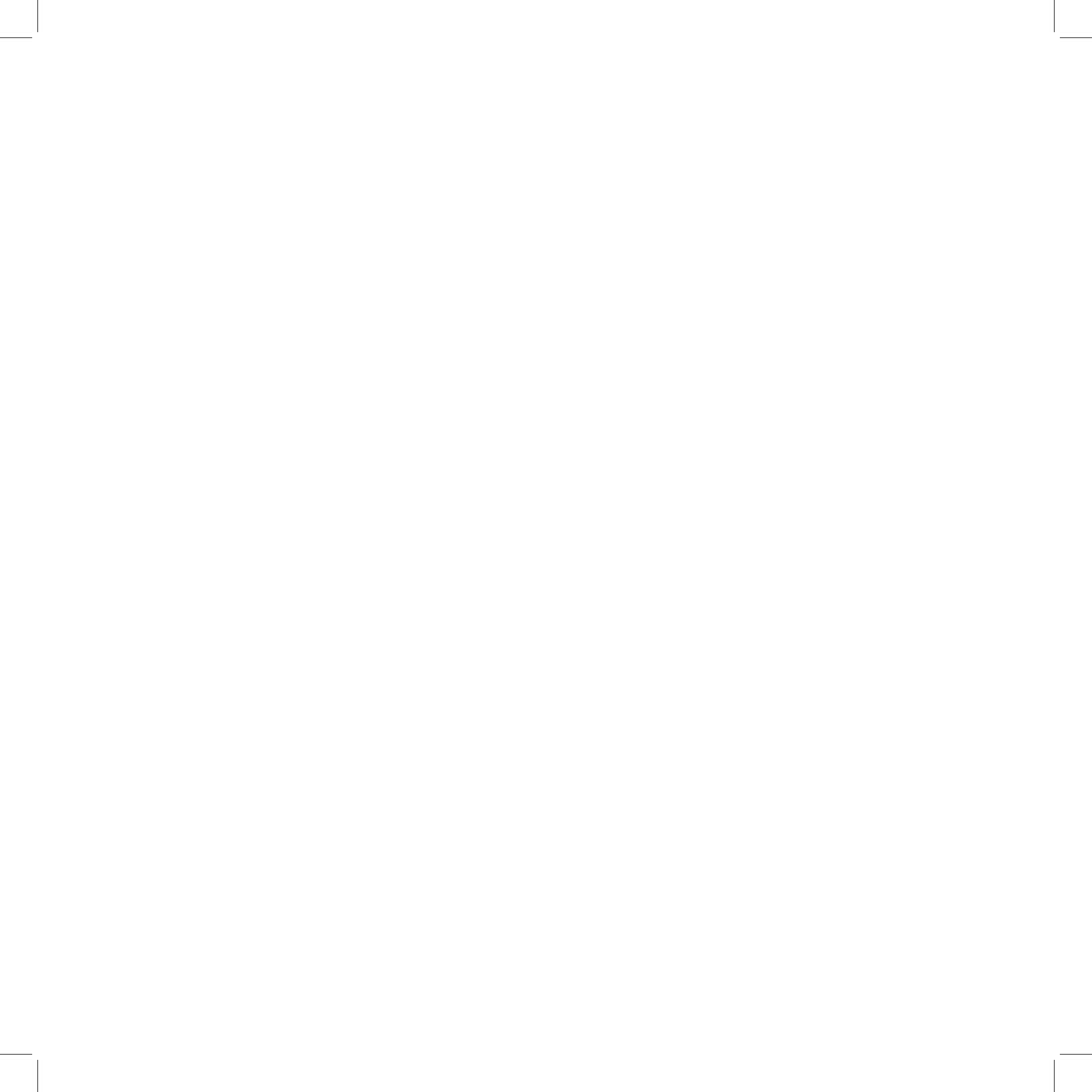
Figura 9 – Plano do filme *O velho do Restelo* (2014), de Manoel de Oliveira: Luís de Camões (por Luís Miguel Cintra), Teixeira de Pascoaes (por Diogo Dória) e Miguel de Cervantes (por Ricardo Trêpa).

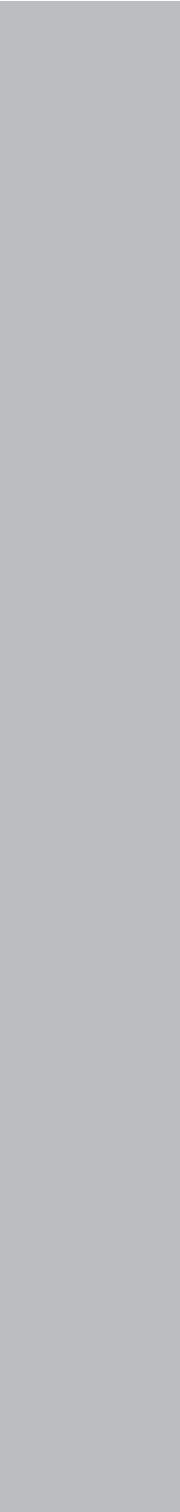


Figura 10 – Camilo Castelo Branco interpretado por Mário Barroso em *O velho do Restelo*, de Manoel de Oliveira.

Doutorandos do Pós-lit –

‘A mais perfeita tradução’ da vanguarda teórica





Mestres memoráveis da Universidade de Brasília: por uma literatura comparada saudosa do futuro

*Ana Clara Magalhães de Medeiros**

*Aos mestres do comparatismo, de ontem e de hoje, radicados no
Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília,
que fazem da literatura comparada um modo de pensamento livre.*

* Pesquisadora bolsista CAPES em nível de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília – PósLit/UnB. Orientador: Prof. Dr. Augusto R. da Silva Junior. Contato: a.claramagalhaes@gmail.com.

Aos 18 anos, quando recém-egressa na graduação em Letras da Universidade de Brasília, comecei a frequentar o saudoso Auditório Agostinho da Silva do Instituto de Ciências Centrais (ICC/UnB) para participar de grupos de pesquisa, palestras, leituras cênicas e demais atividades promovidas pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura. Então, fiquei abismada com a história literária, intelectual e universitária que pulsava – devagarinho, mas constante – nas paredes encardidas daquele auditório que homenageava um enorme pensador de literatura e cultura que esta Universidade teve o privilégio de abrigar.

Começo por esta pequena alusão saudosa do início desta década no PósLit porque é preciso apresentar alguns gênios mortos e outros grandes mestres vivos que aqui me ensinaram (ou tentaram me ensinar a muito custo, com bastante arrojo da parte deles e muita displicência de minha própria parte) a pensar e tecer isto a que hoje chamamos de Estudos Literários Comparados. Contudo, naquele tempo em que atuaram Agostinho da Silva, Eudoro de Sousa, Cassiano Nunes e Cyro dos Anjos – colaboradores primevos do PósLit (e da Universidade de Brasília) que o mesmo PósLit me deu a conhecer, ler e respeitar –, a Literatura Comparada era antes um modo de pensamento, uma práxis do intelectual crítico e fazedor de literatura, que uma área específica da Teoria Literária.

Para que não se pense valer nesta exposição a premissa do machadiano Conselheiro Aires de que “os velhos ainda vão mais depressa que os mortos” (ASSIS, 2009, p. 217), dedico-me a mencionar os velhos mestres (não por idade, mas por tempo de mestria), ainda vivos e atuantes no Programa, que me apresentaram estes grandes comparatistas e, a seu modo, ensinaram-me também a praticar o estudo literário comparado: Augusto Rodrigues, Hermenegildo Bastos, Henryk Swievriewski, Edvaldo Bergamo, Erivelto Carvalho. Docentes que, de maneira muito consciente e responsiva, fazem Literatura Comparada e constroem o pensamento universitário também por terem lido aqueles pensadores pregressos. Suscitam em nós, pesquisadores jovens e errantes, o anseio por conhecer a obra crítica daquele poeta que *muito bicicletaria* e que aproximou o apagamento literário de Monteiro Lobato ao de Graciliano Ramos. Evocam a curiosidade por conhecer um filósofo *performer* (antes mesmo de se proliferarem no Brasil os estudos sobre a performance) que criou, vinculado ao Instituto de Letras da UnB, o Centro de Estudos Clássicos – em que literatura, filosofia e cultura greco-romana se entrelaçavam para formar intelectuais completos (e complexos). Ou, ainda, o desejo de ser apresentado ao poeta-filósofo que fundou o pensamento sobre hífen luso-brasileiro na Universidade de Brasília, a quem esta retribuiu com a criação de uma Cátedra de estudos de Literatura em Língua Portuguesa que leva seu nome.

Quite com vivos e defuntos, prosseguimos no intuito de mostrar como estes comparatistas da história, que tiveram parte decisiva na composição da nossa história acadêmica, interferem na escrita e

na vida daqueles que procuram o PósLit/UnB para desenvolver dissertações, teses e demais projetos em Literatura Comparada.

Começamos por uma premissa básica que já foi dita por Aristóteles na *Poética* clássica, pelos filósofos estetas do século XVIII (como Friedrich Hegel), por alguns nomes importantes da teoria literária do século XX, como Mikhail Bakhtin, Georg Lukács e Erich Auerbach. É certo que, no Brasil, também o disseram Antonio Candido e um importante conjunto de críticos que o sucederam. Entretanto, devido à nossa especial predileção, neste momento festivo, por aqueles que marcaram a cena literária brasileira, ao mesmo tempo que impulsionaram a criação deste Programa, preferimos as palavras de Cassiano Nunes:

Fui professor universitário numa época em que os departamentos de literatura eram excessivamente teóricos. Naturalmente, o estudo teórico é necessário, sobretudo na universidade, mas a realidade, palpante, concreta, não pode ser negligenciada de modo algum. Na época a que me refiro, a história literária chegava a ser desprezada. E o que é a nossa vida e a vida dos povos senão história? Fatos vividos... (...) A literatura não prescinde da vida e, igualmente, a vida se torna pobre, vã sem o influxo inspirador da cultura literária (NUNES, 2004, p. 10).

O professor de literatura brasileira destaca a interdependência necessária entre literatura e vida, vida “palpitante, concreta”, como algo que precede os elementos teóricos em vigência no meio acadêmico de seu período docente – que não podemos considerar como ranço já extinto em nossos dias. Vida que é história, experimentada ordinariamente, transformada em palavra poética ou romanesca por aqueles indivíduos comuns que perceberam ser vã uma existência sem o influxo inspirador – que chamaríamos também de influxo transformador – da arte.

Lançado o ponto de partida que orienta nossas análises comparadas, avançamos em relação à consideração que fazem nossos pensadores da casa a respeito da literatura enquanto núcleo cultural de um povo, que, por sua plasticidade vital, instiga gerações consecutivas a desassossegarem-se com as palavras ditas e com o mundo dado.

Agostinho da Silva, que, aliás, foi também poeta fazedor de heterônimos e perpetuou uma tradição de docentes poetas neste Programa de Pós-Graduação, soube ponderar com discernimento a literatura de seu país em relação àquelas produzidas em grandes centros intelectuais espalhados pelo mundo:

Nós temos inegavelmente grandes escritores em Portugal; mas são tão poucos que não podem autorizar a lenda (...) de que a nossa literatura é uma das grandes do mundo. E, se buscarmos bem, só encontraremos quatro ou cinco nomes que nos não envergonham no concerto europeu. O resto

– frades ingênuos, acumuladores de factos, oradores verbalistas..

Porque é tempo de acabarmos com lendas e tradições falsas; de nos não guiarmos apenas pelo que dizem os historiadores da literatura; de ler as literaturas estrangeiras e depois as compararmos com a nossa; de não considerarmos Portugal um *país glorioso* que pode dormir, mas um pobre país que precisa de acordar e *fazer-se* (DA SILVA, 2000, p. 174).

Conhecendo-se o aspecto nacionalista – quase épico – da cultura lusitana, impressiona a lucidez de Agostinho. Convoca a comparação não apenas para que se observem dados analíticos ou para que se teça um panorama literário internacional. Mais que isso, quer incitar a ação de um país que precisa crescer cultural, artística e mesmo humanamente. Desautorizar uma lenda sustentada pelos *acumuladores de factos* e pelos ufanistas verborrágicos erige como tarefa do crítico que enxerga, certamente, a glória em quatro ou cinco nomes da tradição portuguesa, mas que perscruta, insistentemente, obras no país e para além dele que sejam, de fato, integrantes deste conjunto inacabado de arte em plenitude, responsiva à vida e aos maiores anseios humanos, feita em todos os tempos e todas as partes – no “grande tempo” literário (BAKHTIN, 2006, p. 410) a que o professor chamou de *concerto*.

Ao estabelecer comparação teórica entre os dois mestres da Universidade de Brasília desponta algo que, à primeira vista, assemelha-se a um nó pensamental. Cassiano Nunes clama pela consideração da história literária; Agostinho quer que nos desvencilhemos dos mitos pregados pelos historiadores da literatura. Ora, se o autor lusitano requer o exercício comparatista é justamente para que o cânone literário não se mantenha estático, para que o estatuto da cultura de um país, de um continente se refaça continuamente, acompanhando a atualidade viva e cambiante da nossa própria existência. Aqui, voltamos à premissa de Cassiano Nunes, de que vida e literatura imiscuem-se para que uma e outra se plenifiquem de sentido. A história da literatura está aberta e o esforço comparatista cumpre o papel de repensar, refutar e expandir a biblioteca de babel universal – de que faz parte um Jorge Luis Borges, mas também seus precursores, contemporâneos e sucessores.

Chegados à segunda premissa que norteia nosso estudo, faz-se necessário exemplificar o exercício cotejador de nossos mestres. Para tal, elegemos índice reflexivo apresentado por Eudoro de Sousa em um de seus ensaios esparsos – intitulado “Os dois cantos finais d’*Os Lusíadas* à luz da tradição clássica” – primeiramente publicado no *Correio Brasileiro*, em 1968, e recém resgatado pelo grupo de pesquisa Archai, do Departamento de Filosofia da UnB, no livro *Catábase*, de 2013.

No texto sobre *Os lusíadas*, o pensador estabelece pelo menos três análises comparadas: a primeira, entre a crítica olvidada do pesquisador António Salgado Júnior, a respeito do *realismo* na

epopeia portuguesa e os os chamados “mais eruditos camonistas” (SOUSA, 2013, p. 198) – Hernâni Cidade e Fidelino de Figueiredo. A segunda, entre a épica camoniana e a epopeia grega clássica. A terceira comparação, finalmente, entre os cantos IX e X dos *Lusíadas*, que poderiam esconder uma catábase, descida aos infernos, conforme definição filosófica.

Note-se que, em apenas catorze páginas, o criador do extinto Centro de Estudos Clássicos estabelece algo em torno de quatro estudos comparados distintos, a partir do material literário que tem em mãos: 1) confronta a crítica camoniana mais renomada àquela que, a despeito do rigor e lucidez do enunciado, permaneceu olvidada; 2) realiza comparação diacrônica, entre obra moderna (século XVI) e epopeias antigas; 3) propõe comparação interna à épica lusitana, entre dois de seus cantos; 4) no entremeio em que discorre sobre a problemática da catábase, suscita reflexão que passa por pelo menos duas áreas do conhecimento – a literatura e a filosofia.

Como é exíguo o espaço para exposição desse grande pensamento de Eudoro, aqui apenas parcamente apontado, optamos por mencionar apenas sua conclusão, que serve ao nosso intuito de desvelar um refinado pesquisador em estudos comparados:

Eis a hipótese que submetemos à apreciação dos ilustres e esclarecidos mestres de Literatura Portuguesa e Brasileira, com o firme propósito de escutar, na mesma disponibilidade de espírito, os argumentos que a defendam ou refutem (SOUSA, 2013, p. 211).

Parece-nos que tal tipologia de pensador rareia em nossos tempos – mas é certo que a proposta de diálogo lançada por Eudoro de Sousa convida a novos estudos sobre o *realismo* nos *Lusíadas*, seus momentos catabáticos ou ao menos à discussão sobre o *status* da crítica camoniana. Além disso, o caráter inacabado do pensamento faz-nos retornar à premissa de Agostinho da Silva de que a literatura, bem como a crítica literária precisam continuamente refazer-se.

Cassiano comparou Monteiro Lobato ao resistente Miguel de Unamuno. Agostinho leu todo o cânone ocidental para, à luz dele, pensar e fazer literatura portuguesa. Eudoro aproxima o episódio camoniano passado na Ilha dos Amores à descida aos infernos da Odisseia de Homero. Das afirmações desponta conclusão imprescindível para o exercício da crítica literária comparada: esta assenta-se, necessariamente, no que pulsa do literário, no que a literatura exige de reposta da vida. Parece ser esta a decisiva proposição teórica que une nossos mestres passados – tão efetivos na composição de seus ensaios escritos há cerca de quarenta anos, tão visionários na utilização de uma metodologia analítica baseada não em volúveis teorias literárias, mas fixadas na perenidade de uma teoria do literário.

Em uma casa que me concedeu tantos mestres dos Estudos Comparados – vivos e mortos, falantes ou emudecidos – era inevitável que, ao longo de toda minha trajetória acadêmica, desde a produção monográfica até a escrita de uma tese, optasse pelo desenvolvimento de análises polifônicas da matéria literária, possíveis a partir da plasticidade lógica e metodológica do comparatismo. Neste esteio, pareceu-me oportuno comparar a prosa-poética de José Saramago (sobretudo no tanatográfico *O ano da morte de Ricardo Reis*, 1984) à poesia nublada (MEDEIROS, 2014) de fins da vida do Pessoa ortônimo; atrelar o fantasma shakespeariano de *Hamlet* à cabocla do morro revelada por Machado de Assis em *Esau e Jacó* (1904), ou mesmo entender que o argentino Jorge Luis Borges é um refinado precursor de Miguel de Cervantes... Isso, contudo, é somente material para uma tese de doutorado em literatura. Mais importante é que a criatividade comparativa de nossos antecessores permaneça norteando o desenvolvimento de intelectuais capazes de confrontar os dilemas coronários mais perigosos, de acreditar que o nevoeiro é transponível e de atuar para que a nossa história – acadêmica, cultural, nacional – não coincida com a narrativa de uma tragédia incontornável.

Para finalizar, imito precariamente o retórico Eudoro de Sousa e lanço uma hipótese para o desenvolvimento dos estudos comparados em nosso meio – que deve ser defendida ou refutada, desde que problematizada. Acionando conceito português muito caro a Agostinho da Silva, convido aqueles que exercitam a crítica literária comparada a sentirem saudade do futuro. A visitarem, portanto, os nossos mestres primeiros, que há muito apontam para o porvir do nosso pensamento – já que não podemos dormir, há que acordar e fazer-nos!

Referências:

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo: Globo, 1997.

_____. *Memorial de Aires*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. Metodologia das ciências humanas. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 393-410.

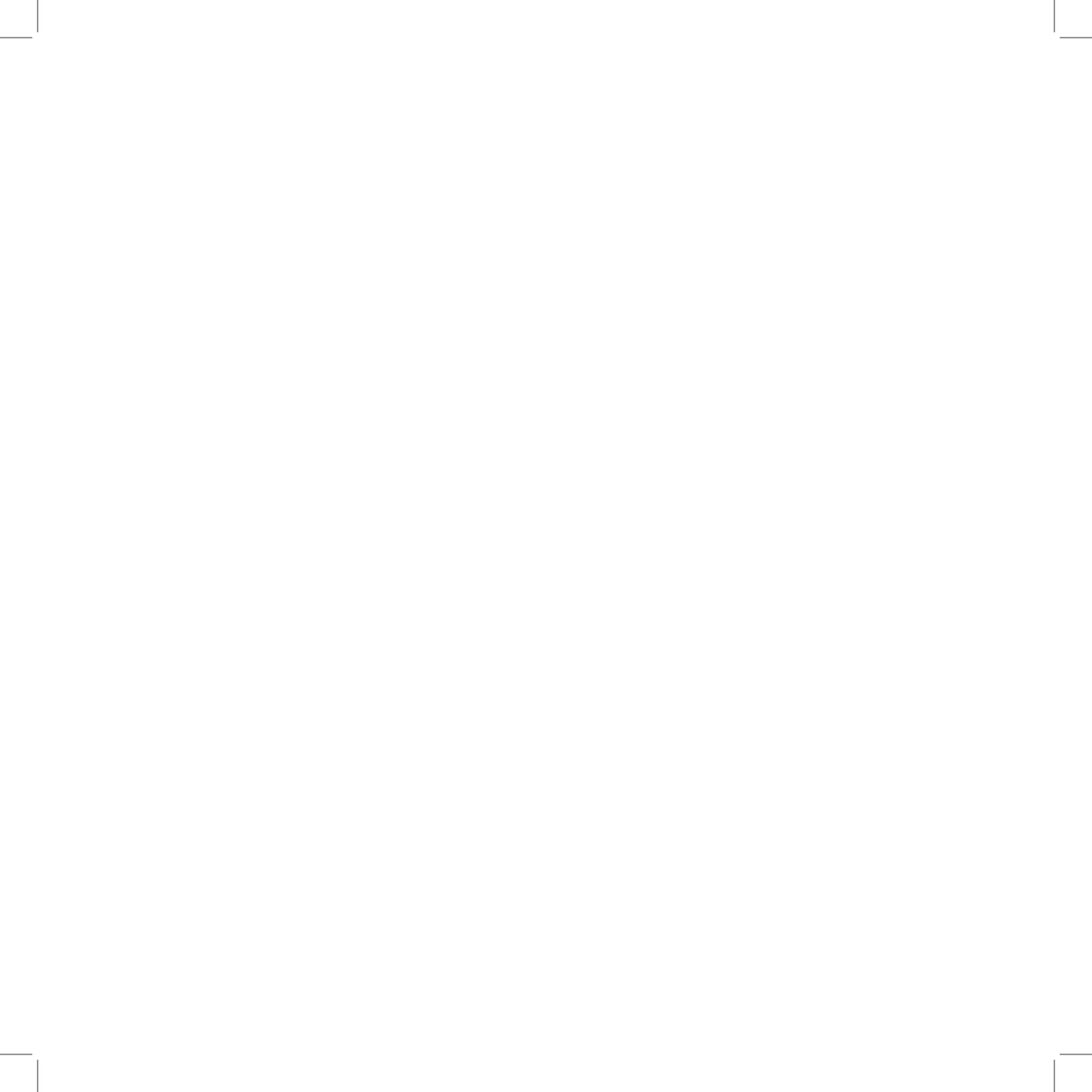
MEDEIROS, Ana Clara M. de. O que tem de ser tem de ser e tem muita força: história, tanatografia e poesia n’*O ano da morte de Ricardo Reis*. 2014. 136 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

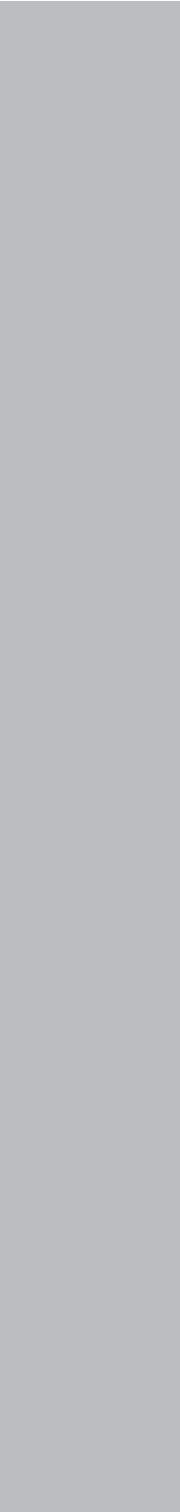
NUNES, Cassiano. *Literatura e vida*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SILVA, Agostinho da. *Ensaíos sobre cultura e literatura portuguesa e brasileira I*. Vol. I. Lisboa: Âncora, 2000.

SOUSA, Eudoro de. *Os dois cantos finais dos Lusíadas à luz da tradição clássica. Catábases: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade*. Org. Marcus Mota e Gabriele Cornelli. São Paulo: Annablume Clássica, 2013, p. 197-211.





**Pensar Graciliano Ramos na perspectiva dos 40
anos do Pós-lit**

Fabiano Ferreira Costa Vale
fabiano.vale@bol.com.br

O nosso grupo de pesquisa Literatura e Modernidade Periférica integra a linha de pesquisa Crítica Literária Dialética do Programa de Pós-Graduação em Literatura – PÓS-LIT – UnB/TEL/IL.

Nossa linha de pesquisa desenvolve estudos relacionados ao processo histórico de autonomização da arte; à dialética entre autonomia e heteronomia; à historicidade dos gêneros literários; à forma artística como reveladora do sentido das contradições sociais; ao realismo e sua atualidade; aos principais críticos dialéticos; à história e à crítica literária dialética na América Latina; ao universal e ao local na criação literária; à literatura nacional e à literatura traduzida; à tradução e ao sistema literário; à relação entre arte e política; à função social da crítica.

Criado em 1999, nosso grupo de pesquisa é constituído por professores doutores e pós-doutores, alunos de pós-graduação e de graduação da Universidade de Brasília. Nossas pesquisas orientam-se no sentido de evidenciar a relação dialética entre forma literária e forma objetiva em região periférica do capitalismo.

Munidos desse ímpeto teórico-crítico, produzimos várias teses e dissertações, publicamos livros e organizamos alguns congressos em torno da questão do realismo e sua atualidade sob a perspectiva do autor marxista húngaro Georg Lukács. Atualmente, nossos trabalhos continuam a ganhar concretude por meio de um número relevante de dissertações e de teses.

E é por isso que a dialética literatura/história ocupou e ocupa um lugar de destaque em nossas pesquisas, principalmente por demonstrar a importância do papel da crítica literária num mundo em que a própria ideia mesma de crítica parece desacreditada e sem sentido. Um desafio a ser enfrentado em âmbito acadêmico, social e ideológico.

Procurando evidenciar esse papel político da crítica literária é que, desde 2005, o nosso grupo tem desenvolvido discussões sobre estética literária, teatral e musical, sendo estabelecidas, inclusive, parcerias com movimentos sociais camponeses, como o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra/MST.

Por mais essa razão, o método crítico utilizado em nossas pesquisas e trabalhos é o histórico-dialético, que investiga a representação literária de modo a perceber, em sua forma particular, um processo social em curso, relacionado a um desenvolvimento histórico universal. Este processo está presente na arte pela sua disposição de significar um mundo em si mesma, concretizando-se, dessa forma, como produção da sociedade.

Nesse tipo de investigação histórico-dialética, entende-se que a forma literária não é um veículo de conteúdo, mas que, na sua particularidade, torna-se capaz de transformar o singular em universal, e, assim, sendo em relação à vida, pode dar a ver a lógica invisível da história em movimento.

Com base em tal método, procuramos estudar alguns dos autores mais significativos da literatura brasileira e de outros países, tais como Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Rubião, Guimarães Rosa, Juan Rulfo, entre outros.

Dentro dessa diversidade de autores estudados, a obra de Graciliano Ramos ocupou um lugar de destaque nos estudos desenvolvidos pelo grupo, sendo responsável por boa parte dos trabalhos produzidos, o que acaba por revelar uma certa tradição de pesquisa realizada por nós a respeito deste autor, cuja singularidade artístico-literária manifesta-se nos principais romances analisados: *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936), *Vidas secas* (1938), *Infância* (1945) e *Memórias do cárcere* (1953).

Abordarei aqui alguns destes estudos, procurando fazer uma espécie de panorama, mas que marca, por outro lado, os momentos de produção crítica do nosso grupo na sua investigação da dialética entre a forma artística e forma social.

Dentro da tradição de pesquisa, o primeiro trabalho a respeito é *Memórias do cárcere, literatura e testemunho* (1998), do professor Hermenegildo Bastos, que propõe analisar o conjunto da obra de Graciliano a partir do livro *Memórias do cárcere*. Nele serão discutidas questões como autoquestionamento literário, relações entre literatura, testemunho e autobiografia. Bastos percebe que o processo de estruturação em abismo presente na narrativa de Graciliano Ramos torna-o leitor e crítico de sua própria obra.

Questões como autoquestionamento, ficção e realidade tornar-se-ão conceitos-chave para pesquisas a serem desenvolvidas pelo grupo posteriormente. É o caso do trabalho de Izabel Brunacci (2005), cujo resultado é a tese de doutorado intitulada *Graciliano Ramos: um escritor personagem*, publicada em forma de livro no ano de 2008. Brunacci discute a representação literária do posicionamento de classe do escritor como questão concernente à literatura moderna, o escritor como mediador de contradições inerentes à vida social, as questões de produção da literatura latino-americana e brasileira, e a literatura como forma-mercadoria que tenta fugir ao processo de reificação numa sociedade produtora de mercadorias. Estas questões são tratadas em *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas secas*.

Outra contribuição aos estudos sobre as obras de Graciliano Ramos é a tese de Vivianne Fleury (2006), *Um fausto cambembe*. Paulo Honório. Esta pesquisa parte de alguns pressupostos da crítica já feitos ao romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, principalmente aqueles relacionados ao narrador Paulo Honório. Segundo a autora, o narrador padece tanto do chamado “dilema fáustico” quanto da cisão entre um eu-narrador e um eu-narrado. Dessa forma, o seu trabalho foi constituído em duas partes: “O dilema fáustico” e “Cisão fáustica”. Na primeira, realizou-se um contraponto entre as narrativas fáusticas europeias e as latino-americanas, fundado em seus dados históricos, com o objetivo de investigar a maneira pela qual o mito ocidental liga-se à matéria local. Já na segunda parte, Vivianne investiga a questão da

cisão do narrador de *São Bernardo*, que se constitui como um projeto modernizador em região periférica. A autora finaliza o seu estudo questionando a qualidade peculiar dos países em condição periférica, o caráter da sua modernização, que se deu de forma incompleta, percebendo como *São Bernardo* tornou-se, de certa maneira, uma resposta literária à tragédia da modernidade ocidental.

O escritor e o infante: uma negociação para a representação do Brasil em *Infância* (2007), de Bernard Hess, é outra importante contribuição aos estudos graciliânicos. Esta tese procura investigar *Infância*, de Graciliano Ramos, como uma obra de arte literária que tematiza tanto o mundo do infante como a condição do escritor. O autor informa que Graciliano adota uma técnica literária que cria um espaço discursivo no qual se organiza uma estrutura narrativa em dois planos, em que questões de classes opostas, como a do letrado e a do iletrado, a do escritor e a do infante, a do moderno e a do arcaico estão em contradição. Para Hess, Graciliano Ramos concebe uma literatura de autoquestionamento, na qual o escritor rememora as experiências infantis, fazendo uma releitura das condições pessoais e históricas vividas, combinando memória, autobiografia e ficção, sendo representação literária tanto do mundo infantil quanto da própria condição de escritor no mundo, de forma que tal condição é recriada e reelaborada esteticamente.

Juntamente às teses mencionadas, a dissertação de Valéria Teixeira, *Autoquestionamento literário em Vidas secas e Memórias do cárcere* (2008), alicerçada em estudos de Antonio Candido a respeito do subdesenvolvimento da nação, analisa as obras de Graciliano Ramos, *Vidas secas* e *Memórias do cárcere*, como narrativas que apresentam a questão do autoquestionamento, uma vez que a literatura é um problema a ser discutido, da mesma forma que o fora o problema do atraso da nação.

Em sua dissertação *Literatura e nação*: um estudo sobre *São Bernardo* e *Grande sertão*: veredas (2009), Daniele Rosa analisa nessas duas obras como o processo de modernização se dá por meio da tentativa de resgate de um modo ainda arcaico de relação social e da linguagem popular. Estas duas obras evidenciam, em sua forma, a dialética local-universal em âmbito literário e em sua realização na sociedade brasileira. Tendo como perspectiva a importante relação entre forma literária e processo social, a partir das conexões dos narradores Paulo Honório e Riobaldo com seus respectivos personagens, inclusos na narrativa como momentos da modernização brasileira, Rosa buscou trabalhar, em sua dissertação, o distanciamento e a aproximação entre as formas estéticas e as manifestações literárias, a fim de analisar a evolução da narrativa regionalista ficcional, considerando-a como construção de significação do real.

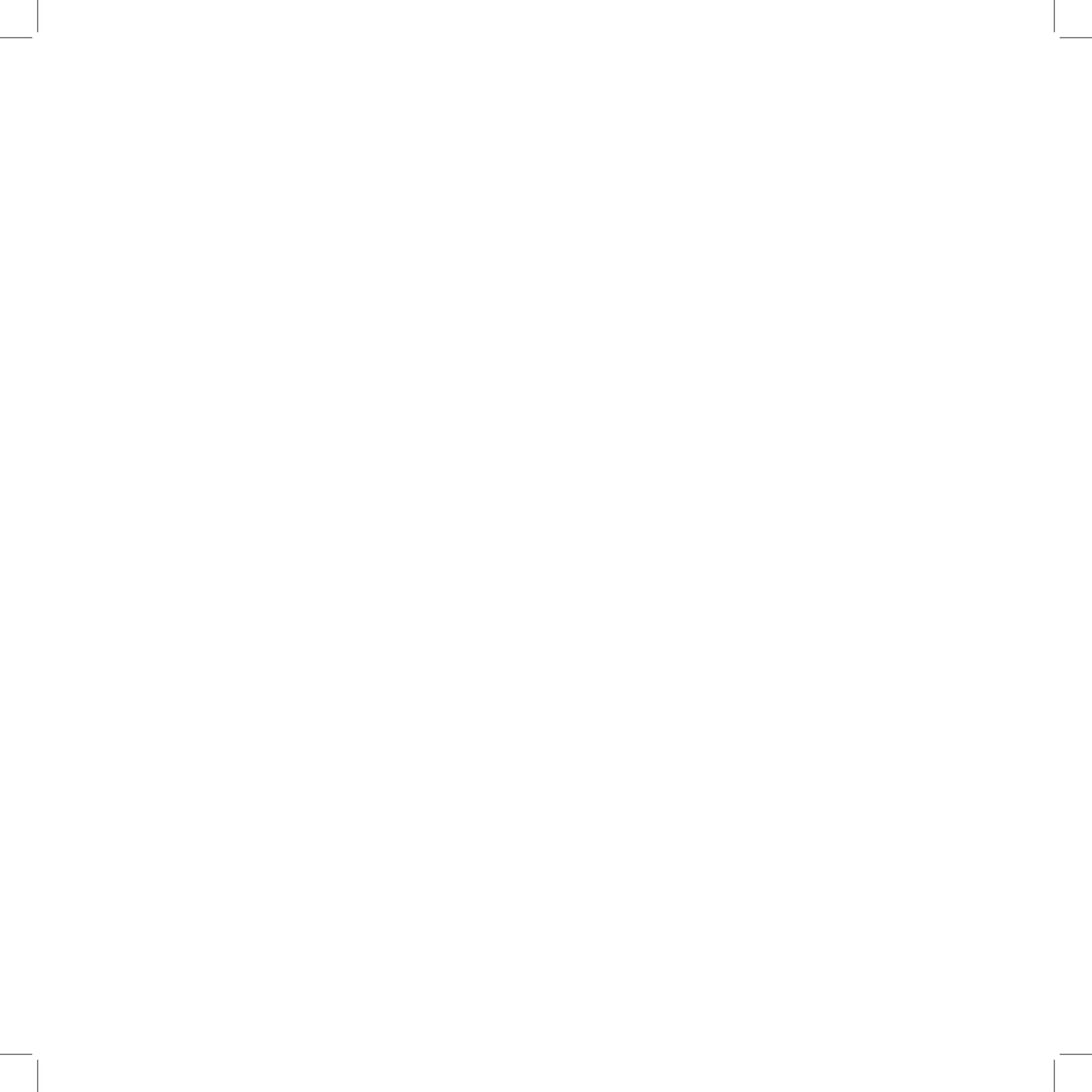
Luciana Carvalho, em sua dissertação de mestrado *A tensão dialética: literatura e sociedade nos alinhaves de Vidas secas e D'A hora da estrela*, publicada em 2012, traz um particular estudo comparativo

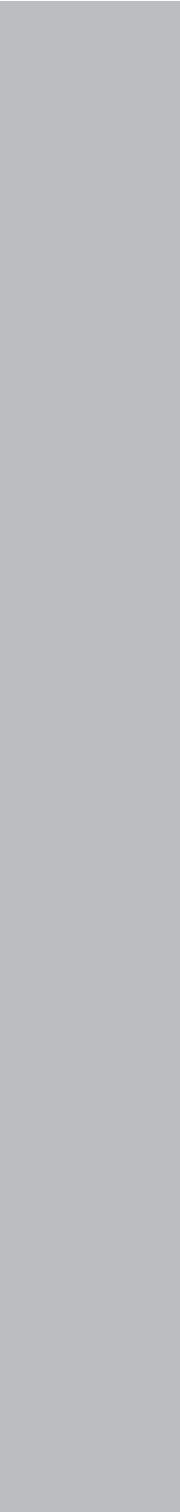
entre Graciliano Ramos e Clarice Lispector, fazendo uma leitura crítica destes dois romancistas a partir da teoria desenvolvida por Antonio Candido de sistema literário. O objetivo da autora foi o de perceber como as duas obras em perspectiva internalizam esteticamente as contradições históricas típicas da formação brasileira.

É nesse conjunto de trabalhos produzidos pelo grupo Literatura e Modernidade Periférica sobre a obra de Graciliano Ramos que concluí a minha dissertação *Enxoto de imagens luxuriantes: o processo de escrita em Angústia*, defendida em 2011, na qual analisei os fatores estilísticos utilizados pelo autor nesta obra e sua relação com condições objetivas externas a ela no período dos anos 1930. Continuo com inquietações a respeito deste livro, que pretendo solucioná-las no doutorado, pois este romance traz em si uma ideia que perseguiu o protagonista e narrador Luís da Silva, o próprio autor Graciliano Ramos, a crítica literária e, agora, o nosso presente trabalho.

Os desafios de leitura suscitados por esta obra têm, por vezes, causado aborrecimentos e aperreios em quem pretendeu, ou ainda pretende, analisá-la. Há algo neste livro que, como em toda obra de arte, perpassa os anos e não permite que se fixem leituras claramente no espírito de seus estudiosos; seja para um analista experiente ou mesmo para um leitor iniciante e curioso, o romance sempre provocará ideias que deixarão um sentimento incômodo ou qualquer coisa de desagradável no leitor.

Procurei, com este breve texto, situar o lugar do grupo Literatura e Modernidade Periférica, bem como da linha de pesquisa Crítica Literária Dialética, dentro desses 40 anos que o programa de pós-graduação em literatura da Universidade de Brasília está comemorando. Foram quatro décadas marcadas por profunda produção acadêmica, agitações políticas e transformações sociais. Daí o fato de nenhuma das linhas de pesquisa ou dos professores que integram o Departamento serem indiferentes à indissociável relação entre literatura e sociedade.





*Observando Tântatos: uma breve análise da
poética tanatográfica de
Affonso Romano de Sant'Anna*

Maxçuny Alves Neves da Silva
maxcuny@gmail.com

RESUMO: A tanatografia é presença constante na escrita de Affonso Romano de Sant'Anna. A forma como Tánatos é retratado pelo pintor Gustav Klimt em sua tela *A vida e a morte (1915)* nos mostra a visão corrente do ser humano do século XX em relação à morte e contrasta com a poesia de Affonso, que nos apresenta um projeto poético coeso que gira em torno do tempo e das reflexões que ele suscita. A busca por uma análise intertextual nos levou ao que é proposto por Eco em *Os limites da interpretação*, conjuntamente com teóricos como Bakhtin e Paz dentre outros. No tocante ao tema, foram observados os posicionamentos de Ariès, Bauman e Kübler-Ross dentre outros.

Palavras-chave: vida; morte; Affonso Romano de Sant'Anna; Gustav Klimt; Tánatos.

ABSTRACT: The thanatography is a constant presence in Affonso Romano de Sant'Anna's writing. Based on it, the particular way how Thanatos is pictured by Gustav Klimt in *The life and death (1915)* shows the point of view in relation to death in the 20th century. This contrasts with Affonso's poetry and his cohesive poetic project concerning time and reflections about itself. In Eco's *The Limits of Interpretation*, an intertextual analysis is proposed, and this is a starting point to be considered as theoretical support combined with thinkers as Mikhail Bakhtin and Octávio Paz. On the subject of death, it has also been relevant in this study Ariès, Bauman and Kübler-Ross, among others.

Keywords: life; death; Affonso Romano de Sant'Anna; Gustav Klimt; Thanatos.

Considerações iniciais

Sinto-me muito honrada em ter sido escolhida como representante discente da linha de pesquisa *Literatura e outras artes* e fico grata pela oportunidade de poder compor a presente mesa e falar um pouco da pesquisa que desenvolvo e da importância do PósLit em minha vida profissional.

Nos últimos anos tenho experimentado, como professora da Secretaria de Estado de Educação do DF, a importância dos estudos desenvolvidos por essa linha de pesquisa. A minha vida profissional foi radicalmente modificada por esses estudos e os resultados são visíveis e têm aberto portas para o desenvolvimento de práticas educacionais inovadoras com perspectivas inter/multidisciplinares. Durante os quatro anos do doutorado, assim como nos dois anos do mestrado, fiz parte do Grupo de Pesquisa *Poéticas Contemporâneas (Vivoverso)*³² – UnB que, sob a coordenação da professora dr^a. Sylvia Cyntrão, tem produzido muito mais que espetáculos poético-musicais como o que foi apresentado ontem na abertura do presente evento. O grupo tem “produzido” pesquisa de qualidade, que prioriza a poesia em um momento acadêmico em que a prosa tem sido o alvo da maioria dos olhares. Além disso, tem possibilitado o acesso de seus pesquisadores a grandes nomes da poesia contemporânea brasileira e lançado, no mercado de trabalho, profissionais competentes que se dedicam a conjugar a literatura às outras artes e divulgar o nome de artistas pouco conhecidos, tanto no campo da poesia como da canção.

O Vivoverso já tem nove anos de existência e, durante esse tempo, contou com a colaboração de grandes profissionais que, agora, seguem seu caminho de sucesso na área educacional e artística, alguns dos quais se encontram hoje nessa plateia, provando que o grupo conta com um ambiente de grande afetividade e sensibilidade que envolve os que passaram e passam por ele. Há mesmo um ambiente familiar entre seus membros e a troca é enriquecedora para todos os que por ele passam, formando laços que vão além da pesquisa e do convívio e que promovem a divulgação das pesquisas desenvolvidas para além dos muros da academia.

Minhas pesquisas, desde o mestrado, influenciaram e foram influenciadas pelos projetos desenvolvidos no grupo. Durante o mestrado, dediquei-me a pesquisar a poesia e a canção que tratava do espaço de Brasília e, assim, foi possível conhecer e divulgar por diversos meios os poetas da cidade, inclusive alguns que fazem parte do corpo docente dessa instituição. Com base nessa pesquisa, o grupo montou o espetáculo *Brasílias de luz*, que foi apresentado em comemoração aos 50 anos da cidade e que serviu de base para a adaptação que deu origem ao novo espetáculo apresentado ontem: *Luzes da cidade*.

³² Diretório CNPq: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4802716833034553>

Nesse percurso de mão dupla, pude presenciar momentos em que os projetos do grupo influenciaram seus pesquisadores e vice-versa. Foi dessa forma que nasceu a ideia do doutorado. A escolha do poeta e do tema surgiam a partir de pesquisa que resultou na publicação do ensaio “O lugar da poesia brasileira contemporânea: Mapa da produção”³³. Essa pesquisa buscava analisar obras de poetas e cancionistas das cinco regiões do Brasil com obras lançadas após 1980. No conjunto de obras analisadas, o tema existencial esteve presente em 70,1% dos casos, indicando que, mesmo fragmentado, o ser hipermoderno (na concepção de Lipovetsky) preocupa-se bastante com a ampliação do conhecimento de sua condição como ser humano.

Segundo Cyntrão, o tema existencial:

serve como aparato para o eu-lírico expor suas angústias e questionamentos pessoais. Infere-se que há uma carga reflexiva profunda, atrelada a questões atuais, em que o indivíduo se insere como um “desbravador” de sua realidade, em busca de respostas ou até mesmo as apresenta ao leitor. (CYNTRÃO, 2008, p.231)

Dentro da temática existencial encontram-se diversas preocupações que vão desde a vida e tudo que a envolve até a morte e as grandes reflexões mobilizadas por ela. Durante essa pesquisa, observou-se que essas reflexões ocupavam posição de significativa frequência na produção poética de Affonso Romano de Sant'Anna.

Homenageado pelo Vivoverso no espetáculo *Fale-me de amor*³⁴, o poeta recebeu especial atenção na leitura e análise de seus textos, com vistas à montagem do roteiro. Convém destacar que a montagem de um espetáculo requer uma aprofundada pesquisa prévia, que sempre demanda muita leitura e aprofundadas análises de diversos textos (poesia e canção) e aportes teóricos antes da seleção e estruturação do roteiro.

Tântos observando a vida

Vista como o retrato de seu tempo e das mudanças da sociedade, a “literatura nasce sempre frente a uma realidade histórica e, frequentemente, contra essa realidade” (PAZ, 1976, p.126), tornando

³³ Publicado nos anais do X Congresso Internacional de Humanidades – Brasil – Chile – UnB – UMCE – 2008, a proposta consistia em mapear a produção poética e musical de norte a sul do país, com aprofundadas análises de todo o corpus recolhido.

³⁴ Espetáculo poético musical composto a partir de versos de poemas de Affonso Romano de Sant'Anna e apresentado no I Simpósio de Crítica de Poesia (2007), que ocorreu em parceria com a I Bienal Internacional de Poesia de Brasília.

a imagem poética uma imagem histórica. Não tendo compromisso com o real, ela reflete os influxos do real que inundam o ser que a produz. A obra de arte literária deixa, portanto, transparecer o real, posto ser ela a expressão de uma realidade interior. Dessa forma, foi possível perceber a presença frequente da morte na poética de Affonso.

Os traços da morte como tema de reflexões filosóficas, sociológicas, psicológicas e artísticas no século XX refletem a preocupação de um ser que viveu intensamente a morte, seja ela física ou ideológica. O sonho da evolução científica no domínio sobre a morte viu-se impotente diante de novos e antigos vírus e doenças para as quais não houve solução. Isto sem falar das guerras que, com a ajuda desta mesma ciência, experimentou armas que alcançaram índices de extermínio jamais vistos na história da humanidade.

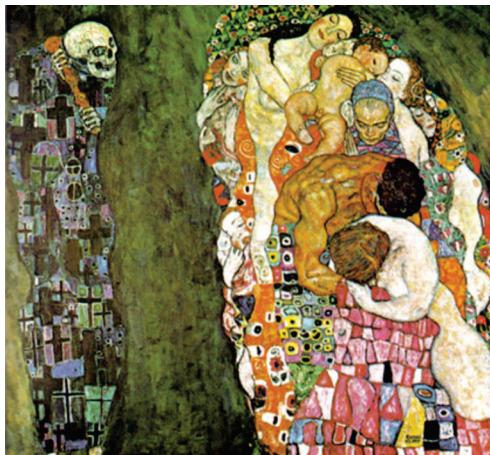
Sendo assim, é possível perceber que a imagem da morte para o ser hipermoderno tem um significado bem particular, o qual foi “dado” e “construído” frente a suas experiências com a morte.

No século XX foi observado um processo de redução de tudo que está relacionado à morte como meio de negação da experiência com a finitude (de acordo com Ariès em seu livro *A história da morte no Ocidente*). Ela se transforma em um tabu a respeito do qual se evita falar ou vivenciar. O falar ou vivenciar a finitude traz a consciência da mortalidade mascarada e negada pela sociedade moderna e hipermoderna.

Para compreender a obra do poeta, buscou-se uma análise *intertrans textual* que possa conjugar, reaproveitar e dinamizar o processo interpretativo para além de uma corrente teórico-metodológica. Destarte, foram observados os princípios teóricos prescritos por Eco que propõem a observação de uma intenção do autor (*intentio auctoris*), uma intenção do texto (*intentio operis*) e uma intenção do leitor (*intentio lectoris*). Nesse processo interpretativo, as três intenções se interligam e se complementam numa perspectiva de análise não redutora, mas que parta sempre do texto e nele se fundamente.

Pensando em literatura e outras artes, buscamos nas artes plásticas uma imagem que pudesse traduzir esse sentimento de repulsa ao mórbido percebida no século XX. Para retratar esse sentimento, passaremos a observar tela a seguir:

A criança nasce sob o sortilégio da morte³⁵.



A Vida e a Morte - Gustav Klimt (1862-1918)

Certamente que esse não é o quadro mais famoso do pintor austríaco Gustav Klimt, mas é possível conjecturar que seja sua obra mais mórbida. Quando analisada mais de perto, é possível observar que ela representa bem o estilo particular das obras de Klimt e carrega as características básicas desse estilo com riqueza de detalhes no traço característico da composição em “pequenos pedaços” em cores variadas que compõem a imagem principal. Esse estilo bastante particular lembra os vitrais de arte gótica da Idade Média.

Nessa obra temos (do lado esquerdo) a morte representada por uma figura em forma de caveira humana vestida com uma longa túnica azul pontilhada de cruces negras, segurando com as duas mãos um cetro vermelho, que simboliza o seu poder. Intriga-nos a sua postura contemplativa, que observa a vida a qual se manifesta ricamente à sua frente. Essa figura cadavérica, normalmente representada com o côncavo do olho obscurecido pela sombra, aparece na imagem com olhos bem abertos a observar.

Do lado direito (à frente da morte), temos uma imagem que mistura elementos da vida, uma criança que parece ter acabado de nascer, nos braços de sua mãe, aparentemente temos um casal

³⁵ MOTA, 2014, p. 82.

cuja expressão facial não podemos ver, e diversas outras figuras humanas das mais variadas idades, adormecidas ou em êxtase, estão com os olhos fechados ou com a cabeça curvada e parecem não notar a presença da morte. Assim, temos a imagem da criança que já nasce sob o olhar atento de Tântatos.

A morte ali aparece à espreita, em posição de ataque, avaliando a vida que se manifesta à sua frente, ela (a morte) parece admirar a felicidade e displicência desses seres viventes. Será que está a tramar uma aparição repentina que quebrará a harmonia ali manifesta? É esse sentimento de incerteza retratado por Klimt que deve aqui representar a visão da humanidade em relação à morte em todos os tempos.

A vida observando Tântatos

Na poesia de Sant'Anna, é possível notar uma aproximação gradual do eu-lírico com o mito que aparece no longo poema de 78 versos (divididos em duas partes) que finaliza a série a respeito do corpo no primeiro livro de Affonso, que tem como título "A morte do corpo" (SANT'ANNA, 2007, p.60) e já apresenta as ideias iniciais da morte que se desdobrarão ao longo de toda a sua obra:

1
 Não sei se a morte é um mito apenas
 [...]
 Mas tenho contra ela,
 que é imprevisível no tempo
 com seu tinar de correntes
 e seu bater de terra no caixão.

Tenho contra ela, que aniquila
 Nós em nós e nós nos outros,
 Com seus ossos laminados
 E retorcidos na memória.

Tenho que dizima os nossos mitos
 quando dizima o mito-corpo,
 e é completa em sua devassa de carnes,
 [...]

E mais: tenho que é mesquinha,
 mais que medonha, em seu cortejo
 de coroas, lágrimas e espinhos

pingando sobre o morto.
E seu ar roxo-cinzento,
azul-marinho
crepusculento.

E tenho, enfim, que ela não está
por aí solta como qualquer mito-infame.
Está cá dentro, a sinto:
enterrada na vida,
agarrada com a vida,
debruçada na vida,
espiando a vida.

E o difícil é saber
onde começa uma e termina a outra,
onde
boca e cloaca
se confundem,
o que fazem aí na espreita
e o que pretendem de nós
- as duas.

Essa primeira parte do poema é uma busca por definir a morte e as sensações causadas por ela; por esse motivo, temos um texto que se firma na alta ocorrência de substantivos que formam sua base significativa na oposição semântica entre morte e vida.

No início do poema, a morte é metaforizada em mito, e esse mito passa por um processo de morte (mito-corpo - Tánatos) e vida (mito-infante - Eros) que nos remete ao mito de Sísifo, esse infante que luta entre o limiar da vida e da morte ao rolar eternamente a sua pedra. Ao mesmo tempo em que a morte é metaforicamente definida como mito, o eu-lírico semeia a dúvida a respeito dessa definição (não sei).

A subjetividade é bastante marcada não só nesse poema, mas em toda a séria de poemas que trata do corpo; o eu-lírico se mostra inicialmente como ser individual (eu) marcado por verbos na primeira pessoa e com uma estrutura de anáfora que repete ao início das estrofes. A seguir, é possível observar a universalização do tema com o uso recorrente da primeira pessoa do plural. A terceira pessoa é usada para referir-se à morte, para quem são destinadas as determinações mais significativas, sendo descrita como imprevisível e mesquinha, a qual está sempre à espreita para nos aniquilar e dizimar a todos.

Diferente da imagem de Klimt, a morte encontra-se dentro do ser em uma simbiose que unifica e nos faz pensar não mais no “ser ou não ser” de Hamlet, mas no “ser e não ser”.

Nesse percurso de unificação, a intimidade vai sendo construída e podemos notar um ser que não está alheio à morte, mas a encara de frente, como é possível observar no poema “Progressão” (SANT’ANNA, 1992, p. 194):

Deixando de ser discreta, a morte
está ficando sapeca.

Deixando o ar de encabulada, a morte
está ficando debochada.

Deixando o ar de introvertida, a morte
cada vez está mais atrevida.

Fazendo crer que está do lado certo, a morte
cada vez assume mais o seu avesso:

- a vida.

O paralelismo sintático na construção dos três dísticos que iniciam o poema é uma das características comuns na obra de AFFONSO e que favorece a sonoridade. Além de criar um efeito com o próprio paralelismo, ele costuma quebrar esse paralelismo nas estruturas finais, o que gera um recurso de grande valor estilístico na poética de AFFONSO. Com a quebra do paralelismo, temos a quebra da expectativa que promove o efeito surpresa no leitor.

A morte aqui é personificada e caracterizada a partir de uma lista de adjetivos que vão apresentando os traços controversos e antagônicos dessa morte. É possível observar a prevalência dos adjetivos, os quais estão todos relacionados a um único substantivo que se repete, mostrando a preocupação em caracterizar o mito.

A síntese do texto está justamente na quebra do paralelismo em que é possível observar a que ponto o mito chega nessa “Progressão” determinativa que é o ato de assumir (cada vez mais) o seu avesso: a vida. Portanto, a morte está assumindo o lugar da vida, sendo possível notar a intimidade que vai sendo criada entre o eu-lírico e o mito.

No percurso das análises feitas, foi possível perceber que há um ideário em relação à morte em toda a obra e, em especial, no corpus que constitui o objeto de nossa pesquisa, que se confirma no poema “Vou ficar de vez na porta desse cemitério” (SANT’ANNA, 1999, p. 24):

Vou ficar de vez na porta deste cemitério.
 assim, já não serei surpreendido
 quando outro corpo dobrar a esquina.

Vou ficar de vez na porta deste cemitério.
 Farei aqui minha tenda como antigos
 que ali montavam feiras e quermesses
 como tranquilos inquilinos.

Aguardarei aqui a morte
 que há algum tempo começou a chegar. A morte
 que há muito tempo começou a cavar. A morte
 repentina, que diariamente abre sua oficina. A morte
 matinal e vespertina. A minha morte
 que há muito tempo
 nasceu em mim, em Minas.

O título se repete no início da primeira e da segunda estrofes e apresenta duas imagens primordiais para a compreensão do texto: a porta e o cemitério. A porta, imagem recorrente em todo o *corpus*, possui simbologia ligada ao seu potencial de abertura e fechamento, frequentemente voltada ao místico e ao transcendente em que estão ancoradas as possibilidades de passagem ou bloqueio, posto que uma porta fechada pode ser uma barreira para a entrada do desconhecido, do obscuro, do tenebroso, do perigo ao passo que, aberta, ela permite a transposição de um estado a outro, de um mundo a outro mundo, do conhecido ao desconhecido. Isto posto, temos a porta como símbolo da barreira que se abre entre a luz e as trevas, entre o conhecido e o mistério. Ela se coloca como um convite a sua travessia, “o convite à viagem rumo a um além” (CHEVALIER & GUEERBRANT, 2015, p. 735).

Nesse caso, a porta pertence a um cemitério e fica, normalmente, aberta, convidando os vivos a entrarem (seja como visitantes ou como moradores). São elas e seus muros que separam a urbe da necrópole, os vivos de seus mortos, e estabelecem um ponto de ligação entre esses dois mundos, podendo a sepultura, no conceito de Eliade (2001, p. 18), tornar-se uma hierofania, por meio da devoção de quem crê na sacralização dos mortos. Isso transforma a necrópole em um espaço sagrado, do domínio do desconhecido, do mistério, é a porta que se abre a um mundo ainda intangível para os vivos, em um misto de permanência (corpo físico) e imaterialidade (o transcendente, o espiritual), sendo que este valor simbólico está intimamente ligado a valores sócio-histórico-culturais nos quais este espaço está inserido. A não aceitação da morte no presente século se confirma nesse espaço pelo fato de estarem, atualmente,

dentro da urbe e dela separados por muros e portas. São cidades nas quais os vivos “plantam” seus mortos e até a organização em ruas, quadras e lotes se assemelha à organização das cidades.

A despeito dessa não aceitação da morte, o eu-lírico se propõe a ficar definitivamente na porta do cemitério, como os relatos de Ariès, que revelam essa tendência a permanecer ante as portas do cemitério em um momento em que as pessoas já estavam tão familiarizadas com os mortos como com a sua própria morte (ARIÈS, 1977, p. 26). Nesse processo de intimidade entre o “ser” e o “não ser”, em um tempo em que os cemitérios ficam localizados nos arredores das cidades, as caminhadas até as necrópoles se tornaram tão frequentes que os que faziam comércio em seus arredores passaram a residir ali (“como tranquilos inquilinos”) para facilitar a vida e evitar os constantes deslocamentos. Dessa forma, o eu-lírico demonstra sua familiaridade com a morte.

A esse respeito, Kübler-Ross observa que a morte não mudou, o que mudou foi nossa forma de “conviver e lidar” com ela (2008, p.9). E a convivência com a finitude dos outros pode trazer a familiaridade necessária para que possamos encarar os nossos próprios medos diante de nossa falibilidade. Nesse sentido, é possível observar a postura do eu-lírico que pretende se aproximar do lugar da morte para, com ela, criar uma intimidade tal que a sua chegada não mais o surpreenda (“não serei surpreendido”).

Nas duas primeiras estrofes, o eu-lírico se refere à finitude do outro, mas na terceira ele passa a falar de sua própria morte. O primeiro verso reafirma os versos iniciais das estrofes antecedentes, mas em tom mais incisivo enfatizado pelo advérbio de lugar (“aqui”), que indica que essa ação já começa a ocorrer (ele já se encontra na necrópole) e, ao acrescentar o complemento (“a morte”) para o verbo “aguardar”, indica a finalidade de permanecer na porta do cemitério.

Inicialmente, ele fala da morte do outro. Em seguida, passa a falar da morte cotidiana que “diariamente abre sua oficina” e que “há muito tempo começou a chegar”. Nos versos finais, a individualização dessa morte iniciada ainda em sua infância se conforma pelo uso do substantivo próprio “Minas” (estado natal do poeta), que pode ainda dar duplo sentido, expressando a forma como a morte nasceu nele: em Minas³⁶. De onde temos a morte cotiada e a definitiva do próprio eu-lírico e seu gradual nascimento que nos leva ao mito de Sísifo e à simbologia do incessante trabalho de Tânatos sobre a vida humana, como nos mostra o quadro de Klint, e seu ciclo constante.

Por toda a sua produção poética, em especial nos quatro livros que formam o *corpus*³⁷, é visível a presença de um mito cotidiano e familiar que se apresenta por meio da morte do outro ou por meio de sua morte diária (envelhecimento).

³⁶ Minando, posto que “minar” pode ter o sentido conotativo de brotar, nascer gradualmente das profundezas.

³⁷ *O lado esquerdo do meu peito* (1992), *Textamentos* (1999), *Vestígios* (2005) e *Sísifo desce a montanha* (2011).

Considerações finais

Portanto, na busca por investigar como a vida em meio a um século tão mortífero influenciou a tanatografia de AFFONSO, foi possível constatar que essa constante exposição à morte levou o poeta a ficar atento aos sinais dados por ela, colocando-se “de vez na porta” do cemitério em busca de maior intimidade com o mito. Nesse processo, ele acabou por encontrar uma forma agradável de falar de um tema, para muitos, desagradável. Destarte, sua poética fala do tema de forma leve e delicada, sem morbidez ou espanto, o que demonstra que o poeta se coloca não como as personagens representativas da vida na tela de Klimt, desatentas e dispersas, mas como um observador constante da presença de Tântatos entre os vivos. O poeta se coloca como aquele que tem a missão de observar e relatar a presença da morte entre os vivos.

Klimt, em sua tela, nos mostra que nem todos estão atentos e dispostos a se preparar para o *gran finale*, posto que os vivos, dispersos, nem se dão conta da presença constante da morte a espreitá-los com olhos arregalados e em constante posição de ataque. No entanto, o poeta se coloca como um visionário, que olha, vê, observa e enxerga no espelho e nos corpos dos outros que vão passando pela “porta” do cemitério, no qual ele se coloca como espectador, os sinais da proximidade do fim, transmitindo, por meio de seus poemas, a consciência de um ser-para-a-morte que está sempre a observar Tântatos³⁸.

Referências:

- ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Trad. Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Unesp, 2014.
- _____. *História da morte no ocidente*. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, p. 26.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 4ª ed. São Paulo: Editora: UNESP, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- _____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

³⁸ Conforme fica demonstrado na montagem fotográfica apresentada em anexo.

_____. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1999.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 27ª ed. 2015, p. 735.

COELHO, Teixeira. Margens de “nossa” modernidade. In: *Moderno pós-moderno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

_____. *Moderno pós-moderno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

COUTINHO, Eduardo. Revisitando o pós-moderno. In: BARBOSA, Ana Mae.

CYNTRÃO, Sylvia H. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Editora Plano, 2004.

_____. O lugar da poesia brasileira contemporânea: um mapa da produção. In LABORDE, Elga Pérez; NUTO, João Vianney Cavalcante. (Org.). *Em torno à integração: estudos transdisciplinares: ensaios*. Brasília: Universidade de Brasília. Instituto de Letras, 2008, p. 231.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

ECO, Humberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.18.

HEIDEGGER, Martin. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Trad. Marco Antônio Casanova. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

_____. Ser e tempo. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 9ª ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014.

_____. Ser e tempo. V. 2. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 5ª ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1997.

KAPLAN, E. Ann (Org) “O pós-modernismo e a sociedade de consumo”. In *O mal-estar no pós-modernismo*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a morte e o morrer: o que os doentes terminais têm para ensinar a médicos, enfermeiros, religiosos e aos seus próprios parentes*. Tradução: Paulo Menezes. 9ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 9.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2007.

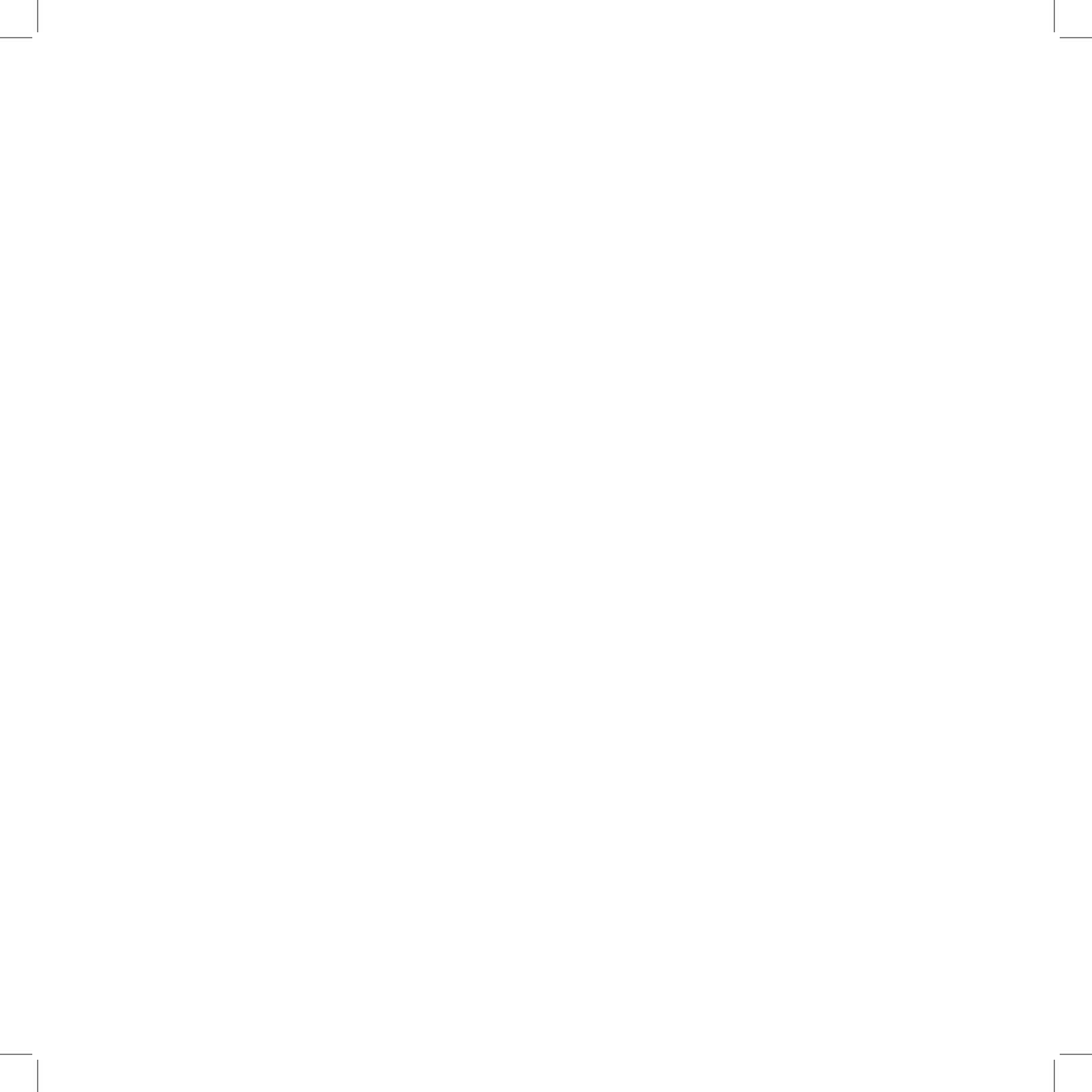
- _____. *A era do vazijo*: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Barueri: Manole, 2005.
- MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MORIN, Edgard. *O homem e a morte*. Trad. Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. *Amor, poesia, sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- MOTA, Marcus. *Imaginação e morte*: estudos sobre a representação da finitude. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 3ª. ed., 6. reimpr. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 126.
- RICCIARDI, Giovanni. *Auto-retratos*, São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. *Sísifo desce a montanha*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. "As muitas mortes e muitas vidas da poesia". In CYNTRÃO, Sylvia H. (Org.) *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2009.
- _____. *Poesia reunida: 1965-1999*. Porto Alegre: L&PM, 2007 Vol. 1.
- _____. *Poesia reunida: 1965-1999*. Porto Alegre: L&PM, 2007 Vol. 2.
- _____. *Vestígios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- _____. *Textamentos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *O lado esquerdo do meu peito*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1991.

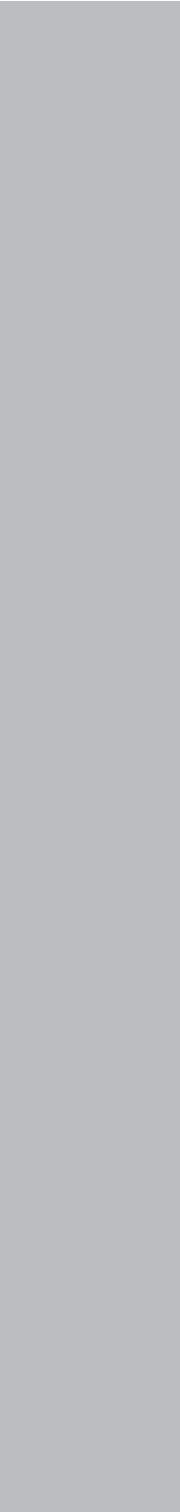
Anexo



Reprodução fotográfica da tela *A vida e a morte* de Gustav Klimt feita pela fotógrafa austríaca Inge Prader³⁹. Imagem adaptada pelo fotógrafo Mateus Silva com a retirada de uma das modelos e a inclusão da imagem de Affonso Romano de Sant'Anna a observar a Morte.

³⁹ Parte do projeto Life Ball Style Bible 2015, o guia de estilo produzido anualmente para os convidados do baile Life Ball – um dos maiores eventos que fala sobre conscientização em relação a AIDS. Disponível em <http://virgula.uol.com.br/modaebela/modelos-encenam-obras-de-arte-de-gustav-klimt-em-serie-fotografica/#img=1&galleryId=1027317>.





Um certo percurso acadêmico e a literatura como
prática escritural: textualidades da nostalgia e do
dispêndio

Ludimila Moreira Menezes
ludimilammenezes@gmail.com

Ao reconhecer a fortuna nostálgica do relembramento, reencontro nessa comunicação um lugar cativo para o perviver, para a acolhida incondicional em registro de ventura de minha trajetória acadêmica e existencial desde o mestrado orientado pela professora Regina Dalcastagnè, que possibilitou a dissertação intitulada *Entreatos de uma vida não fascista*: as múltiplas faces de Patrícia Galvão, e agora nas paragens desse doutorado orientado pelo professor Piero Eyben com a tese em andamento *Dos riscos e miasmas*: os apelos de um texto-pensamento em *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. Longe de pleitear uma fisionomia de acabamento, esse relembramento persegue o risco da linguagem, o devir como promessa de que a vida acadêmica continue nessas sendas de produções, comunicações, congressos, seminários, amizades.

A literatura como dispêndio, não a categoria literatura em uma visada/morada universal, o romance de Lúcio Cardoso como um domínio do excesso que articula vida, fracasso, tonalidades elegíacas de uma casa morrente, acessos ao limiar pecaminoso de uma liturgia ficcional, em um terreno assombrado por um tipo de unidade primordial desde um arranjo que, polifônico, se distende em perspectivas, pactos, testemunhos dissonantes que, ameaçada, não fraqueja diante do abismo. Selada sob uma regência barroca de matiz testemunhal, *Crônica* se desmesura ao promover o insensato do texto, aquilo de abalo, que se depõe sobre a experiência limite da literatura. A consequência da dicção de diário, de cartas dos personagens, apresenta uma articulação em cumplicidade, mas que inscreve a traição, entre ética e estética. Mesmo que no romance haja uma clara repercussão da religiosidade de alguns personagens em suas sondagens de mundo, vinga, sobretudo, uma sintaxe de sacrilégio na escritura do texto-pensamento.

Assim sendo, vigora em *Crônica* um jogo que, sendo escritural, prescinde do estatuto do significado transcendental, acontece na distensão do texto catalisada pelo rastro que presença, marca um apagamento. A força disruptiva do romance assenta as categorias família, passado, vício em uma narrativa-tormento plissada pelas faltas, pela inscrição do outro, eu-leitora, no movimento, nas modulações do texto. Nos rastros dos apelos irremediáveis subsumidos a partir do controle entrópico no texto escritural, focalizo a escritura como súplica que não ascende ao resgate pela calculabilidade da leitura pretensamente objetiva, utilitarista ou historicista. As personagens de Lúcio Cardoso remescam rotinas de cólera com seus rostos indiciários; assim, a incursão no limite da experiência com o outro nessa tese, em um efeito cascata, se aproxima da perspectiva que infiltra minhas demandas e as respostas às demandas do outro personagem, texto, autor, escritura.

As fulgurações da queda de uma centralidade narrativa são apresentadas nos capítulos do romance que adquirem feições outras, a disposição convencional é transfigurada em um mosaico de

conversas infindáveis. Há nesses relatos, ora confissões, ora diários, contínuas entregas de perdições. Diante de uma sintaxe de oscilante posfácio, a linguagem ameaça as garantias de uma suposta unidade em torno da experiência literária. Aqui, o escrever não reverte o dilaceramento do corpo anatômico catalisado pelas reminiscências do abandono e não abrandam o miasma das dezenas de histórias esbugalhadas e melancólicas. Parto do texto-pensamento sumamente agônico de *Crônica da casa assassinada* (1959) e, nesse périplo exorbitado pela linguagem incansável e irretocável, pelos apelos que irrompem significações, proponho, em risco, um estudo literário-filosófico que potencialize essa interação, priorizando o gesto de escrita dos personagens, a escritura vertida e os movimentos de despersonalização, de empoderamento frente ao outro, sempre estranhado na narrativa: “Importa fugir, salvar-me, pois tudo o que me cerca traduz um naufrágio, e tudo o que ainda subsiste em mim de instintivo refugia-se na única coisa que não me deixa soçobrar: a recordação” (CARDOSO, 2009, p. 370).

Graduada em história, reconheço nesse giro que epistemológico me lança a um espaço, a literatura, onde a reserva inesgotável do outro persiste por um gesto escritural seja da figura do escritor, ou do crítico. Vinculada à linguagem enquanto gesto, a leitura faz da literatura uma disseminação do pensamento. O gesto escritural como o acontecimento literário que rasura o caráter informacional da palavra, que distende a dimensão do significado para o limiar de outros sentidos que ele assume em seu próprio perfazimento ficcional, para além das diretrizes de um referente.

Roland Barthes, em seu *Aula*, ao discutir a língua como desempenho de toda linguagem exercendo um domínio fascista através de dois polos de atuação, seja a autoridade da asserção, seja o gregarismo da repetição, indica uma espécie de contradomínio, a literatura, que permitirá ouvir a língua fora do poder “no esplendor de uma revolução permanente” (BARTHES, 19, p.15). Para o autor, nessas superfícies de contato entre o signo e o referente sempre vigorarão os processos múltiplos de significação, o que tornaria a literatura categoricamente realista por ter como premissa o real sempre por objeto de desejo e irrealista por acreditar sensato o desejo do impossível:

Entendo por *literatura* não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela viso portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Posso portanto dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto. (Barthes, 2015, p. 15-16)

Por uma crítica literária que opere desde as pulsões da linguagem que ressoam e fomentam uma interação entre texto e leitora, literatura um espaço potente de alteridade onde a produção de sentido e de diferença alcançam moradas outras que não as do estatuto icônico signo/significante, que não a época do logos (DERRIDA, 2011, p. 15). Como em um movimento de tornar-se outro incessantemente, o significante porta o lance do devir desde as possibilidades infinitas da leitura. Desde esse espaço de entendimento que minha atuação como pós-graduanda desse departamento se constrói.

Ainda em dicção de memorabilia, vale retomar meu périplo ao estrangeiro como bolsista do programa de doutorado sanduíche (PDSE/Capes) como estudante pesquisadora ligada ao Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains, CRIMIC, sob orientação do professor Leonardo Tonus, que conheci em um curso de extensão oferecido pelo departamento sobre a obra do escritor Samuel Rawett. Das pesquisas bibliográficas nas bibliotecas da Université Paris-Sorbonne IV e da Bibliothèque Nationale de France (BNF), das conferências assistidas no Collège international de Philosophie, dos passeios à redação de parte da tese essa jornada é emblemática desse percurso que me traz aqui.

Como membro do grupo de pesquisa Escritura: Linguagem e Pensamento, coordenado pelo professor Piero, ressalto minhas atividades na organização e participação como comunicadora nos seguintes seminários: o IV Seminário Internacional Pensamento Intruso: literatura, filosofia e infinito (no limiar de Nancy & Derrida Jean-Luc Nancy e Jacques Derrida) e no V Colóquio Internacional: Cada vez, o impossível (10 anos sem Jacques Derrida). Destaco também minha participação no curso de extensão organizado pelo programa de pós-graduação em literatura da Universidade de Brasília (POSLIT-UnB), em parceria com a Capes, ministrado pela professora Daniele Levinas, “A filosofia sob o risco da literatura”, em setembro de 2013.

A prática da crítica em conversa infinita, textualidades, narrativas que ganham ressonância em capítulos de livros, em seminários, em congressos, em cursos. O ganho de mundos na experiência comungada com o outro conferencista, com o colega universitário, seja em uma ligeira interação no corredor da Casa das Rosas com a crítica, intérprete barthesiana Leyla Perrone-Moysés que, ao meu dito-seu de que a teoria literária fica mais interessante quando pensamos o texto como o lugar da sedução desde a leitura de Flores da Escrivantina, que das impressões novças compartilhadas como professora de introdução à teoria literária esboça um sorriso e fala do desejo de ensinar sendo tão próximo do desejo do crítico...

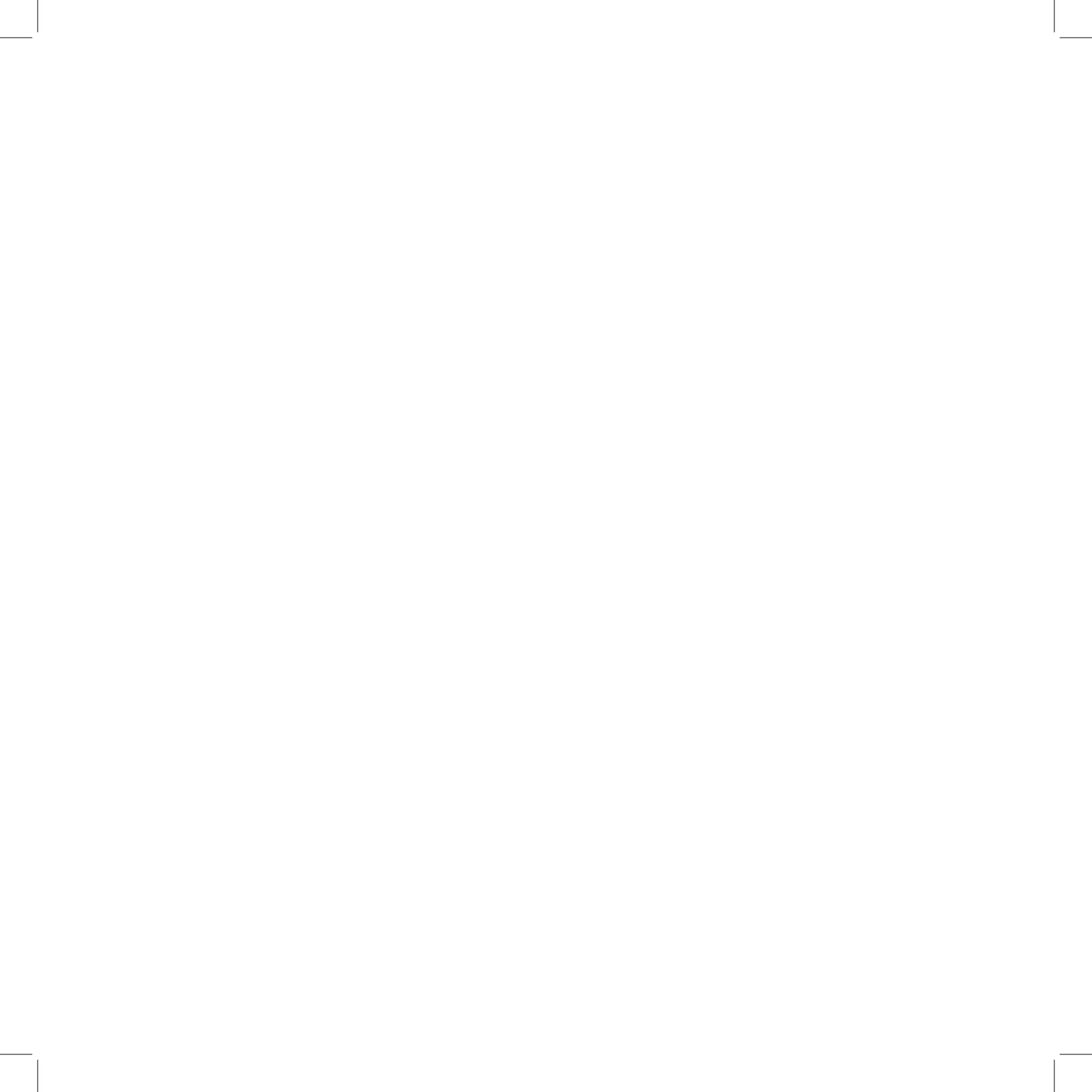
Lugares que se tornam cartões-postais em um remetimento contínuo de saudades e conhecimentos: do Colóquio Internacional Roland Barthes Plural, em junho desse ano, a Belém, que sediou a Abralic, intitulada Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias. Ainda nessa evocação dos espaços impossíveis que a literatura viabiliza, permanece a paisagem de vales e montes de Palermo, Montevago, na Sicília, pela concreção das rochas e das partilhas ainda em acontecimento desde o curso ministrado por um dos teóricos, interlocutores tanto da linha de pesquisa em que atuo quanto do grupo de pesquisa Escrita, Jean-Luc Nancy sobre a literatura e o sexo. Proust, Bataille, Derrida, Sade, Barthes e nós estudantes, professores em uma comunidade inconfessável pela literatura...

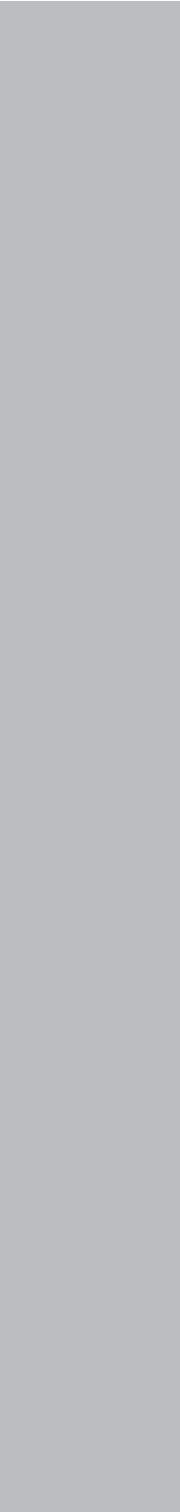
Referências:

BARTHES, Roland. (2015). *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix.

CARDOSO, Lucio (2009). *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

DERRIDA, Jacques. (2011). *Gramatologia*. Trad. Miriam Chanaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva.





Póslit: 40 anos de representação e acolhimento

Rosilene Silva da Costa
lenecostas@hotmail.com

Tomar parte de uma das mesas do evento de comemoração do aniversário de 40 anos do programa de pós-graduação em literatura desta universidade foi uma das agradáveis surpresas que esta instituição me concedeu. Primeiramente, porque me senti lisonjeada e, ao mesmo tempo, agradecida pela indicação da linha de pesquisa Representação na Literatura Contemporânea, de forma que agradeço a todos os docentes por isso. Depois, porque isso me fez refletir sobre a minha trajetória na UnB, que já chega a quatro anos, um décimo do período de existência deste programa.

Nesta reflexão, eu lembrei do dia em que, recém-chegada a Brasília e depois de fazer uma pesquisa mais aprofundada sobre o programa, decidi vir buscar mais informações sobre ele. Naquele dia, fui muito bem recebida pela então secretária da pós, Ana Maria Nascimento, que apresentou o programa, falou das linhas de pesquisa e me encorajou a participar da seleção para o doutorado. Assim, Ana Maria, agradeço, publicamente, por ter aberto as portas e me apresentado esta casa. Sou grata, ainda, aos docentes que têm orientado minha pesquisa, em especial à professora Cíntia Schwantes, que é minha orientadora. E tenho muito a agradecer aos colegas discentes, que têm colaborado para meu crescimento acadêmico e pessoal. Uma pesquisa não se faz apenas com dados e teorias, mas também com afetos e trocas – e, no *Póslit*, eu construí amizades que ultrapassam os muros da universidade e vão além dos grupos de pesquisa.

Outro motivo pelo qual me sinto honrada em estar aqui, tanto nesta mesa quanto neste evento, é o fato de eu ser uma mulher negra. A importância disto é estatística, considerando que, em 2005, um estudo do Inep apontou que, no Brasil, dos 63 mil docentes do ensino superior, apenas 251 eram mulheres negras, logo evidenciando a exclusão das mulheres negras nos bancos da academia. Felizmente, nos últimos dez anos, muita coisa mudou, mas ainda somos poucas, e minha presença nesta mesa, mesmo enquanto discente, também significa representação, exatamente como propõe a linha de pesquisa da qual faço parte.

Em 2012, o *Póslit* acolheu minha pesquisa sobre a obra de Luís Cardoso, o primeiro romancista de Timor-Leste, um país localizado no Sudeste Asiático. Eu morei por dois anos em Timor, trabalhando no ensino de língua portuguesa. O país é uma ex-colônia de Portugal e, após a Revolução dos Cravos, não conseguiu de imediato a sua independência, como ocorreu com os países africanos. Timor-Leste foi invadido pela Indonésia e, somente em 1999, depois de 24 anos de luta sangrenta, seu povo conseguiu se tornar uma nação, adotando o português como língua oficial. Poucos timorenses falam a língua portuguesa, mas a maior parte deles se identifica com uma suposta comunidade formada pela CPLP. Minha pesquisa versa exatamente sobre o processo de formação da identidade em comunidades imaginadas e sobre o

pertencimento do povo de Timor-Leste. Para isso, analiso os três primeiros romances de Luís Cardoso. Nestas obras, o autor apresenta a história da pequena ilha do Sudeste Asiático e propõe uma reflexão a respeito da identidade, do pertencimento e da representação deste povo colonizado, invadido e diaspórico.

Os dias atuais têm nos oferecido uma amostra do que vivem os imigrantes fora de seu país, e este tema ocupa grande parte da obra de Luís Cardoso, que nos apresenta a vivência dos timorenses em Portugal. Vivência de indivíduos que não se reconhecem nessa sociedade hospedeira e que, ao invés de serem acolhidos pela mãe-pátria – como preconizava o discurso dos colonizadores –, recebem então o rótulo de estrangeiros. Mas a obra do autor representa também o sujeito que retorna para sua terra após o exílio, que passa a ser um desajustado, excluído em seu próprio local de origem.

Dessa forma, o conceito central de minha tese passa a ser o da identidade, que está ligada à memória e, no caso desse povo, à diáspora. Segundo Stuart Hall (2007), uma das características da diáspora é um forte sentimento de identificação com a cultura de origem, mantida através de costumes, crenças e desejo de retornar à terra natal. O sentimento de identificação perpassa a obra de Luís Cardoso, ora em contato com a cultura portuguesa, ora com a cultura timorense. Há na obra um constante desejo de retorno, embora seja para um lugar que não é exatamente o lugar de onde se partiu, mas, sim, um lugar que foi construído e esteve na memória durante o período de ausência do local de origem.

Naturalmente, a pesquisa está sendo desenvolvida a partir dos pressupostos dos Estudos Culturais, mais propriamente do viés pós-colonial. Adota-se aqui a perspectiva pós-colonial por considerá-la a mais capaz de apontar respostas para a pergunta central que norteia a tese, que versa sobre os processos identitários e de pertencimento de um território que, muito recentemente, recebeu o status de nação independente e soberana. Dessa forma, é necessário pensar a identidade a partir da perspectiva adotada por Homi Bhabha (2007), que sugere ser necessário que essas vivências de “entre-lugares” oportunizem espaço para a elaboração de subjetivação, seja individual ou coletiva.

O conceito de identidade, como o próprio debate que o cerca, é complexo. Partindo-se de uma definição que, em sua origem, tem um uso ontológico, para empregos cada vez mais fluidos – que vão do sociológico ao antropológico, do político ao cultural, do literário ao existencial –, encontram-se problemas referentes a visões essencialistas, bem como a críticas que negam a possibilidade de se conceber a existência de uma identidade fixa. Daí falar-se, cada vez mais, em identidades plurais ou, ainda, em identificações, que teriam o caráter provisório pelo constante devir. Em minha pesquisa, examino como ocorre a formação da identidade nacional em Timor-Leste e quais são as relações políticas e internacionais que concorrem para a formação desta, assim como para o movimento de migração. Desse

modo, faz-se necessário também um estudo um pouco mais detalhado da história do país e de suas relações políticas com os países de língua oficial portuguesa e com os países vizinhos: Indonésia e Austrália. Há um interesse muito grande por parte dos dois últimos países pelo petróleo que abunda em Timor. De forma que, ainda hoje, há tentativas de dominação do pequeno território.

Por essas constantes interferências de outras nações no espaço de Timor-Leste, percebe-se que há uma permanente necessidade de os timorenses reivindicarem sua identidade, pois cotidianamente precisam reafirmar seu lugar no mundo. E, como se lê em Hall: “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (MERCER apud HALL, 2006, p. 9). Em Timor, isso é, em algumas vezes, levado ao extremo, de forma que, no primeiro romance do escritor, que é autobiográfico, ele diz: “Só me foi dito mais tarde que a terra de cada um é o local onde nasceu” (CARDOSO, 1997, p. 59).

Questionar a identidade dessa forma implica a análise de como se constrói o discurso de representação e autorrepresentação do sujeito deslocado. Nesse sentido, merece destaque a personagem principal do primeiro romance do escritor, uma obra autobiográfica que conta a trajetória dele e de sua família durante o período colonial. Assim também, a personagem Lucas, do terceiro romance que, em alguns momentos, permite um entrelaçamento de sua biografia com a biografia do autor, apresentada no primeiro romance. Por sua vez, a personagem Beatriz, protagonista do segundo romance, é analisada considerando-se a questão de gênero e a condição duplamente subalterna do sujeito feminino, conforme propõe Spivak (2010).

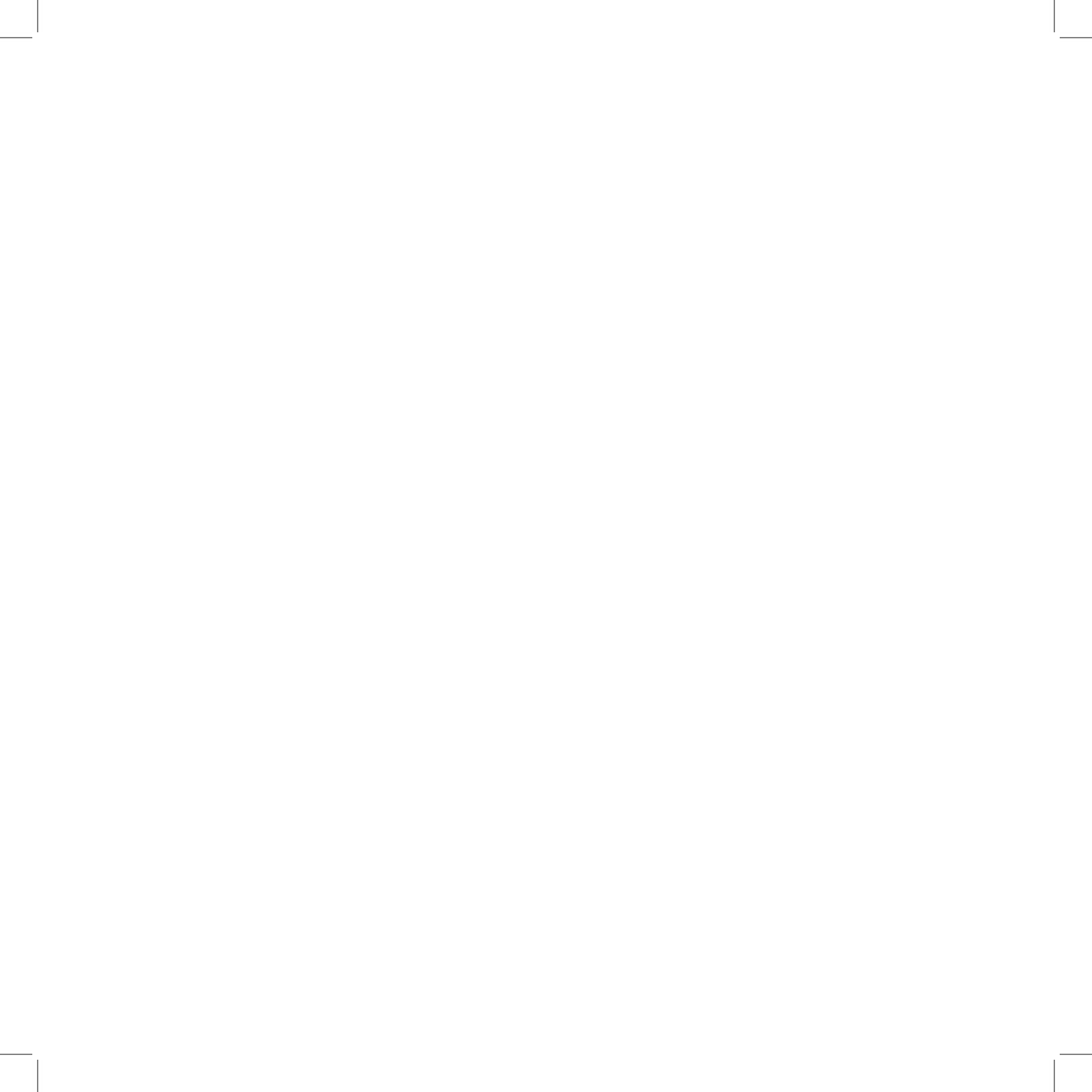
A análise da situação identitária e da representação desses sujeitos deslocados que surgem pela pena de Luís Cardoso mostra que um dos legados da pós-modernidade é a impossibilidade de uma identidade una e territorializada, considerando que se vive cada vez mais em comunidades imaginadas. Ou seja, os timorenses imaginam esta grande família formada pela CPLP, em que Portugal é a mãe e o Brasil é o irmão mais velho, devido ao tempo de independência. Assim, em alguns momentos, a língua nos unifica em uma grande família e nos dá um pertencimento que vai além das fronteiras físicas de nossos países. Apesar dessa identificação com a língua portuguesa e mesmo com Portugal, a obra de Luís Cardoso demarca muito bem a posição política do escritor e daqueles que lutaram pela independência: uma posição anticolonial e favorável à autodeterminação do país. Isto é feito a partir da representação destes sujeitos cindidos entre os lugares e entre as posições políticas.

A obra de Luís Cardoso apresenta a fragmentação na formação identitária individual e coletiva do mundo contemporâneo. Essa fragmentação aparece na obra do escritor pela presença de

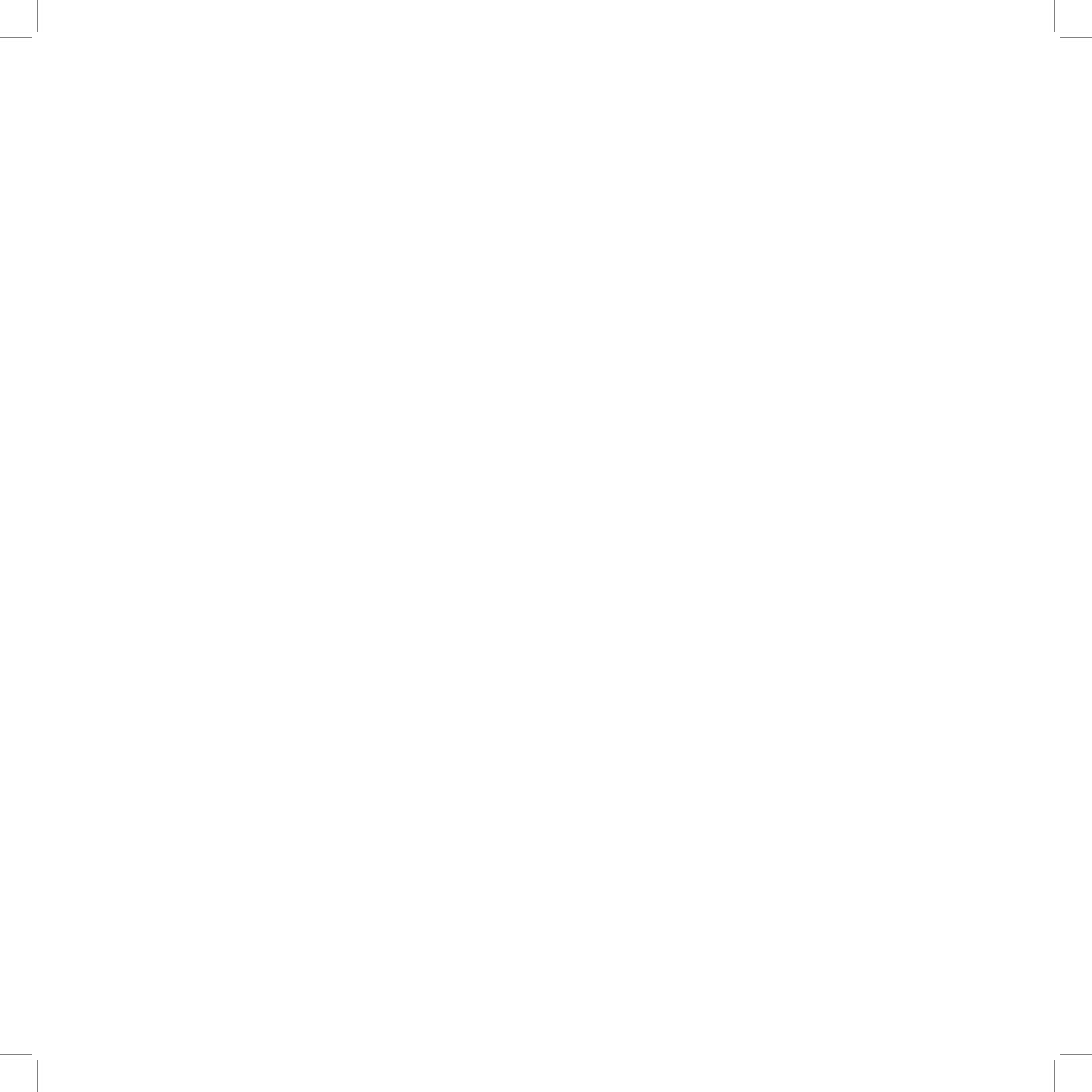
diferentes línguas sendo faladas num mesmo espaço. Isto é, o autor apresenta uma literatura escrita em língua portuguesa, mas permeada de palavras da língua local, o tétum. Dessa forma, evidencia as fronteiras e comunidades imaginárias em que os povos vivem, construídas em conformidade com suas histórias e especificidades e, principalmente, representa indivíduos rotineiramente silenciados. A própria constituição da obra gera um incômodo no leitor e constitui uma pergunta que esta pesquisa tenta responder: estamos diante de uma trilogia? Os três livros, em alguns momentos, formam uma sequência, mas, ao mesmo tempo, são independentes uns dos outros. Quando lidos juntos, complementam-se ou, no mínimo, mostram como as histórias de diferentes pessoas, em espaços e tempos diversos, podem ser semelhantes.

Salvo engano, minha tese é a segunda no Brasil dedicada completamente à obra de Luís Cardoso e a quarta sobre a literatura timorense. Ainda não temos, em nosso país, nenhuma linha de pesquisa dedicada a esta literatura, no entanto, ela é muito rica e oferece muitas possibilidades de pesquisa. O que se espera de uma tese é que ela seja capaz de apontar uma resposta para determinada questão. Mas, com esse estudo, anseio, principalmente, levantar problemas que possam instigar pesquisadores a pensar o lugar do timorense e, considerando o contexto atual, o lugar do imigrante, a formação identitária e a representação destes nesta imensa comunidade imaginada em que vivemos.

Assim, para encerrar, quero voltar ao ponto inicial desta fala e destacar a importância de um espaço acadêmico acolhedor. Acolhedor no sentido de reconhecer a necessidade de ouvir as diferentes vozes, especialmente daqueles com pouca representatividade na literatura ou nos bancos acadêmicos, como é o caso da literatura timorense e da mulher negra. A presença da diferença e dos diferentes em espaços como o deste programa garante que a academia abra seu campo de visão para problemas latentes, como o representado na literatura de Timor-Leste, que, muitas vezes, são silenciados por uma perspectiva ainda elitista e conservadora de literatura. Por esse acolhimento e por esta oportunidade, digo: Obrigada e parabéns, PósLit!



Ensaio



*O mundo alucinante e sua política de
representação: uma análise pragmática*⁴⁰
*El mundo alucinante and its representation policy: an
pragmatic analysis*

*Ana Paula Silveira*⁴¹
*Luciana Cristina da Silva*⁴²

⁴⁰ Este artigo foi apresentado como requisito obrigatório para conclusão do curso de licenciatura em letras pela Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM).

⁴¹ Aluna do curso de mestrado em estudos literários da Universidade Federal de Uberlândia – UFU. E-mail: silveiraletas@yahoo.com.br

⁴² Professora doutora de língua espanhola do curso de letras português/espanhol da Universidade Federal do Triângulo Mineiro – UFTM. E-mail: lucianacs34@gmail.com.

RESUMO: Mostraremos, neste trabalho, que as perspectivas ideológicas representadas em um romance são responsáveis pela demarcação de critérios capazes de distinguir “ficção” e “realidade”, mas se constituem, sobretudo, em um ato de intervenção sobre o modo como o olhar será direcionado a esta realidade. Nesta perspectiva, o interesse deste trabalho é o de lançar sobre o romance de Reinaldo Arenas, *O mundo alucinante*, um olhar a partir do que Rajagopalan (2010) nomeia de Nova Pragmática, ou seja, uma pesquisa em pragmática que concebe a linguagem, antes de tudo, na sua dimensão política.

Palavras-chave: pragmática; política de representação; *O mundo alucinante*.

ABSTRACT: We show in this paper that the ideological perspectives represented in a novel are responsible for the demarcation criteria capable of distinguishing “fiction” and “reality”, but are, above all, in an act of intervention on how the look will be directed to this reality. In this perspective, the interest of this work is to launch on the novel by Reinaldo Arenas, *The World Evil Dead*, a look from what Rajagopalan (2010) appoints New Pragmatics, i. e., in pragmatics the research that conceives language, first of all, in its political dimension.

Keywords: pragmatic; politics of representation; *O mundo alucinante*.

Introdução

Publicado na década de 1960, *O mundo alucinante* aloca-se num momento da criação literária da América Latina instaurador de uma nova forma de narrativa: o realismo maravilhoso que, inaugurado na América pelo escritor, também cubano, *Alejo Carpentier*, evidencia-se, entre outros aspectos, pelo seu caráter concatenante entre história e mito, possibilitando que elementos fantásticos sejam apreendidos na tessitura do romance como partes indissociáveis da realidade que ali se apresenta.

É partindo da ideia de concatenação entre o real e o fantástico que este trabalho analisa os aspectos políticos e ideológicos da trama discursiva da narrativa da obra *O mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas.

Embora o objetivo deste trabalho não seja o de uma análise teórica do aspecto estilístico do romance de Arenas, vale ressaltar que o realismo maravilhoso é aqui citado por entendê-lo enquanto um conceito que traz em si a fundação de uma identidade cultural literária latino-americana, surgida na América já sob a forma de repúdio às influências da literatura fantástica europeia. De acordo com Vieira (2010, p.2):

Esse novo realismo começava a experimentar outras soluções técnicas para construir uma imagem plurivalente do real; trata-se, em síntese, de uma “nova atitude” do narrador diante do real. Para além de um simples movimento estético-literário, os escritores dessa nova narrativa foram responsáveis por criar um conceito cultural sobre a América, uma ideologia sobre a significação do continente no cenário mundial, enfatizando a produção artística também como política: trata-se, sobretudo, de uma inquisição sobre a identidade latino-americana.

Dessa forma, entende-se que o aspecto inquisidor citado por Vieira (2010, p. 3) apresenta-se sob a forma de uma tomada de consciência “histórica do homem latino-americano”, definido por *Carpentier* como a afirmação de uma especificidade singular de toda a América Latina: uma narrativa passível de ser provada “pelas pesquisas de seus acontecimentos históricos”. Para Carpentier (apud VIEIRA, p.3), longe da inventividade artística dos europeus, a América continha em si mesma o elemento constituinte de sua formação histórica e aspecto indispensável à sua identidade cultural. Numa transcrição do prólogo de *O reino deste mundo*, de *Carpentier*, Vieira nos apresenta a necessidade do autor cubano em (re) afirmar uma narrativa pautada na realidade de um momento histórico específico:

[...] é mister advertir que o relato que se segue foi estabelecido com base numa documentação extremamente rigorosa, que respeita a verdade histórica dos fatos, dos nomes dos personagens

(...) Entretanto,(...) tudo é maravilhoso, nessa história impossível de situar na Europa, e que, todavia, é tão real como qualquer feito exemplar daqueles consignados, para edificação pedagógica, nos manuais escolares. Mas o que é a História da América senão toda uma crônica da Realidade Maravilhosa? (CARPENTIER apud VIEIRA, 2010, p.3)

Dessa forma, o interesse deste trabalho é pautado, em relação à obra *O mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas, por uma perspectiva de análise pragmático-discursiva, mais especificamente, pela política de representação que perpassa sua narrativa, pois se acredita que, desvelando os aspectos discursivos que permeiam o romance, seja possível também desvelar uma realidade histórica.

Breve resumo da obra

Revelador dos abusos cometidos sobre os países latino-americanos pelos colonizadores europeus, a obra *O mundo alucinante* (do escritor cubano Reinaldo Arenas) tem como figura de representação das colônias espoliadas o personagem mítico *Servando Teresa de Mier*, frei dominicano responsável por trazer à tessitura do romance as perseguições sofridas em decorrência de seu caráter questionador e crítico diante das atrocidades políticas e religiosas com as quais se deparava em consonância às constantes fugas apreendidas para escapar da Inquisição espanhola.

Apresentado como um orador de grande notoriedade, *Servando* passa da condição de teólogo ovacionado a expatriado, tendo sido enviado prisioneiro à Europa após pregar, na data de celebração litúrgica à Virgem de Guadalupe, um sermão no qual teorizou que a aparição da padroeira do México tenha se dado em momento anterior à chegada dos espanhóis na América e, dessa forma, questionando o aspecto salvacionista atribuído ao processo de colonização dos “povos pagãos”.

Símbolo de resistência, *Servando* é personagem que se caracteriza pela atemporalidade de suas lutas pela liberdade física e ideológica. Percorrendo países da América e Europa, após décadas de prisões e escapatórias, *Servando* nos descreve um universo em que imperam as atrocidades políticas e religiosas sobre populações inteiras, retratando os interesses econômicos como objetivos orientadores dos violentos domínios.

Cabe ressaltar que, desde o título da obra de Arenas, podemos perceber inúmeros adjetivos que constituem uma política de representação em que se denunciam as atrocidades que antagônizaram América e Europa no processo histórico de colonização.

O numeroso uso de adjetivos percebido na obra de Arenas remete-nos ao que Rajagopalan (2010) entende por recursos estilísticos. Ao comentar a coloquialidade em uma das obras de John Langshaw Austin (*How to do things with words*), Rajagopalan (2003) afirma que os recursos estilísticos são, longe de simples recurso retórico, escolhas lexicais, o que “pressupõe a existência de uma escala de valores, uma hierarquia” (p. 33). Portanto, trata-se de uma linguagem cuja adjetivação não tem nada de neutralidade.

Nesta perspectiva, a linguagem de *O mundo alucinante* retrata um universo às avessas, mas não em seu aspecto “numenal⁴³” (este termo é uma referência realizada por Rajagopalan (2003) ao criticar a tese do representacionalismo de Kant em relação ao aspecto de transparência da linguagem). Isto porque entendemos que, sob a perspectiva da pragmática, aqui adotada como referencial teórico de análise, a linguagem não é da ordem de uma transparência, de uma neutralidade capaz de representar diretamente a realidade.

Para Rajagopalan (2010), a linguagem, além de ser concebida como uma ação política, por envolver escolhas lexicais, é também heterogênea, pois cada um significa um objeto a partir de seu olhar. Segundo o autor, a realidade/o mundo são significados segundo o olhar de cada um. Para Kant, diferentemente, a realidade/o mundo são apreendidos, bastando o raciocínio lógico e a capacidade cognoscente para isto.

I. Percursos e conceitos que constituem a pragmática.

I.1 Breve histórico da pragmática.

Área dos estudos linguísticos de difícil delimitação teórica, a pragmática é apresentada por Pinto (2006) como forma de evidenciar os caminhos traçados por esta vertente no que tange aos aspectos comuns às diferentes correntes que fazem uso da abordagem pragmática para compreensão das práticas linguísticas.

Em meio a tantas abordagens, Pinto (2006) esmiúça uma cronologia que traça os percursos que fazem da pragmática uma ciência tão heterogênea e pautada por diferentes perspectivas. No entanto, aponta para um aspecto comum a todas elas, ou seja, o fato de ser a linguagem um fenômeno social sustentado por seus usuários: falantes que trazem em si toda a complexidade de serem sociais e, portanto, envolvidos em seus aspectos éticos, econômicos, políticos e culturais.

⁴³ Para Kant, a linguagem seria capaz de representar diretamente a realidade (apreender o mundo tal como ele é) e é isto o que ele chama de numenal.

Sabe-se que é característico do Homem, desde os tempos mais remotos, procurar explicar e dominar, através do conhecimento, o mundo em que vive. Com a linguagem, algo indissociável deste seu universo, não é diferente. Segundo Orlandi (2006, p. 08):

A sedução que a linguagem exerce sobre o homem existe desde sempre (...). Na Grécia antiga, os pensadores estendiam-se em longas discussões para saber se as palavras imitam as coisas ou se os nomes são dados por pura convenção. Ou então mantinham calorosos debates sobre a própria organização da linguagem: ela se organiza, perguntavam eles, de acordo com a ordem existente no mundo, seguindo princípios que têm como referência as semelhanças ou as diferenças?

Compreender os desafios impostos aos estudiosos da linguagem através da história se faz necessário para situar a pragmática, ciência tão recentemente abordada, em um possível processo cronológico dos estudos linguísticos.

Para Pinto (2006), as considerações tão variadas dadas pela pragmática acerca dos usos linguísticos, em seus mais diversos estudos, temas e objetivos, demonstram que, assim como o homem e a sociedade através da história, também a linguagem mudou, transformou-se, exigindo, desta forma, uma nova fase, novas ideias e, conseqüentemente, uma nova ciência. Segundo a autora (2006, p. 48):

A Pragmática aposta nos estudos da linguagem, levando em conta também a fala, e nunca nos estudos da língua isolada de sua produção social. Dessa forma, os estudos pragmáticos pretendem definir o que é linguagem e analisá-la trazendo para a definição os conceitos de sociedade e de comunicação descartados pela Linguística Saussureana na subtração da fala, ou seja, na subtração das pessoas que falam.

Sendo assim, analisar a linguagem e suas manifestações sob a perspectiva da pragmática requer, primeiramente, considerá-la como uma ação, que valoriza não somente a relação existente entre linguagem e pensamento, mas também a relação entre linguagem e sociedade. Isto significa que sua abordagem dá lugar às questões, até então, não trabalhadas e/ou pensadas pela sintaxe e pela semântica.

Para Orlandi (2006, p. 55), “através da pragmática é que se inclui, ao lado do estudo da relação entre os signos e do estudo das relações entre os signos e o mundo, o estudo das relações entre os signos e seus usuários”. A partir destas considerações, o desafio imposto, de acordo com Pinto (2006), se deu em orientar os estudos da pragmática em meio a tantos fenômenos de linguagem em uso.

Considerando o caráter multifacetado e em constante processo de transformação desses

fenômenos, Pinto (2006) delimita três principais correntes dos estudos pragmáticos: o pragmatismo americano (sob a influência dos estudos semiológicos de William James, que considera o sinal, mas também “aquilo a que este sinal se remete”, p. 51), a teoria dos atos de fala de J. L. Austin (que preconiza o que “se diz fazendo, ou se faz dizendo”) e os estudos da comunicação (firmados nas relações sociais presentes nas atividades linguísticas).

Charles S. Peirce foi, segundo Pinto (2006), o primeiro autor a utilizar o termo *pragmatics*. Com base em suas teorias, uma tríade pragmática envolvendo signo, objeto e interpretante fora elaborada por filósofos influenciados pelos seus estudos. Seus principais seguidores, segundo a autora, foram William James e Charles W. Morris, precursores do pragmatismo americano.

Mesmo seguindo caminhos diferenciados, conclui-se que ambos, James (“verdade é o melhor para nós acreditarmos”, p. 53) e Morris (“empirismo lógico”, “doutrina da ciência unitária”, p. 53), convergiram a um mesmo ponto preconizado posteriormente por Willard V. Quine: forneceram bases filosóficas em que a análise linguística relaciona sempre signo e falante.

Com isto, toda a prática linguística firma-se como um fenômeno essencialmente social e, os “mal-entendidos” comuns em diálogos do cotidiano deixam de ser vistos como erros, mas como um todo coerente de seu contexto de produção.

1.2 Noção de performatividade

Segundo Pinto (2006, p. 57), Austin “concebe a linguagem como uma atividade construída pelos/as interlocutores/as”. Para a autora, uma das principais distinções promovidas pelo filósofo refere-se aos enunciados ditos performativos (que realizam ações ao serem ditos) e aos constativos (que realizam uma afirmação).

A partir dessa distinção, Austin (1990) trabalha na separação dos níveis de ação linguística, ou seja, em atos locucionários (“aqueles que dizem alguma coisa”, p.58), atos ilocucionários (“aqueles que refletem a posição do locutor/a em relação ao que ele/a diz”, p.58) e atos perlocucionários (“aqueles que produzem certos efeitos e efeitos sobre os/as alocutários/as”, p.58).

Os estudos da comunicação são apontados como um híbrido das correntes anteriores, diferenciando-se pelo crédito dado às teorias filosóficas historicistas. Questões envolvendo a comunicação humana são derivadas, de acordo com Pinto (2006), de estudos marxistas que têm na diferença de classes sua maior fonte de teorização.

Partindo do conceito de Grice sobre cooperação, a autora aponta para Jacob L. Mey como o autor responsável por questionar a cooperação comunicativa atrelada à ideologia de “parceria social” nas práticas linguísticas. Mey (1987) entende comunicação para além de uma atividade pacífica e colaborativa, ou seja, entende comunicação como trabalho social cujos conflitos são constitutivos da linguagem. Dessa forma, toda e qualquer análise linguística que tenha por intuito excluir os aspectos sociais de sua produção correm, de acordo com Pinto (2006), o risco de se mostrarem inócuas ou ineficientes.

Acrescenta-se a isso, portanto, a consideração da linguagem, numa perspectiva pragmática, enquanto uma forma de ação e não simplesmente uma descrição do real. Daí o caráter essencialmente filosófico da pragmática, que tem na noção de performatividade a característica central que concebe a linguagem como ação, como a realização de algo.

A performatividade da linguagem postulada por J. L. Austin refere-se, dessa forma, à capacidade de atos linguísticos de produzir realidades em situações específicas. De acordo com Silva (2013 p.48-49):

Ao mostrar-nos que a linguagem é essencialmente performativa, Austin (1990) também problematiza a noção de verdade e interpretação, tal como era defendida pela filosofia clássica. Ela também sinaliza que a verdade não é algo a ser descoberto, mas é construída “para certos fins e propósitos” (...) Sob esta perspectiva, Rajagopalan (2003) – um dos autores que tomamos como referência no que tange aos estudos pragmáticos atuais que se apoiam em questionamentos pós-metafísicos – também problematiza a noção de verdade como algo dado (a ser descoberto).

No entanto, ressalta-se não ser somente o ato de dizer algo o que baste para a plena realização performativa. Para que a ação designada seja, de fato, bem-sucedida, as circunstâncias são primordiais para sua efetivação, circunstâncias estas relacionadas à comunicação e ao seu contexto, isto é, quem e para quem se fala; para que e o que se fala e onde se fala, condições, segundo Silva (2013 *apud* Pinto 2002), dos atos de fala vinculados a convenções ritualizadas que propiciam seu caráter de ação, uma iteração/repetição que está além da clássica concepção de “transporte” dada à comunicação.

1.3 Noção de iterabilidade

As condições adequadas de comunicação e contexto são fundamentais para que a performatividade da linguagem seja efetuada. No entanto, tal performatividade se sustenta, também, no conceito de iterabilidade para que o aspecto de autoridade enquanto enunciado seja conferido a partir da construção de verdades “para certos fins e propósitos”.

De acordo com Pinto (2013), a iterabilidade é um conceito postulado pelo francês Jacques Derrida (em complemento ao conceito de citacionalidade) no intuito de “ênfaticar a originalidade antilogicista de Austin”, conforme Silva (2013 apud PINTO, 2002), uma convencionalidade intrínseca ao ato de fala, que garante a performatividade. Segundo Pinto (2013):

Derivada do sânscrito itara, “outro”, a iterabilidade é a propriedade do signo de ser sempre outro na sua mesmidade, a repetição na alteração; a citacionalidade é a propriedade do signo de ser retirado de seu contexto “original” e deslocado para outro, produzindo, por isso mesmo, significado. Derrida argumenta que tais propriedades não são eventuais ou acidentais, mas constitutivas dos signos, portanto, dos atos de fala, e, delas, os atos retiram sua força. (PINTO, 2013, *on-line*)

Assim, a iterabilidade é propriedade daquilo que se repete; mas ao mesmo tempo é da ordem do (ir) repetível, justamente porque ao (re) dizer, também se (re) significa. Atravessando a realização do ato de fala, a iterabilidade, segundo Pinto (2013), “tem sempre uma dívida com a historicidade condensada”. Isto porque a iterabilidade, segundo Silva (2013 apud DERRIDA, 1991), consiste na possibilidade de o signo ser repetido não somente na ausência de um referente, mas também de uma significação determinada ou de uma intencionalidade comunicativa, implicando, assim, repetição enredada à noção de alteridade.

Dessa forma, a linguagem possibilita um rompimento com qualquer espécie de continuísmo, isto porque, fora de seu contexto de enunciação, por exemplo, um signo repetido pode ser reconhecido, mas, ao permitir uma nova leitura, num novo contexto, deixa de ser o mesmo signo, passando a ser outro.

1.4 Política de Representação em *O mundo alucinante*

Rajagopalan (2003), ao discorrer “Sobre a arte, a ficção e a política de representação”, orienta-nos que um leitor entra no mundo da ficção aceitando as convenções estabelecidas pelo escritor, ou seja, consciente de que vigorarão regras para um jogo de linguagem que, ontologicamente, são distintas do mundo “dos fatos”. Para o autor, esta é uma questão eminentemente ideológica e, conseqüentemente, política, pois “toda representação é política”.

Simbolicamente ligado ao social, o conceito de política, segundo Júnior (2008), é uma prática que envolve ideologias sociais que buscam a construção de verdades sociais por meio de suas representações, o que possibilita afirmar que toda representação resulta da performatividade de valores socialmente construídos.

As questões políticas e linguísticas que envolvem todo processo de representação são, segundo Rajagopalan (2003), determinantes nas diferentes maneiras de se representar o mundo, pois envolvem escolhas lexicais numa escala de valores, o que também preconiza uma responsabilidade ética, pois ao escolher “x” e não “y” se está de uma maneira (ou de outra) representando algo.

De acordo com Júnior (2008, p. 22), “o jogo de poder que se estabelece pela linguagem na tessitura das práticas discursivas é motivado por ideologias políticas”. Sabemos da importância da linguagem e da existência de uma tradição cultural enquanto bases sólidas para a formação identitária de um povo.

Isto ocorre porque, segundo Silva (2000), todo processo de produção identitária é motivado por relações de poder que são estabelecidas nas disputas que definem a presença da inclusão, exclusão, classificação e normalização. A esse processo, Silva denomina “diferenciação”. De acordo com o autor (2000, p. 82):

A identidade e a diferença se traduzem, assim, em declarações sobre quem pertence e sobre quem não pertence (...). Essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõem e, ao, mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder. “Nós” e “Eles” não são, neste caso, simples distinções gramaticais. Os pronomes “nós” e “eles” não são, aqui, simples categorias gramaticais, mas evidentes indicadores de posições-de-sujeito fortemente marcadas por relações de poder.

Essa concepção de identidade é consonante com a perspectiva de Rajagopalan (2010) em relação à natureza social da linguagem. Para o autor, a linguagem, o mundo e a mente devem ser repensados de forma não-essencialista, isto é, “à luz das formas de pensar nossos dias” (2006, p. 80). Segundo Rajagopalan (2010, p. 67):

A lógica dos mundos possíveis torna viável pensar nosso mundo – o famigerado mundo real que outrora serviu de base certa para fundamentar as mais variadas teorias – como apenas uma das tantas possibilidades de realidades. Já a linguagem deixou de ser pensada como um fenômeno pronto e acabado (como queriam os teóricos no auge do estruturalismo), posto que as reflexões de cunho pós-estruturalista mostraram que a tão propalada clóture da estrutura não passava de uma ilusão e que o sujeito e a história, por tabela, insistiam em marcar presença graças ao vazio deixado pelo centro ausente.

Na continuação, analisaremos alguns fragmentos da obra, embasando-nos na perspectiva teórica pontuada até aqui.

Análise dos dados

Em *O mundo alucinante*, a narrativa é construída por meio de três narradores (eu, tu, ele) dedicados ao relato das aventuras de seu protagonista, o frei dominicano *Servando Teresa de Mier Noriega y Guerra*, possibilitando-nos o contato com três pontos de vista que sustentam uma mesma versão para o passado colonial da história do México: a submissão do povo latino-americano em relação ao colonizador europeu, neste caso específico, ao espanhol.

Reinaldo Arenas, intermediador declarado no romance, afirma que, longe de designá-lo como “histórico”, tem por objetivo captar “o sentido de dor do homem dorido” que representa. Não objetivou, dessa forma, o enquadramento da causa desta dor, mas seu efeito. Isto é algo impossível de ser marcado no linear tempo histórico, mas passível de tornar-se eterno por conta de sua atemporalidade, de sua indiscutível atualidade que não depende de um tempo cronológico do qual o “homem é metáfora⁴⁴”.

Assim, cabe ressaltar a relevância das notas introdutórias feitas por Reinaldo Arenas no romance aqui analisado para que a linguagem que transita entre mundo “real” e mundo “ficcional” seja, portanto, interpretada e analisada. As observações de Arenas são uma orientação em relação à preocupação do autor em, inicialmente, chamar nossa atenção para a existência (a qual designa como “história oficial”) de um personagem real que “percorrerá a pé toda a Europa realizando aventuras inverossímeis (...) uma das figuras mais importantes (e infelizmente quase desconhecida) da história literária e política da América” (ARENAS, 2000, p. 21-22).

Antecedendo o primeiro capítulo do romance, em seu paratexto⁴⁵, Arenas, assim, se posiciona frente à precisão cronológica da “história oficial” (2000, p. 17-19):

(...) sempre **desconfiei** do “histórico”, desse dado “minucioso e preciso”. Porque que coisa é enfim a **História**? Uma fileira de **cartapácios** ordenados mais ou menos cronologicamente? (...) **Os impulsos, os motivos, as secretas percepções** que instam (fazem) um homem não aparecem, não podem aparecer **recolhidos** pela História (...) por isso eu tenha tentado no pouco que fiz, e no pouco que me pertence, **refletir** não uma realidade, mas todas as realidades, ou pelo menos algumas (...) em meio a situações que de tão **intoleráveis** se tornam por vezes **libertadoras** (...) com o fim de jamais nos darmos por **derrotados**.

⁴⁴ As aspas neste parágrafo são citações diretas do romance *O mundo alucinante*. (ARENAS, 2000, P. 17)

⁴⁵ Paratexto, segundo Rodrigo da Costa Araújo, “é um recurso textual que atua como princípio intermediário entre a obra e quem a lê. Esta intrincada ponte é realizada por meio de títulos, subtítulos, intertítulos, capas, prólogos, preâmbulos, apresentações, introduções, epígrafes, notas de rodapé, entre outros”. De acordo com Araújo, Gérard Genette, criador desta palavra, conceitua esta modalidade como instrumento que transforma efetivamente um texto em uma obra que assim se identifica diante do seu público. Disponível em: <http://www.pglettras.uerj.br/palimpsesto/num10/resenhas/palimpsesto10_resenhas01.pdf>. Acesso em: 02 out. 2014.

A utilização do termo “**desconfiei**” relacionado a “**histórico**”, “**dado minucioso e preciso**”, sinaliza uma política de representação que questiona as verdades instituídas pela história oficial através do tempo. Os “**cartapácios**”, coleções de manuscritos antigos, figuram a ordenação dos fatos históricos e se distinguem do movimento de reflexão proposto pela obra.

Dessa forma, em *O mundo alucinante* percebemos como os antagonismos são caracterizados por meio das escolhas dos elementos lexicais que compõem a tessitura de sua narrativa. O elemento “**História**”, no romance, se insere numa política de representação que o toma como recurso para cerceamento de outras “**realidades**”, já que sua precisão só possibilita conferir o aspecto de veracidade a fatos isolados e marcados no tempo. A ação de “**refletir**”, dessa maneira, aparece no romance como ação antagonônica à documentação “**minuciosa**” dos “**cartapácios**”. *O mundo alucinante* engendra movimento à realidade engessada nas fileiras ordenadas do tempo cronológico e se insere numa política de representação que lhe confere aspecto de reflexão histórica libertadora que não recolhe dados, mas reflete sobre “**os impulsos, os motivos, as secretas percepções que instam (fazem) um homem**”, a fim de fazer ecoar as situações “**intoleráveis**” ocultadas pela história, mas passíveis de serem evocadas na ficção.

Arenas, dessa maneira, funde-se à personagem *Servando* eliminando qualquer vestígio de tempo e espaço que os poderia tornar distantes. Ao sentir-se representado por esta “**vítima incansável**”⁴⁶, decide-se por parodiar suas memórias, fazendo da intertextualidade seu princípio maior de composição literária.

Ainda no paratexto de *O mundo alucinante*, Arenas se dirige a *Servando*, numa epístola datada de julho de 1966, elevando a biografia da personagem à condição de verdade. Nela, Arenas declara a fusão entre si e *Servando*. Essa fusão pode ser percebida pela afirmação de serem ambos “**a mesma pessoa**”; não se tratando, desta maneira, de uma interpretação de fatos históricos por ele investigados, mas da descoberta de uma aproximação política e ideológica que os identifica. Isso pode ser observado no fragmento abaixo:

Querido *Servando*: desde que te descobri, numa linha duma **péssima** história da literatura mexicana (...), comecei a tentar localizar-te em todos os lugares. Revolvi **bibliotecas infernais**, onde a palavra “**frade**” provoca o desconcerto dos catalogadores (...). Fui também a **embaixadas, casas de cultura, museus**, que, claro, nada sabiam de tua existência (...). O **mais útil** foi descobrir que tu e eu **somos a mesma pessoa** (...). Daí que qualquer referência anterior a esta (...) seja desnecessária (...). Apenas tuas memórias, escritas entre a solidão e a azáfana das **ratazanas vorazes**, entre os **fragores** da Real Armada inglesa, e o tintintar dos mulos pelas paisagens sempre intoleráveis e

⁴⁶ (ARENAS, 2000, p. 15).

Espanha, entre **a desolação e o arrebatamento** (...); só elas aparecem neste livro (...) como parte fundamental dele mesmo (...). Estás, **querido Servando**, como o que és: uma das figuras **mais importantes** (...) da história literária e política da América. (ARENAS, 2000, P. 21-22)

Dessa forma, o processo de identificação (aqui observado) possui relevância por se defender o objetivo de Arenas em lançar uma crítica ao período histórico em que viveu frei *Servando Teresa de Mier Noriega y Guerra*. A nosso ver, essa crítica se estende ao seu próprio período histórico (ao de Arenas) e, por que não afirmar, ao nosso, ao de seus leitores.

Tal criticidade pode ser verificada por meio das escolhas lexicais feitas por Arenas para (re) significar, uma vez mais, as instituições que conferem autoridade à história oficial (“**embaixadas**”, “**casas de cultura**” e “**museus**”). No fragmento acima, “**a história da literatura mexicana**” é adjetivada como “**péssima**” e, conseqüentemente, inútil (a nosso ver), já que não trazem em si as reflexões necessárias para apreensão dos sentimentos de “**solidão**”, “**desolação**” e “**arrebatamento**” que acometeram *Servando* e que foram registradas em suas *Memórias*.

Os elementos aqui destacados se inserem numa política de representação que toma o processo de reflexão sobre a história como um exercício de investigação para além do recolhimento de dados ordenados em “**bibliotecas infernais**”, mas, sobretudo, em recolher as experiências não reveladas nesses dados e que transfiguram o *Servando* incriminado pela “história oficial” no herói incansável convertido numa das “**figuras mais importantes (...) da história literária e política da América**”.

Quando, no início deste trabalho, citamos a relevância de se compreender o conceito do realismo maravilhoso para a apreensão da política de representação *O mundo alucinante*, o fizemos tomando por base o aspecto inquisidor de “tomada de consciência histórica” que o romance carrega em sua narrativa. *O mundo alucinante* é a representação, dessa maneira, da identidade cultural latino-americana, artística e politicamente reivindicada na formação histórica da América Latina.

Assim, defende-se que as perspectivas ideológicas representadas neste romance são responsáveis pela demarcação de critérios capazes de distinguir “ficção” e “realidade”, e se constituem, sobretudo, em um ato de intervenção sobre o modo como o olhar será direcionado a esta mesma realidade.

As aventuras vivenciadas pelo protagonista, dessa forma, são a referência sobre a qual narrativa se debruça para composição de *O mundo alucinante*. Ao rejeitar a precisão cronológica “recolhida” pelo cientificismo da “história oficial”, Arenas faz surgir na tessitura de sua obra o “*Servando*” perseguido pela Inquisição mexicana que, após ser expatriado à Europa, teve de sobreviver às perseguições políticas e

religiosas que não o fizeram sucumbir, graças à pulsação de vida motivada pelas lutas que travou para ver concretizado o sonho de independência do México do domínio europeu.

No romance de Arenas, *Servando* se posiciona frente aos “juízes do Real Cárcere Público de Sevilha” acerca de sua condição de sujeito histórico perseguido:

– Nada pode demonstrar mais claramente a **minha inocência** que vós me declarardes **culpado**... Entrei neste **calabouço** ainda **jovem** e saio para outro um **velho** e com a **morte** à porta. Cheio de doenças. **O meu crime é ser americano** e não compartilhar das **falsidades religiosas** em que nem os que a inventaram acreditavam, a quem **todavia** serviam e servem para eles se **aproveitarem** da **ingenuidade** do povo e submetê-lo. Agora não vejo tanta importância nessas **falsidades**, mas sim na maneira de **combater** os que as criam. Essa é a diferença entre o frade idealista que vós encarcerastes e este homem que não anseia mais que (...) ver a América **livre** de todas as **pragas** impostas pelos europeus, e que sabe que só se pode conseguir isto com a total **independência**. (ARENAS, 2000, P. 194)

Podemos perceber o posicionamento de *Servando* em relação às perseguições sofridas pela Inquisição ao tecer suas críticas às arbitrariedades do europeu sobre o povo da América em *O mundo alucinante*. Trata-se de denúncias aos discursos que fundamentaram a dominação de um povo em detrimento de outro, ou seja, às “**falsidades religiosas**”⁴⁷, apontadas como invenções sustentadas na “**ingenuidade**” do americano e utilizadas para sua submissão.

Dessa forma, o romance evoca uma política de representação que configura o europeu como opressor e o americano como oprimido. Às “**falsidades religiosas**” se associam os elementos “**calabouço**”; “**velho**”; “**morte**”; “**crime**” e “**pragas**” numa política de representação que os contrapõem, respectivamente, aos elementos: “**livre**”; “**jovem**”; “**combater**”; “**inocência**” e “**independência**”.

Considerando o caráter político e a implicação ética inerentes a toda política de representação, entendemos que os aspectos ideológicos representados em *O mundo alucinante* partem da reflexão histórica da vida do personagem *Servando* (as convenções que o cercaram, seus medos e cerceamentos) e se estendem a todo o povo da América Latina, oferecendo ao romance um aspecto de registro que foge aos critérios da “história”, mas não da “tomada de consciência” que o romance carrega em sua narrativa.

⁴⁷ De acordo com Gomes (1994), o trabalho da Inquisição no contexto da territorialidade geográfica da América Latina teve início no final do século XVI. Seus propósitos na América Latina foram, entre outros, a perseguição aos judeus tidos como hereges, aos cristãos novos (convertidos), aos humanistas e enciclopedistas, aos patriotas que lutavam pela independência das colônias, às publicações consideradas nocivas ao poder e à ideologia cristã. O saque aos bens dos hereges sob suspeita revela, também, o autoritarismo e o caráter empresarial (a Inquisição como empresa) das autoridades espanholas e portuguesas. Disponível em: <Dialnet-América-4785837.pdf>. Acesso em: 23 set. 2014.

É o que podemos perceber no fragmento abaixo:

E agora, ó frade, dirás da fome que passaste por esses caminhos (...). Falarás, ó frade, da fome terrível que açoita essa “santa cidade”, onde os pobres cortam pedaços do corpo para pô-los na panela, e onde os ladrões são tão abundantes que quando alguém não o é logo o canonizam; e, apesar disso, os santos são mui escassos em Roma (...). Fala, ó incansável prelado doméstico, Fala, ó frade.

(...) A Roma fui pensando que ia conhecer uma cidade **santa**, mas (...) senão **misérias entre o povo**, fustigado pelos **constantes impostos da Igreja**, que se **aproveita** da ignorância para encher as suas arcas. (ARENAS, 2000, p. 184)

Nesse fragmento, observamos que o romance incide sobre a onipresença do poder da Igreja, e que a *Servando* é atribuída a função de porta-voz, quando, de sua passagem por Roma, das calamidades das quais padecem uma população fustigada pelos “**constantes impostos**”, num cenário que retrata as “**misérias entre o povo**”, em contraposição ao significado de “**cidade santa**” que este universo representa.

Ao instituir *Servando* como porta-voz para tais relatos, *O mundo alucinante* o faz conferindo-lhe a autoridade de “**prelado doméstico**”, que carrega a responsabilidade, enquanto integrante do clero, de denunciar as atrocidades da Igreja sobre a população de Roma, trazendo à tona a terrível fome que “**açoita**” essa “**santa cidade**” para a “**encher as suas arcas**”.

Qualificando-o como “**prelado doméstico**”, o romance insere *Servando* numa política de representação que o torna mensageiro responsável por evidenciar as consequências da corrupção que marginaliza a população, na qual *Servando* também se insere, em detrimento do fortalecimento do poder da Igreja, poder este que também incide violentamente sobre os povos da América.

Não por acaso, no romance se assinalam, uma vez mais, os antagonismos que representam o domínio de uma força violenta, representados por meio da escolha dos elementos “**terrível**”, “**açoita**”, “**misérias**” e “**aproveita**” acometidos sobre a população subjugada, que é representada por meio dos elementos “**pobres**”, “**povo**”, “**fustigado**” e “**ignorância**”.

Salientamos, dessa forma, o aspecto transgressor que caracteriza o discurso de *Servando* e se faz permanente em todo o romance. Esta transgressividade, *Servando* inaugura em seu discurso para retirar da Espanha a legitimidade de seu domínio sobre a América, legitimidade esta sustentada no processo salvacionista de catequização dos povos pagãos do Velho Mundo.

Cabe ressaltar que, em 1780, de acordo com Rocha (2008), frei *Servando Teresa de Mier* se tornou alvo da ira de políticos e religiosos por divulgar, em seu sermão *Guadalupano*, na *Colegiata de Guadalupe*, um

cristianismo “autóctone ao dizer que Nossa Senhora de Guadalupe e Santo Tomás estiveram nas Américas antes da chegada de Cristóvão Colombo, sob os nomes dos deuses astecas Tonantzin e Quetzacoátl”.

As peregrinações e aventuras de frei *Servando* foram compiladas, segundo Rocha (2008), sob o nome de *Memórias* para documentação dos “inúmeros padecimentos” do pensador mexicano no Velho Mundo após sua expulsão do México.

Arenas, ao resgatar estas *Memórias* na narrativa de *O mundo alucinante*, institui uma intertextualidade paródica com o que Rocha (2008) nomeou como um “clássico da literatura americana às vésperas de passar pelo processo de independência”. Isto significa que Arenas fez da paródia de *Memórias* uma estratégia de composição em seu romance. Observemos o fragmento abaixo:

- Eu penso que a imagem de Nossa Senhora de Guadalupe é do tempo de São Tomás, a quem os índios chamam Quetzacoátl. (...) Eu duvidei, e então **Borunda** abriu mais a boca e me enfiou a cabeça dentro dela (...) – Aqui estão as provas concludentes (...) - Em todos estes hieróglifos se demonstra claramente (...) que a Virgem de Guadalupe já reinava em **melhor mundo** antes da chegada dos *guachupines* (...) o que é mui lógico, pois Jesus disse aos apóstolos “pregai por todo o mundo”, e, a América, naturalmente, é parte **mui principalíssima** do mundo. (ARENAS, 2000, p. 57)

Neste trecho, *O mundo alucinante* dá voz a um personagem misterioso responsável pelo processo de “tomada de consciência” de *Servando*, que, não encontrando “frescas ideias” para atender à solicitação do “arcebispo em pessoa” (p. 55) para preparar o sermão sobre a Virgem de Guadalupe, é levado a uma caverna onde se depara com a figura enigmática de *Borunda*⁴⁸, que, no entanto, é registrado em *Memórias* como autor das teorias que levaram frei *Servando* a questionar a legalidade do domínio espanhol sobre a América.

Recriando o texto de *Servando*, Arenas promoveu, portanto, a reescrita da realidade histórica em que este personagem viveu. Essa prática de significação possibilitou a Arenas promover uma reflexão política sobre o processo histórico constituinte da identidade do povo americano. Isso é percebido no fragmento abaixo, em que *Servando* levanta indagações “irresolúveis” frente ao “murmúrio de anacronismos⁴⁹” que constituíram as perseguições por ele sofridas:

⁴⁸ José Ignacio Borunda (1740-1800), abogado nacido en Querétaro, publicó un alucinante escrito “Clave historial” a raíz del descubrimiento de ciertos objetos pre hispánicos en la Plaza de la Constitución de Ciudad de México en 1790 en el curso de unas obras de remodelación, donde propugnaba de nuevo la síntesis Santo Tomás-Quetzalcóatl además de sostener una delirante teoría según la cual un famoso cuadro de la Virgen de Guadalupe estaba pintado sobre la capa del apóstol. Disponível em: <<https://historiadamerica.wordpress.com/tag/jose-ignacio-borunda/>>. Acesso em: 23 set. 2014.

⁴⁹ (ARENAS, 2000, p. 141).

Até quando ser americano constituirá **condenação** que não se apaga senão com anos de **exílio** e **polimentos** de **culturas estranhas** e não raro **inúteis**? Até quando seremos considerados seres **paradisiacos** e **luxuriosos**, criaturas de sol e água? ... Até quando vamos ser considerados **seres mágicos** guiados pela **paixão** e pelo **instinto**, como se todos não se guiassem por esses princípios (...). Até quando vamos permanecer em **perpétuo** descobrimento por **olhos desconhecidos**? (ARENAS, 2000, p. 141)

As injustiças experimentadas pelo protagonista (*Servando*) são denunciadas, conforme verificamos no fragmento acima, via linguagem: os absurdos que compõem a tessitura desta narrativa são, sobretudo, poderosa crítica à repressão política dos países europeus sobre a América Latina entre os séculos XVIII e XIX. Por meio de suas instituições de poder (Igreja e governo), tais países europeus cometeram atrocidades e perseguições capazes de sustentar sua autoridade, mesmo que forçosamente consolidada.

O “murmúrio de anacronismos” acima assinalado refere-se, dessa maneira, ao questionamento “**até quando**” realizado por *Servando*. Tal questionamento, dessa forma, não se restringe a um passado datado, mas significa “**ser americano**” na atemporalidade.

Nesse trecho, identificamos a responsabilidade ética em torno de todo processo de representação; remetemo-nos à “tomada de consciência” enquanto processo instaurador de uma identidade que toma, no caso específico de *O mundo alucinante*, o latino-americano como referente. Isto significa que, em seu processo de construção simbólica e discursiva, o romance estabelece uma afirmação identitária por meio da negação de outra identidade, neste caso, da europeia.

Ao elencar os elementos “**paradisiacos**”; “**luxuriosos**”; “**seres mágicos**”; “**instinto**” e “**paixão**”; o romance se insere numa política de representação que fomenta severa crítica às nomeações que estabeleceram a diferenciação entre europeu e latino-americano ao longo dos séculos. Isso evidencia que a força dos atos de fala (performatividade da linguagem) se efetiva na iterabilidade dos discursos enquanto bases sólidas para a formação identitária de um povo.

Assim, *O mundo alucinante* representa a reflexão sobre os determinismos que instituíram uma identidade cultural à América Latina como caminho para mudança desta história de “**exílios**” impregnada de “**culturas estranhas**”, que se caracterizam “**inúteis**” justamente por terem sido perpetuadas por meio do privilégio do europeu em imperar sobre o americano, politicamente representado na obra como os “**olhos desconhecidos**” que, em consonância com o processo de diferenciação denominado por Silva (2000), incluiu, excluiu, classificou e normalizou de acordo com os seus parâmetros identitários próprios.

No trecho abaixo, que dá voz a *Servando*, observamos que a servidão dos povos colonizados da América é representada sob o pretexto salvacionista utilizado pela Inquisição:

Mui bem sabia eu que a *Haro y Peralta* pouco interessava a tradição da Virgem de Guadalupe e que até duvidava dela. Mas bem sabia ele que **lhe convinha manter o povo em tal engano** para conseguir **facilidades**. Para justificar-se e governar. **Para manter como servos todos os índios e crioulos**. Por isso (...) mandou que me pusessem preso na minha própria cela (...). E foi tanta propaganda contra mim, que logrou enfurecer todo o México, de per si dulcíssimo, o qual, porém por ter **pouco tirocício** se deixou **levar pelas palavras** e me teria esquartejado se eu não me tivesse refugiado na cela do convento onde agora estou **mais que preso: humilhado**. (ARENAS, 2000, P. 67)

Como verificado no fragmento acima, *Servando* insere o discurso produzido pela Igreja acerca da aparição da Virgem de Guadalupe numa política de representação que o toma como “**engano**”. O arcebispo espanhol *Haro y Peralta*, personagem que, no romance, simboliza o domínio da Inquisição sobre o México, é a representação do ato de governar europeu pautado no recebimento de “**facilidades**” e justificado no aprisionamento ideológico de “**todos os índios e crioulos**”.

A *Servando*, transgressor de uma “**tradição**”, coube o encarceramento físico, e à grande massa que povoava a América, o aprisionamento ideológico, ambos sustentados pela “**propaganda**” da Igreja. Como verificamos no fragmento acima, esta grande massa se insere, no romance, numa política de representação que a equipara a “**servos**” de “**pouco tirocício**” que se deixa “**levar pelas palavras**” do dominador.

Dessa forma, reiteramos a representação que dá sentido a *O mundo alucinante*. Por meio das práticas de significação, o romance configura a colonização em território americano como uma ação que não se justifica nos discursos de cristianização dos povos que já viviam na América antes da nomeada “descoberta”, ou seja, traz à tona os aspectos religiosos que, no processo de colonização, fortaleceram sua ilusória motivação salvacionista.

Evocando as memórias do personagem, o romance ratifica as perspectivas ideológicas de *Servando*, que representa, neste romance, a demarcação de critérios capazes de distinguir “ficção” e “realidade”, mas que constituem, sobretudo, um ato de intervenção sobre o modo como o olhar será direcionado a esta mesma realidade, como percebemos no fragmento que segue:

“**Poderosos e pecadores são sinônimos na linguagem das Escrituras**, porque o poder os enche de orgulho e inveja, e **lhes facilita os meios de oprimir e assegura a impunidade**. Assim a conseguiu o arcebispo do México, Dom Alonso Núñez de Haro, na **perseguição** que me moveu

por causa do sermão da Guadalupe, que, sendo então religioso da Ordem dos Pregadores, fiz no santuário de Tepeyac no dia 12 de dezembro de 1794 ...” (ARENAS, 2000, P. 67)

Dessa forma, o romance reforça uma política de representação que configura, como já afirmado, o aspecto de “**propaganda**” da “**linguagem das Escrituras**” que facilita “**os meios de oprimir e assegura a impunidade**” do europeu colonizador. Postos como sinônimos, “**poderosos e pecadores**” são a representação do poder instituído e, dessa maneira, coube a *Servando* o aspecto de revolucionário transgressor implicado em sua tomada de posição e de crítica a esta ordem, como percebido em todo o romance.

Assim, o passado é trazido à tona como forma de estimular anseios de resistência no presente. Isto porque provoca a rememoração de todo o domínio e repressão dos colonizadores espanhóis sobre a América e que são base de sustentação de *O mundo alucinante*.

O “sentido de dor do homem dorido” que o romance representa se faz perene em sua atemporalidade, em sua indiscutível atualidade que não depende, como defendido por Arenas, de um tempo cronológico do qual o “homem é metáfora”. Isto porque as lutas travadas por *Servando* (transcritas de suas *Memórias*) são objetivadas por seu anseio de liberdade individual e coletiva.

Dessa forma, mais que questionar o aspecto religioso instituidor do aprisionamento desta personagem e de toda América, *O mundo alucinante* revela os determinismos dos domínios político e econômico que favoreceram o imperialismo europeu sobre a colônia.

Evidenciar toda a repressão sofrida por *Servando* foi, dessa maneira, uma escolha objetivada por Arenas para transmissão dos aspectos da cultura e da política ocidental sobre a América, ou seja, uma representação da vontade política de Arenas que, segundo Rajagopalan (2003), deve ser entendida como ação no mundo.

Considerações finais

Entendendo a política de representação enquanto uma prática de significação que possibilita aos sujeitos se posicionarem politicamente por meio de escolhas lexicais em seu processo de construção discursiva, lançamos sobre *O mundo alucinante* um olhar orientado por uma pesquisa em pragmática.

Dessa forma, a partir da análise dos fragmentos aqui elencados, pudemos perceber os aspectos políticos do romance de Reinaldo Arenas, cuja crítica não se volta para um “vazio”. Representa, no entanto, um desejo de mudança que se volta, em *O mundo alucinante*, exatamente para um regime de poder que, desde os primórdios da colonização na América, “forçosamente” se estabeleceu.

Evidenciando um posicionamento que revela a consciência política do romance frente à validação dos interesses políticos da Europa por meio do doutrinamento religioso promovido pelas missões, *O mundo alucinante* dá voz a um mítico homem americano que, perseguido pela Inquisição espanhola, vivencia as mais extremas situações de violência.

Sua narrativa representa, como percebemos nos fragmentos analisados, uma denúncia das atrocidades que antagonizaram América e Europa no processo histórico de colonização.

Mesmo que Reinaldo Arenas as tenha destacado como inverossímeis, define as experiências de frei *Servando* como os reflexos da cólera e do amor de um personagem que buscou mudar a história na qual se via como injustiçado e que, assim, tornou-se eterno enquanto metáfora dos sentimentos que representam os que nunca se darão por derrotados em sua luta incansável por liberdade, vítimas incessantes “de todos os tempos⁵⁰”.

Dessa forma, a análise dos fragmentos nos possibilita compartilhar a perspectiva de Rajagopalan (2010) em relação à natureza social da linguagem, considerando-a como uma ação sobre o mundo.

Através deste estudo, pudemos concluir que as questões políticas e linguísticas que envolvem todo o processo de representação determinaram as escolhas lexicais em *O mundo alucinante*, demonstrando que, numa escala de valores que tais escolhas envolvem, o romance tomou por responsabilidade ética a representação política de reflexão sobre a história da formação identitária do povo latino-americano.

Assim, motivado por razões ideológicas que lhe conferem aspecto de registro, *O mundo alucinante* se insere numa política de representação de tomada de consciência que fomenta a reflexão crítica sobre toda e qualquer forma de poder, seja ele político, econômico ou cultural, que seja capaz de acarretar o domínio de um povo em detrimento de outro.

Referências:

ARENAS, Reinaldo. *O mundo alucinante*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

_____. *El mundo alucinante*. Barcelona: Ed. Montesinos, 1981.

GÓIS, Felipe de Paula. *Em busca da América: o real maravilhoso como discurso de representação do continente latino-americano*. Disponível em: <<http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/Vieira%20FPG.pdf>>. Acesso em: 28 jan. 2013.

⁵⁰ (ARENAS, 2000, p. 15)

JÚNIOR, Jorge França de Faria. *Política de representação e identidade social na cultura popular: uma análise pragmática por meio das práticas discursivas dos agentes sociais e da mídia*. Disponível em: <file:///D:/Users/WIN7/Downloads/FariasJuniorJorgeFran%C3%A7ade_D%20(2).pdf>. Acesso em: 28 jan. 2013.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *O que é linguística*. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos).

PINTO, Joana Plaza. Pragmática. In: MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (orgs.). *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2006. p. 47-68.

_____, 2013. *O percurso da performatividade*. Disponível em: <Pintohttp://revista.cult.uol.com.br/home/2013/11/o-percurso-da-performatividade/>. Acesso em: 25 jan. 2014.

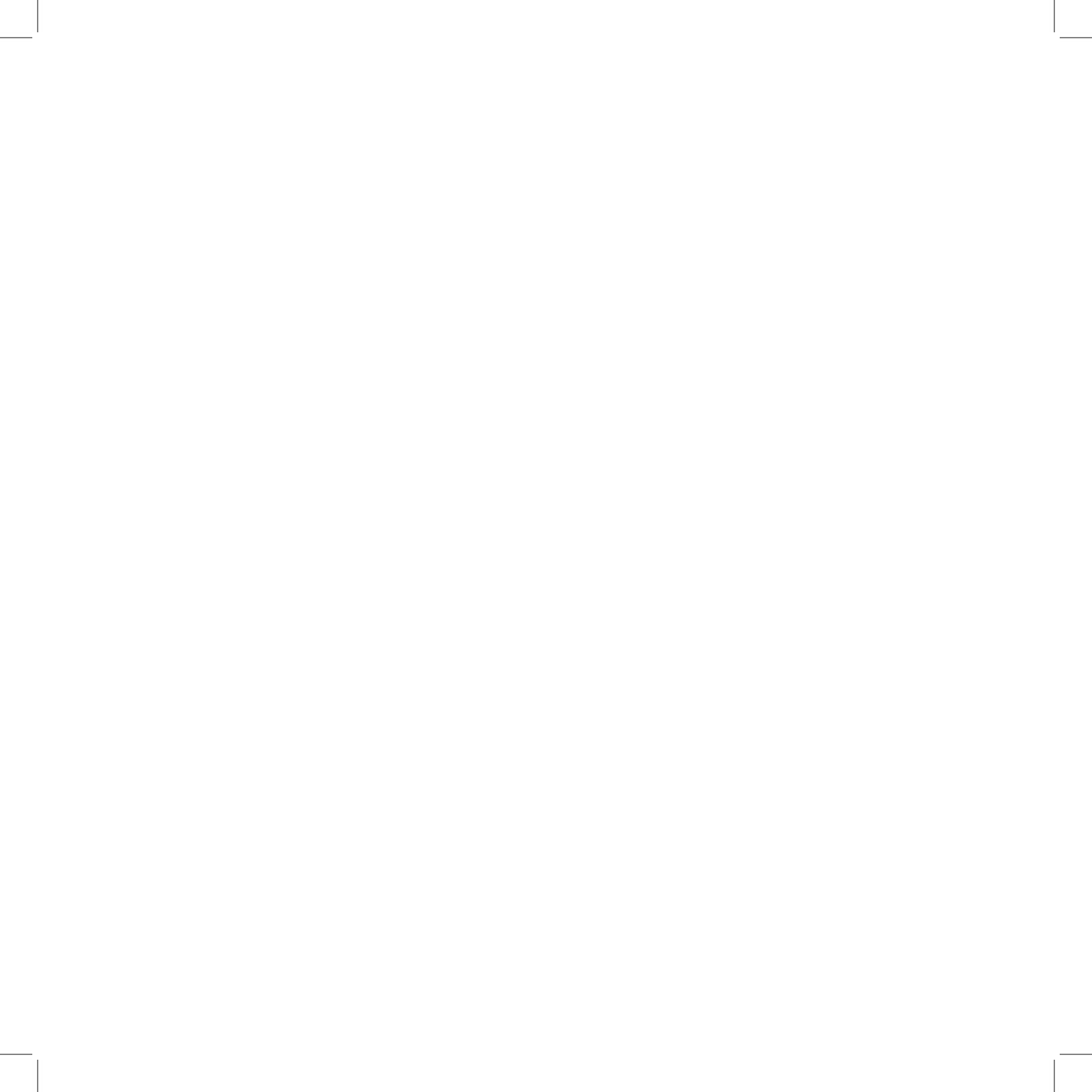
RAJAGOPALAN, Kanavillil. *Por uma linguística crítica: linguagem, identidade e a questão ética*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

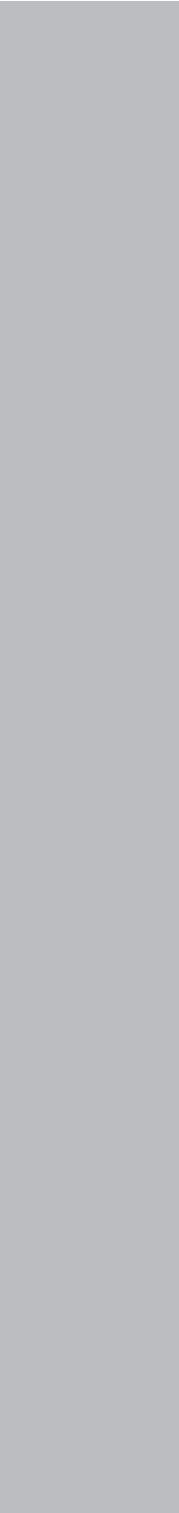
_____. *Políticas em linguagem: perspectivas identitárias*/ Kanavillil Rajagopalan, Dina Maria Martins Ferreira, organizadores. São Paulo: Editora Mackenzie, 2006.

_____. *A nova pragmática: fases e feições de um fazer*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

ROCHA, Carolina da Cunha. *Frei Servando Teresa de Mier e o exotismo às avessas - o selvagem ilustrado desbrava as terras do Velho Mundo*. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/viewFile/3347/2926>. Acesso em: 26 maio 2013.

SILVA, Luciana Cristina da. *A constituição identitária do professor de língua espanhola em formação: tensão entre teoria e prática*. Disponível em: <http://repositorio.ufu.br/handle/123456789/3082VIEIRA>.





(RE)Fundação utópica e política da literatura em uma poética de fragmentação cultural

Utopic and political (RE)foundation of literature in a
poetics of cultural fragmentation

*Arnaldo Rosa Vianna Neto**

* Universidade Federal Fluminense (UFF) - Niterói / RJ
Doutor em letras com pós-doutorado em literatura comparada (UFRJ)
Coordenador da graduação em letras (licenciatura) da Universidade Federal Fluminense (UFF) - IL - Instituto de Letras -
GLE - Departamento de Letras Estrangeiras Modernas (UFF)
E-mail: rvnarnaldo@hotmail.com

RESUMO: Estuda-se neste artigo a existência de um dialogismo entre séries discursivas conceituais e ficcionais, enfatizando-se a complementaridade do discurso literário na construção de processos identitários, resguardando-se, entretanto, o estatuto do narrado. Destaca-se que a linguagem literária se funda no jogo relacional analógico estabelecido pelo construto comparativo metafórico no marco zero dessa transfiguração a partir da qual se estrutura como sistema. Essa retórica é que estabelece o jogo de relações entre literatura e realidade extraliterária na tradição ocidental de pensar o racional.

Palavras-chave: discurso; história; identidade; linguagem; literatura.

ABSTRACT: This article studies the existence of a dialogism between conceptual and fictional discursive series, emphasizing the supplementarity of the literary discourse in the construction of identity processes, ensuring, however, the narrator's statute. It highlights the fact that literary language is founded on the analogical relational game established by the comparative metaphorical construct in the ground zero of this transfiguration, from which it is structured as a system. This rhetoric establishes the set of relations between literature and extraliterary reality in the western tradition of rational thought.

Keywords: discourse; history; identity; language; literature.

Entre as palavras e as coisas

Toda interrogação sobre o discurso literário implica a abordagem de construções conceituais sobre linguagem, língua e discurso. No processo das formações discursivas, revela-se a existência de um espaço vazio a ser preenchido interminavelmente por alguma coisa que existe e por um sujeito empírico, alguém que fala em uma determinada situação social em busca de sua emancipação humana. Dizendo de outra maneira, o sujeito, entendido como lugar de cruzamento de discursos, atravessado por construções culturais diversas, representa o papel de transformador do ato de leitura do mundo na transmissão de um universo cultural de crenças e práticas multiculturais como herança histórica. É nesse referencial teórico que se inscreve, neste artigo, a abordagem do discurso literário como sistema aberto, lugar de memória e passagem, enraizamento e errância, em sua tarefa infinita de tradução do homem não só como um ser produtor de linguagem, mas que, em sua travessia existencial, está imerso em linguagem.

Sabendo-se que, para além da língua, que se institui como condição necessária de fundação do sentido, há o discurso, constituído como organização da palavra em sistema de interlocução, de enunciação, não se pode considerar a língua como um objeto neutro, mas como “lugar” de exercício de uma política que camufla interesses diferentes daqueles que a ela se impõem. Henri Meschonnic, autor do conceito sobre o dualismo inerente à teoria do signo, no qual se estabelecem os respectivos papéis do significado e do significante em todo projeto poético, ensina que a língua sem o discurso não significa, ressaltando que qualquer interrogação sobre o ato linguístico é um questionamento sobre o exercício do poder. Antonio Gramsci destaca a questão da hegemonia cultural como fator de equilíbrio orgânico nas relações das instâncias do poder, onde a linguagem, no jogo entre o sentido e o signo, é investida ideologicamente por todos os jogos do poder. Considerando-se o fato de que a linguagem, o discurso e a língua estão condicionados entre si, ao se ler apenas a língua (sua gramaticalidade e sua gramatização) não se apreende a língua, ou seja, a carga semântica que apenas o discurso pode fazer significar. A noção de formação discursiva leva, pois, à necessária mediação da ordem do discurso entre a realidade e a produção do pensamento, considerando-se a regularidade de emissão de enunciados dispersos e heterogêneos.

Nesse espaço relacional complexo, manifesta-se, segundo Daniel Sibony, o labirinto interior onde tudo é fundamentalmente linguagem, o que explica a dispersão babélica: “Mais pourquoi la dispersion? Ce n’est pas pour s’énivrer de l’éclatement et du multiple. La dispersion a d’autres fins: donner à l’appel les chances d’un répondant, quand un niveau de langue répond à l’autre, (co)respond”⁵¹

⁵¹ “Mas, por que a dispersão? Não é para se deixar seduzir pela fragmentação e pelo múltiplo. A dispersão tem outros fins: dar ao chamado as chances de resposta, quando um nível responde a outro, (co)responde.” (SIBONY, 1991, p. 42-43) (Tradução de nossa autoria).

(SIBONY, 1991, p. 42-43). No âmbito dessa reflexão teórica, importa ainda considerar a movência das transformações estruturais, que só se produzem através da mudança no sentido da relação entre identidade e alteridade, entre língua e discurso, entre língua e uma teoria da linguagem interrogando-se sobre sua própria utopia, ou seja, a linguagem como infinito do sentido, infinito da história, infinito dos sujeitos que se constituem em linguagem e na linguagem. Abordar, pois, a(s) política(s) da literatura, ou seja, a construção do discurso literário, supõe referenciar toda a situação não linguística evocada pelo discurso, isto é, o percurso, sobre o qual fala a língua(gem), a ser trilhado entre “as palavras e as coisas”, o estudo não complementar, mas fundamental e sistemático da cultura que corresponde à língua(gem), enquanto sistema, no sentido de que não é da língua(gem) que se trata, mas dos sujeitos da língua.

A suplementaridade do discurso literário

Interrogando-se, pois, a linguagem sobre sua própria utopia, como infinito dos sujeitos que se constituem em linguagem e na linguagem, destacam-se neste artigo, como referência conceitual para a abordagem da produção do discurso literário, pressupostos teóricos de pensadores da literatura em suas relações contextuais, ou seja, na configuração histórica da qual ela emerge. Questionando os limites entre os discursos (abertos) artísticos, ditos sem censura, e os discursos (fechados) da ciência, os quais reveem seus estatutos de verdade ante a importância adquirida pelos estudos culturais e as teorias sobre a indeterminação da linguagem, Mikhail Bakhtin revela a existência de um dialogismo entre séries discursivas conceituais e ficcionais, ultrapassando a oposição entre o que ele chamava de “formalismo estreito” da escola russa e de “ideologismo”, ou seja, o sociologismo do marxismo vulgar e da história literária, multiplicando as mediações entre a obra literária e a sociedade. Georg Lukács, cujo pensamento repercutiu fortemente na Nova Crítica (*New Criticism*) dos anos 60 do século XX, em uma visão marxista clássica, considera a literatura como um elemento da “superestrutura”, ou seja, um reflexo ideológico da luta de classes, instância que lhe é exterior e que a determina. O filósofo húngaro defende a tese de que a literatura é uma totalidade cuja função consiste em representar as contradições do mundo histórico (“real”) e não valoriza os recursos textuais utilizados pela literatura para dar à realidade objetiva essa representação.

Na esteira do pensamento de Lukács, a pesquisa marxista abordou, com Louis Althusser, outros conceitos que se cruzam muitas vezes com os da psicanálise. Segundo Althusser, “a ideologia dá aos homens um certo ‘conhecimento’ de seu mundo – ou melhor, permitindo-lhes ‘reconhecerem-se’ em seu mundo, ela dá aos homens um certo reconhecimento –, mas, ao mesmo tempo, não os introduz senão em seu desconhecimento. Alusão-ilusão, ou reconhecimento-desconhecimento: assim é a ideologia do

ponto de vista de sua relação com o real” (ALTHUSSER, 1967, p. 40). Althusser afirma que o vivido é uma evidência ideológica. Entretanto, enquanto sistema de representação, a ideologia não possibilita uma reflexão sobre o real, porque seu estatuto é o da invisibilização como estratégia para a produção do consenso e a anulação do dissenso e se afasta dos discursos artístico e científico que se organizam como práticas de reflexão sobre o real. A historicidade que deveria cumprir esse objetivo, na verdade tem sido um reflexo das ideologias dominantes, desviando-se de seu papel. A literariedade ou a ficcionalidade do discurso artístico, literário, se inscreve no sistema ocidental como prática transgressora da ideologia, operando o desmascaramento de sua astúcia.

Integrando a literatura a um sistema de comunicação, Althusser defende a tese de que a literatura cumpre uma função nos aparelhos ideológicos de Estado, mas não a considera como expressão de uma totalidade. No conceito de Althusser, a literatura define-se como um ato de comunicação, no qual se referenciam contradições ideológicas determinadas historicamente, encontrando-se, no texto, índices dessas contradições materiais. Assim, com Althusser, a literatura não se reduz à sua literariedade textual, como prescreviam os estruturalistas, mas se constitui como lugar de circulação de contradições ideológicas e materiais responsáveis por sua produção, configurando-se como parte de um dispositivo de comunicação em sua inscrição sócio-histórica, como já postulava Bakhtin, antecipando-se o dialogismo do autor soviético às reflexões sobre a intertextualidade do final dos anos setenta do século XX.

Jacques Derrida inaugura a lógica do suplemento, da diferença, distinta da lógica da complementaridade (ou da identidade) e da oposição binária em que se fundamenta a filosofia clássica. A suplementaridade caracteriza-se como a lógica da não-identidade e se inscreve no trabalho de desconstrução do discurso da metafísica ocidental praticada pelo filósofo argelino-francês. Definindo suplemento como adição ou acréscimo do significante para substituir e suprir uma falta do lado do significado, fornecendo o excesso que é necessário à inscrição da diferença, que ele conceitua como *différance*, Derrida destaca o jogo de divergências entre significante/significado que o semiólogo francês Roland Barthes chamou de significância. Enfatizando a necessária suplementaridade do discurso literário nos estudos sobre a construção dos processos identitários, Derrida resguarda, entretanto, o estatuto do narrado. Partindo do princípio de que a literatura é um sistema aberto, não se encerrando, por isso, nos limites de sua literariedade, mas, antes, integrando-se a um sistema de comunicação, ele privilegia o conceito sobre a tarefa infinita de tradução que caracteriza o ato de produzir literatura. Em sua análise sobre o monolinguismo do outro, Derrida associa, ao inacabamento literário, o processo contínuo e interminável da identificação, ou seja, a incompletude identitária que se opõe às identidades fixas.

A afirmação de que a literatura é, em princípio, a representação simbólica de uma realidade em outra, inaugurando a ilusão do real e dizendo a verdade fictícia, leva à conclusão de que ela não se constrói como cópia, mas como tradução, assim como quer também o pensador antilhano Édouard Glissant, que a inscreve na multiplicidade relacional dos discursos, onde se produz uma nova linguagem fundada sobre a estética do diverso e da polifonia cultural. Jean Jonassaint, escritor também antilhano, reconhece que, sob a prática literária, podem subjazer questões conceituais, entendendo-a como ficção teórica. Acreditando que a teoria pode assumir uma função qualitativa, ele insiste sobre o lugar substantivo ocupado pela ficção que, às vezes, a ultrapassa. Em outras palavras, o texto ficcional assume funções próximas às do texto teórico, considerando-se que a rede metafórica pode também produzir redes conceituais. Philippe Boyer, escritor e crítico literário, não desprestigia a narratividade do narrado, acreditando que, sob o viés das questões teóricas, deve permanecer a arte de contar histórias:

Le discours littéraire, qu'on le veuille ou non, est condamné à raconter des histoires. Il ne peut faire l'économie de la narration. Même lorsqu'il tente d'en atteindre l'extrême pointe d'effacement, il est traversé par elle irrémédiablement. [...] Renoncer aux histoires c'est renoncer à la littérature même⁵².
(BOYER, 1973, p. 13)

Articulando-se os conceitos aqui abordados, conclui-se que, se o discurso literário é gerado sob o signo metafórico da transfiguração do real, onde se entrecruzam, mas se distinguem os fios da tessitura ficcional narrativa, diferentes estratificações de sentido dialogam na urdidura de sua trama, evidenciando, no próprio tecido textual, o primeiro desdobramento da metáfora geradora do significado literário em suas relações culturais, fundando-se, portanto, o discurso literário no jogo relacional analógico estabelecido pelo construto comparativo metafórico no marco zero dessa transfiguração a partir da qual se estrutura como sistema. A noção de analogia, que fundamenta a constituição da metáfora literária, mediadora das relações textuais na passagem de uma semelhança a outra, é que inaugura a desconfiança de que o sentido manifesto encobre alteridades latentes que só se revelam no jogo relacional de uma polissemia não apenas verbal - a do *semaïnon* grego. É, pois, no sistema semiótico que se filtram as trocas culturais entre séries discursivas múltiplas (ideológicas, históricas e literárias) e se estabelecem relações solidárias de semelhanças e diferenças entre as variantes intertextuais. Essa retórica é que estabelece o jogo de relações entre literatura e realidade extraliterária na tradição ocidental de pensar o racional.

⁵² “Queira-se ou não, o discurso literário é condenado a contar histórias. Ele não pode economizar a narração. Mesmo quando tenta atingir o limite extremo de seu apagamento, ele é irremediavelmente atravessado por ela. [...] Renunciar às histórias é renunciar à própria literatura.” (BOYER, 1973, p. 13) (Tradução de nossa autoria).

Poética de fragmentação cultural: (Re)fundação utópica narrativa e políticas de identidade

Na análise de uma textualidade representativa das Américas, lugar onde desenvolvemos nossas práticas discursivas, importa abordar, neste artigo, o imaginário discursivo que, atravessado por uma polifonia cultural errante e sem genealogia, se caracteriza pelo inacabamento e por um campo de tensão entre *ethoi* culturais diversos produtor de memórias e identidades nacionais que se constitui de fragmentos, vestígios, deslocamentos, transgressões, enraizamento e movência cultural. É nesse quadro de metamorfose e expansão que se inscreve o conjunto complexo de formações discursivas, configurando o processo de identificação cultural, étnica e nacional.

As construções discursivas resultantes da elaboração e circulação de enunciados que se ligam ao imaginário cultural, ou seja, o inventário dos enunciados produtores de memória correspondente à constituição da identidade nacional, são um processo simbólico e não apenas factual. Esses enunciados que constituem o discurso fundador do país, do pertencimento à nação, são referenciados por Michel Foucault como “instauração da discursividade”, ou seja, como a constituição de uma ordem discursiva produtora de identidade, não como origem pontual, mas como lugar de trocas culturais, de produção de sentido, de novas ordens discursivas. Nesse quadro, considerando-se a diversidade dos sujeitos e práticas multiculturais na construção discursiva das memórias nacionais, entende-se que é necessário desfazer o nó problemático criado pelo desafio da diferença no jogo de trocas entre as alteridades culturais, relativizando os aportes entre as culturas como condição necessária à manutenção de uma política de diversidade cultural identitária.

Uma abordagem analítica do conceito de nação remete, pois, às fronteiras moventes das identidades nacionais e ao que se define como ética e política em um contexto transnacional onde se assinala a traição do ético pelo político. Nesse jogo de forças, revelam-se não só a geometria e os estratagemas do poder paradigmático, mas também a geografia dos imaginários complexos emergentes das construções discursivas híbridas. O encontro cultural não implica perda de identidade, mas preservação de alteridades em um conjunto aberto à perspectiva lúdica e pluricultural que compõe o processo dialógico de convivência de alteridades, estabelecido quando o *ethos* estético etnocêntrico entrou em contato com as formas antimiméticas das artes africana e oriental. A admissão do multiculturalismo definiu políticas de identidade que produziram novas cartografias das culturas nacionais, processo que resultou em uma revisão do *lócus* das culturas pós-coloniais, deslocando fronteiras não mais apenas geográficas, mas culturais, conceituais, institucionais, econômicas e políticas.

Renunciar, pois, às relações dialógicas entre a ficção narrativa e as representações históricas nacionais é renunciar à própria constituição da identidade cultural. Nesse âmbito, é importante estudar a relação entre o imaginário e os processos histórico-sociais com representação na construção de identidades literárias, tomando como objeto de análise a experiência do espaço plural das Américas, que se constitui como zona de tensão fundada por cruzamentos, exclusões e interações entre valores éticos, estéticos, ontológicos e referenciais etnoculturais diversos. Nesse contexto, o discurso literário se constitui como uma das representações simbólicas, um dos espaços de expressão de múltiplos *etboi*, de imaginários coletivos moventes e mutantes, engendrando um real ficcional como prática eficaz de manifestação de fazeres culturais e saberes excluídos. Esta vertente do processo histórico-cultural vivido nas Américas revela uma movência identitária em curso, inacabada e repleta de tensões. Na análise de práticas sociais e culturais cotidianas em representações de memórias identitárias discursivas múltiplas na construção dos imaginários rural e urbano ao longo do *continuum* histórico colonial e pós-colonial nas Antilhas francesas, objeto de análise neste artigo, privilegiam-se as migrações de representações unitárias e monológicas do *logos* urbano ocidental e o conflito que caracteriza a alteridade híbrida nas Américas decorrente do sincretismo policêntrico e polimórfico, desordenado, plural, sem genealogias, errante entre subjetividades etnográficas complexas, onde, como quer Derrida: “L’autre appelle à venir et cela n’arrive qu’à plusieurs voix”⁵³ (DERRIDA, 1987, p. 61). Destaca-se ainda, nestas reflexões, a importância fundamental do conceito de Derrida sobre a tarefa infinita de tradução que caracteriza o ato da escrita literária, e sua análise sobre o “monolinguismo do outro” (1996), na qual ele associa, ao inacabamento literário, o processo contínuo e interminável da identificação, essa incompletude identitária que se opõe às identidades fixas.

Estudando-se a dinâmica das construções culturais nas Américas a partir de uma revisão de experiências históricas nacionais, torna-se visível a busca de um código estético e ideológico diversificado que emerge da crise do conceito de sujeito ocidental e do desprestígio dos textos europeus. Esse quadro encorajou a produção de uma discursividade crítica e suas dimensões políticas, em trânsito não apenas na textualidade histórica, mas também nas séries literárias, que, não tendo *a priori* compromisso algum com um engajamento sócio-histórico, podem, entretanto, aderir ao jogo político, assumindo um protagonismo importante sem, contudo, perder sua significação estética. Nesse sentido, a análise dos processos de construção de identidades literárias nas Américas sustenta-se na abordagem do discurso literário como uma das formas culturais resultantes do processo de apropriação de uma discursividade em processo.

⁵³ “O outro pede para vir e isso só acontece através de várias vozes.” (DERRIDA, 1987, p. 61)

Nas representações identitárias literárias, lugar privilegiado de circulação de metáforas nas quais se identifica a representação de *ethoi* constitutivos dessa discursividade, engendrou-se um discurso transgressivo como manifestação suplementar da diferença, ou seja, uma poética de fragmentação cultural, manifesta nos enunciados rasurados que continuaram legíveis após a desconstrução de determinados paradigmas do discurso ocidental, dos quais restam apenas fragmentos esparsos e esvaziados de sentido. Este é, portanto, o *locus* ideal e necessário à articulação entre a (re)fundação utópica e política para a apropriação da dimensão cultural discursiva produzida nas Américas. Nesse âmbito, o diálogo entre os processos histórico-sociais e a literatura pode ser abordado a partir dos conceitos, entre outros, de Hommi Bhabha e Edward Saïd. Se, segundo Saïd, em *Cultura e imperialismo* (1995), “il y a des histoires, et c’est aussi par des histoires que les peuples colonisés allaient affirmer leur identité et l’existence de leur passé.” (SAÏD, 1995, p. 13)⁵⁴, com Bhabha aprende-se que as próprias nações são narrativas (1991, p. 185).

Nesse contexto, ao fazer literatura, o escritor expressa não só a inventividade adquirida na observação do *ethos* de seu povo como também traduz as memórias colhidas na travessia literária, ou seja, desenvolve simbolicamente o ato de narrar como o percurso de uma migração literária. Nesse quadro, o escritor antilhano (Martinica, Département d’Outre Mer⁵⁵ [DOM] francês) Patrick Chamoiseau ressalta que o escritor das Américas:

[...] doit tenter de devenir un homme solidaire d’un public qui provient de toutes les parts du monde, qui ne fait pas encore peuple, mais qui est désormais conscient de l’infinie diversité du monde. Un public qui, dans ces terres d’Amérique, a dû réinventer le monde à partir des bribes de mémoires diverses”.⁵⁶ (CHAMOISEAU, 1994, p. 158)

O pensador antilhano (Martinica, Département d’Outre Mer [DOM] francês) Édouard Glissant, avaliando que o escritor latino-americano vive um processo no qual o ritmo da história contemporânea não permite a realização sucessiva de etapas necessárias à formação de uma identidade cultural, ensina que ele opera no ritmo próprio da composição híbrida de seus referenciais, opondo à sucessividade a simultaneidade de sua leitura do mundo, amadurecendo enquanto lê e se apropria, fazendo irromper

⁵⁴ “há histórias, e é também pelas histórias que os povos colonizados vão afirmar sua identidade e a existência de seu passado.” (SAÏD, 1995, p. 13) (Tradução de nossa autoria)

⁵⁵ Departamento Ultramarino francês

⁵⁶ “[...] deve tentar tornar-se um homem solidário com um público que vem de todas as partes do mundo, que ainda não se constituiu como povo, mas que é, de agora em diante, consciente da infinita diversidade do mundo. Um público que, nessas terras da América, teve que reinventar o mundo a partir de migalhas de memórias diversas.” (CHAMOISEAU, 1994, p. 158) (Tradução de nossa autoria)

a percepção dessa confluência de representações na produção de sua contratextualidade narrativa. Metaforicamente, o professor Silviano Santiago define, nesse contexto, o escritor latino-americano como um “devorador de livros”.

Dialogando com Chamoiseau, Édouard Glissant reflete sobre a importância da revitalização da diversidade *ethno*cultural nas construções culturais do continente americano, ao dizer que seria necessário descobrir e nomear uma Nova América pela inscrição de sua excentricidade e seu caos no vocábulo americano, ou seja, o *surplus*, o excedente, o excesso constituído “par le choc, l’intrication, les répulsions, les attirances, les connivences, les oppositions, les conflits entre les cultures des peuples dans la totalité-monde contemporaine”⁵⁷. A reinvenção da América exigiria, pois, a ideia de uma nova descoberta, ou seja, destacando-se ainda Derrida e seu conceito sobre a invenção, em *Psyché: inventions de l’autre*: “inventer non pas ceci ou cela, telle tekhnè ou telle fable, mais inventer le monde, un monde, non pas l’Amérique, le Nouveau Monde, mais un monde nouveau, un autre habitat, un autre homme, un autre désir même”⁵⁸ (DERRIDA, 1987, p. 34). Dizendo de outra maneira, é necessário, para a produção dessa nova descoberta, que as coletividades se apropriem de sua americanidade, reinventando suas Américas, ou, segundo o sociólogo quebequense Gérard Bouchard, uma vez que se tenha conquistado o *desengate (décrochage) européen*, que se conquiste a *ancoragem americana*.

Mecanismos de ficcionalização: literatura e história

Tomando-se como referência o conceito de (mal de) arquivo, desejo compulsivo e/ou irreprímível de retorno à origem, saudade ancestral da pátria e “impaciência absoluta de um desejo de memória”, tal como o concebe Jacques Derrida em *Mal d’archive* (1995), aborda-se neste artigo o arquivo como busca incessante de um prisma de significações, “onde quer que ele se esconda”, em contexto duplo a uma só vez histórico e literário, onde o imaginário colonial dialogue com o pós-colonial, esboçando as possíveis relações entre fatos e correntes históricas no universo da literatura, responsáveis pela constituição de identidades culturais múltiplas e complexas nas Américas.

Nesse contexto é que se lê a construção de identidades nacionais pós-coloniais emergentes na América Latina e as modalidades de sua organização cultural, da hibridação de suas tradições classistas,

⁵⁷ “pelo choque, pelo emaranhado, pelas repulsas, as atrações, as convivências, as oposições, os conflitos entre as culturas dos povos na totalidade-mundo contemporânea.” (GLISSANT, 1996 p. 53) (Tradução de nossa autoria)

⁵⁸ “Inventar não isso ou aquilo, tal tekhnè, ou tal fábula, mas inventar o mundo, um mundo, não a América, um Novo Mundo, mas um mundo novo, um outro habitat, até um outro desejo.” (DERRIDA, 1987, p. 34).” (Tradução de nossa autoria)

étnicas e nacionais, evidenciando o desvio ou, com Derrida, a “diferência” que caracteriza os processos de pluralização ocidental. A constituição de uma identidade, de uma substância americana, decorre do *ethos* expansionista europeu em seus múltiplos aspectos: econômico, político, social, religioso e moral. Em “Le chaos monde, l’oral et l’écrit” (1994), Édouard Glissant define Poética da seguinte forma:

Ma poétique c’est que rien n’est plus beau que le chaos - et il n’y a rien de plus beau que le chaos-monde. [...] Et c’est ce qu’il y a de passionnant dans le monde actuel, dans la poétique du monde actuel: que nous soyons en train de reconstituer des univers chaotiques.⁵⁹ (GLISSANT, 1994, p. 111-124)

Na poética desse “universo caótico”, escreve ainda Glissant: “La littérature c’est une habitude, un mécanisme, un réflexe acquis, l’art, un artefact”⁶⁰ (1994, p. 115). Analisando o processo de mestiçamento etnocultural nas Américas, Glissant, que assina o pensamento da Crioulização, escreve sobre a importância do mar do Caribe, definindo-o não apenas como um mar de trânsito e passagem, mas também como “une mer ouverte, une mer qui diffracte [...] et qui porte à l’émoi de la diversité”⁶¹ (1996 p. 14), lugar de circulação de elementos culturais diversos “qui réellement se créolisent, qui réellement s’imbriquent et se confondent l’un dans l’autre pour donner quelque chose d’absolument imprévisible, d’absolument nouveau et qui est la réalité créole”⁶² (GLISSANT, 1996, p. 15). O pesquisador antilhano usa a referência da circularidade geográfica da região do Caribe e a figura da difração para definir a Crioulização como um movimento aberto que se propaga em espiral em várias direções, diferindo, portanto, fundamentalmente, da “projeção em flecha” marcante em todo processo de colonização: “La Créolisation c’est un processus permanent qui convient à la mouvance permanente du chaos-monde”⁶³ (GLISSANT, 1994, p. 125).

Na concepção do conceito de Crioulização, Glissant define o papel da arte, da literatura, como pedagogia do caos, ou “la littérature comme découverte du monde, comme découverte du tout-monde”⁶⁴ (GLISSANT, 1997, p. 91). Transversalizando a ótica ocidental monolítica e universalista pelo “olhar exterior”

⁵⁹ “Minha poética é que nada é mais belo que o caos - e não há nada de mais belo que o caos-mundo. [...] E é isso que é apaixonante no mundo atual, na poética do mundo atual: que estamos prestes a reconstituir os universos caóticos.” (GLISSANT, 1994, p. 111-124) (Tradução de nossa autoria)

⁶⁰ “A literatura é um hábito, um mecanismo, um reflexo adquirido, a arte, um artefato.” (GLISSANT, 1994, p. 115) (Tradução de nossa autoria)

⁶¹ “um mar aberto, um mar que difrata [...] e que conduz à emoção da diversidade.” (GLISSANT, 1996, p. 14) (Tradução de nossa autoria)

⁶² “que realmente se crioulizam, que realmente se imbricam e se confundem um no outro para dar alguma coisa de absolutamente imprevisível, de absolutamente novo e que é a realidade crioula” (GLISSANT, 1996, p. 15) (Tradução de nossa autoria)

⁶³ “A Crioulização é um processo permanente que convém à movimentação permanente do caos-mundo.” (GLISSANT, 1994, p. 125) (Tradução de nossa autoria)

⁶⁴ “a literatura como descoberta do mundo, como descoberta do Mundo-Todo.” (GLISSANT, 1996, p. 91)

crioulo, ele constrói a metáfora da arquipelização dos continentes e revitaliza o conceito de região cultural, dizendo que as Américas se arquipelizam, constituindo-se em regiões além das fronteiras nacionais: “Les Amériques s’archipélisent [...]. L’Europe s’archipélise. Les régions linguistiques, les régions culturelles, par-delà les barrières des nations, sont des îles, mais des îles ouvertes, c’est leur principale condition de survie”⁶⁵ (1996, p. 44). A dinâmica dessas construções parece escapar às políticas nacionais resistentes às forças da arquipelização e, apesar da relação hierárquica entre centro e periferia, ignoram-se as fronteiras geográficas, desenhando-se, na Martinica, novas cartografias culturais policêntricas e polifônicas.

Com Glissant, pode-se dizer que a literatura se lê como “descoberta do mundo”, ou seja, como instrumento de revitalização de possibilidades de reconstituição de alteridades excluídas no processo de formação identitária nos contextos pós-coloniais, alteridades que alimentaram o “nós”, constituindo-se como instância identitária, como pluralidade heterogênea ou como confluência de heterogeneidades. Privilegiando-se, pois, a narrativa ficcional também como lugar de produção teórica, no conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo bakhtiniano (1995) de que o pensamento teórico produz-se na alquimia dialógica entre textos científicos e ficcionais, na inter-relação de séries múltiplas (a literária, a ideológica e a própria história), entende-se que a trama textual oferece pressupostos para intertextualizar as propostas ideológicas repertoriadas na linguagem ficcional com textos científicos. Nesse âmbito, é preciso estabelecer uma nova relação entre literatura e história.

Interrogar, pois, as relações entre literatura e história é admitir a hipótese de que entre a ficção e o factual existe uma completude antes que uma oposição. É ainda reconhecer que os textos literários são, ao mesmo tempo, produtos da história, enquanto se constituem como práticas de agentes engajados no processo histórico, ou seja, os escritores, e/ou também intervenções que atuam como propostas de leitura desse processo. Consequentemente, ambos os discursos devem ser vistos e analisados sob este duplo aspecto. A história, assim como a literatura, pode ser conceituada, atualmente, como consciência e como neurose, enquanto signo de uma falta e desvalorização do ser. Não se concebe, hoje, a história simplesmente como sequência de acontecimentos. Em nosso contexto, a consciência histórica pode ser vivida, antes de tudo, como relação global de um homem em seu país com um outro em outro país que lhe será dado como diferença ou transcendência. Contrariamente a uma certa tradição sociológica que considerou, durante muito tempo, as narrativas literárias como documentos inertes, simples reflexos de uma sociedade da qual seriam apenas expressões simbólicas, trata-se hoje de referendá-las como

⁶⁵ “As Américas se arquipelizam [...]. A Europa se arquipeliza. As regiões linguísticas, as regiões culturais, para além das barreiras das nações, são ilhas, mas ilhas abertas, esta é sua principal condição de sobrevivência.” (1996, p. 44) (Tradução de nossa autoria)

fatores dinâmicos da evolução social, contribuindo para a produção da história, tendo os escritores e suas produções um papel importante na transformação da cultura e da sociedade. Entretanto, a dimensão de processo social, se produz um movimento de acumulação, também provoca uma reconversão dos capitais culturais simbólicos no espaço de luta material entre as classes, as etnias e os grupos e define o caráter complexo das sociedades americanas contemporâneas. Hoje, a ideologia comunicacional relativiza estrategicamente o uso do patrimônio acumulado com a redistribuição massiva dos bens simbólicos pelas indústrias da telecomunicação, desempenhando um papel decisivo na formação de novos símbolos de identificação coletiva que propiciem a manipulação político-ideológica ante a emergência de significados e valores, práticas e relações sociais tecidas na trama residual recalçada, fundamental para construções alternativas da realidade histórica. E é aí que as sociedades latino-americanas se situam e se equipam para uma intromissão ou inserção histórica no sistema hierárquico das relações étnicas, quando as elites buscam reinventar, pela astúcia burocrática, mecanismos de proteção contra as massas pós-coloniais emergentes. Esse é o produto da inteligência racionalista ocidental que recusou a diversidade como programa de uma situação humanista moderna na experiência de suas revoluções industriais e na construção de gigantescos Estados nacionais, e, hoje, verificando sua incompetência para gerenciar a enorme complexidade planetária, antes que reconhecer o fracasso de seu projeto, reelabora fórmulas para a reconstituição do espaço já tensionado.

Destacam-se, nesse referencial conceitual, as narrativas do escritor antilhano Patrick Chamoiseau, citado anteriormente, nas quais se denuncia uma concepção de história universal fundada sobre a ilusão do real que engendra o jogo de ocultação e (des)velamento dos fatos históricos, produzindo a invisibilidade do real e um distanciamento do verdadeiro sentido de historicidade. Sua tarefa é a desconstrução dessa falsa ficcionalidade da história, outorgando ao discurso literário o estatuto de produtor de história. Chamoiseau opera, assim, uma reficcionalização da história no sentido de revelar os mecanismos de ficcionalização para desficcionalizá-los. Nesse âmbito, importa estudar a emergência e a permanência de formações discursivas identitárias nas Antilhas francesas, identificadas nos movimentos da Crioulização e da Crioulidade, em situações pós-coloniais específicas, na busca da reorganização do real histórico e da reescrita identitária a partir da redução crítica do exotismo, da desconstrução de matrizes e da permanente pesquisa estética. Importa, ainda, avaliar o papel do discurso oral a partir da inscrição ou citação de elementos da tradição oral e popular no texto “erudito” do autor selecionado e da reabilitação dos falares cotidianos no resgate de formações *ethno*culturais de grupos sociais egressos da economia mercantilista de exploração colonial nas Américas.

Literatura e urbanização: O *ethos* estético e o *locus* urbano

No romance *Texaco* (1992, Prix Goncourt de Literatura), o escritor antilhano Patrick Chamoiseau transfere para uma de suas personagens a autoria da narrativa. Duplo do escritor, na transcrição da crônica da comunidade de Texaco, escrita em 42 cadernos, catalogados na Bibliothèque Schoelcher de Fort-de-France, Marie-Sophie Laborieux recolhe e transmite, em texto não linear, fragmentos de textos de Rabelais, Joyce, Faulkner, Glissant, entre outros, configurando a problemática cultural que define o *ethos* cultural urbano em Fort-de-France, capital da Martinica, Antilhas, Departamento Ultramarino Francês (DOM). O emaranhado de citações realiza, metaforicamente, a concepção dos conceitos de Crioulidade e Crioulização, caracterizados por seus autores, também metaforicamente, como formações discursivas em deriva aberta, difratadas, dissociadas de línguas, de territórios e bandeiras, nas quais se define pátria como linguagem, ou linguagens das línguas de todo o mundo, em dinâmica plural, com todas as diversidades, caos onde o “imaginário invade o conceito” (ensina Glissant), como um afastamento do *logos* ocidental. A trama epistemológica da Crioulidade, produzida pelos intelectuais Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant e Jean Bernabé, realiza-se na desconstrução do valor ideológico e da função política dos conceitos no estágio atual das sociedades contemporâneas. É a publicação do *Éloge de la créolité* (1989), manifesto pronunciado no Festival Caribenho da Seine-Saint-Denis em 22 de maio de 1988, que sistematiza o pensamento sobre a Crioulidade. Ao editarem sua poética da literatura antilhana, Bernabé, Chamoiseau e Confiant proclamam a identidade crioula: “Ni Français, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles.”⁶⁶ (1989, p. 13) e afirmam que uma de suas missões é dar visibilidade aos heróis anônimos, esquecidos e marginalizados pelas narrativas coloniais, aqueles que resistiram pacientemente e que em nada correspondem à imagem do herói ocidental francês. A conceituação de Crioulidade parte, pois, da prática de um discurso crítico do etnocentrismo, tendo em vista o resgate dos valores de povos colonizados e neocolonizados, que deverão agir como agentes de sua própria história a partir de uma nova categoria ontológica, a do ser crioulo. O manifesto levanta importantes questões, sobretudo no plano político, concernentes às construções identitárias crioulas, à análise de mitos e realidades específicas do Caribe, que se diversificam em identidades múltiplas.

Chamoiseau, que se define como *marqueur* de palavras (o que pesquisa, recolhe e anota as palavras, no sentido etnográfico), metaforiza, na identidade multilíngue, multirracial e multi-histórica referenciada literariamente em *Texaco*, o processo de “*mélange accéléré*” (mistura acelerada) que resultou

⁶⁶ “Nem Franceses, nem Africanos, nem Asiáticos, nós nos proclamamos Crioulos.” (*Éloge de la Créolité*, 1989, p. 13)

na identidade crioula. Para o escritor antilhano, que defende politicamente o reconhecimento da empresa colonial escravagista como crime contra a humanidade, os três séculos de escravidão respondem pelo processo histórico de desumanização que atingiu os grupos humanos escravizados nas Américas. Em *Texaco*, realiza-se a narrativa da saga de três gerações, que se inicia nas plantações de cana-de-açúcar da Martinica e chega ao êxodo rural e à ocupação urbana. A preservação do *ethos* rural, ou seja, a “ruralidade”, na favela de Texaco, que será chamada (ou será elevada à categoria de) de bairro periférico e comunidade, revela-se contra o *ethos* urbano da capital da Martinica, Fort-de-France, que a comunidade chama de *L'En-ville* (na cidade): “*Texaco était ce que la ville (Fort-de-France) conservait de l’humanité de la campagne. Et l’humanité est ce qu’il y a de plus précieux pour une ville. Et de plus fragile. (Note de l’urbaniste au Marqueur de paroles)*”⁶⁷ (*Texaco*, p. 131). O tema da urbanização, desenvolvido em torno do processo de apagamento da memória etnocultural, aparece também no romance *Chronique des sept misères* (1986) e nos cenários dos filmes *Nord plage* (2003) e *Biguine* (2004), todos de Chamoiseau.

A prática literária de Chamoiseau, que não se ancora em teorias políticas, ideológicas, tem raiz ética. Ao escritor envergonha a miséria coletiva, a ofensa à condição humana, a desigualdade social resultante de leis e estruturas injustas. O romance trata da concepção moderna de urbanização das cidades crioulas que, sem planejamento racional, cresceram desordenadamente. A representação metafórica da cidade crioula da capital do DOM da Martinica, Fort-de-France, crioula, mas ocidental, configura-se na personagem de Marie-Sophie Laborieux, cujo nome secreto é Texaco. A trama se desenvolve no diálogo entre Marie-Sophie e o urbanista responsável pela execução de projetos da prefeitura que ameaçam de extinção o bairro-comunidade de Fort-de-France, a favela de Texaco.

A urbanização atinge Texaco, bairro popular, lugar produtor de identidade, bairro-mundo de confluência histórica, linguística e etnológica do Caribe. A figura forte do bairro é Marie-Sophie Laborieux, narradora e personagem central de *Texaco*, protótipo exemplar das figuras femininas criadas para representar o heroísmo cotidiano relatado nas pequenas histórias do bairro (nomeada, em segredo, com o mesmo nome do bairro, Texaco). Um urbanista racional, apelidado de “Cristo” pelos moradores de Texaco, renunciará às suas concepções ocidentais no contato com Marie-Sophie Laborieux, descendente de escravos, cujas memórias são recolhidas por um etnógrafo, duplo narrativo de Chamoiseau, o *marqueur-de-paroles* cognominado por ela de Oiseau de Cham (Pássaro de Cam). A representação emblemática da memória etnológica será retomada em duplos masculinos de Marie-Sophie em romances posteriores,

⁶⁷ “Texaco era aquilo que a cidade (Fort-de-France) conservava de humanidade do campo. E a humanidade é aquilo que há de mais precioso para uma cidade. E de mais frágil (Nota do urbanista ao colhedor de palavras).” (*Texaco*, p. 131)

como o velho-guerreiro de *Écrire en pays dominé* (1997), o escravo de *L'esclave vieil homme et le molosse* (1997) que carrega os grilhões, mesmo invisíveis, de um homem sem idade que desafia a alienação da Casa-grande, fugindo. O túmulo escolhido por ele é a natureza, no coração de uma mata, junto de uma “*pierre-monde*” (pedra da idade do mundo) que atravessou as eras do Caribe. Outro duplo narrativo é a personagem épico-alegórica de Balthazar-Bodule-Jules de *Biblique des derniers gestes* (2002), cujas memórias são recolhidas por um jornalista, que o identifica como aquele que nasceu há quinze milhões de anos.

Marie-Sophie Laborieux é filha de Esternome e Idomenée. Seus pais se encontram no fim de uma viagem-exílio, um êxodo-migração, da cidade de Saint-Pierre, destruída pela erupção do vulcão da *Montagne Pelée* (Montanha Pelada), para Fort-de-France, em busca de um lugar para se instalarem. O espaço original de Marie-Sophie é, pois, um entre-lugar, que, na fronteira dos dois nomes, ganhará um terceiro nome: *L'En-ville* (na cidade), um lugar-fronteira, que não é ainda a cidade, mas sua margem. Apesar da marginalidade, *L'En-ville* simboliza, para o povo que desceu dos morros, a conquista de um espaço de interdição, lugar onde o encontro com o “outro” cultural, o *En-France*, a alteridade cultural francesa, a francidade fantasmática e a criouliidade menosprezada, é possível: “C’est quoi l’En-ville? tu dis. C’est le goulot où nos histoires se joignent. Les Temps aussi. La bitation nous dissociait. Les mornes nous plantaient en dérive immobile. L’En-ville met en marche, noue, amarre, malaxe et remalaxe à toute vitesse”⁶⁸ (*Texaco*, p. 322).

Embora *l'En-ville*, uma construção da língua crioula, signifique “na cidade”, em uma tradução literal, o uso do artigo e do hífen acrescenta ao nome uma carga semântica que referencia a margem, a marginalidade, a periferia, *ethos* cultural que acompanha a população migrante egressa da escravidão. Uma *En-ville* define o estar na cidade, lugar onde o encontro com o outro de sua cultura é possível: “Un En-ville c’est les temps rassemblés, pas seulement dans les noms, les maisons, les statues, mais dans les pas-visibles”⁶⁹ (*Texaco*, p. 192).

Lugar do “entre-dois” para Idomenée e Esternome, pais de Marie-Sophie, onde a fusão dos corpos se torna possível, Texaco será apreendida por Marie-Sophie apenas como um lugar de trânsito (transitório, de passagem): “Plus que jamais l’En-ville, où j’étais pourtant née, m’apparaissait comme un lieu de passage. Je me raccrochais au souvenir de mon cher Esternome avec l’idée de rebrousser sa

⁶⁸ “O que é a comunidade? Você pergunta. É o gargalo onde nossas histórias se encontram. Os Tempos também. A casa-grande nos afastava. Os morros nos plantavam em deriva imóvel. A comunidade põe em movimento, une, amarra, amassa e desamassa com toda velocidade.” (*Texaco*, p. 322) (Tradução de nossa autoria)

⁶⁹ “Um bairro-comunidade são os tempos reunidos, não somente nos nomes, as casas, as estátuas, mas nos passos-visíveis.” (*Texaco*, p. 192) (Tradução de nossa autoria)

trajectoire”⁷⁰ (*Texaco*, p. 249), até o momento em que ela possa concretizar seu desejo de conquista de um lugar só seu, sua *En-ville*, sua comunidade, cujo “cher nom secret” (querido nome secreto) torna-se lugar de memória: Texaco.

Originariamente, a comunidade de Texaco é, pois, um entre-dois lugares: entre a cidade e o campo, terreno baldio da companhia petrolífera Texaco que atesta a falência do investimento agrícola colonial, “l’onde de choc d’ un désastre agricole”⁷¹ (*Texaco*, p. 258). Esse entre-dois lugares que é Texaco será o lugar de um encontro capital para Marie-Sophie: o do mentor Totone, que lhe indicará “le chemin de ce temps” (o caminho desse tempo). E acrescentará: “Tu as à battre ici. A marronner quand même. La gasoline t’offre son berceau”⁷² (*Texaco*, p. 324). Desde então, Texaco será o lugar de ancoragem, porto (fixação, enraizamento), o chão de Marie-Sophie, onde ela se encontrará: “C’était rien, juste un paré-soleil, mais c’était mon ancrage dans l’En-ville. J’entrais moi-même direct dans ce très vieux combat”⁷³ (*Texaco*, p. 327). O lugar conquistado é a primeira verdadeira afirmação de si mesma. A construção identitária é totalmente ligada por Marie-Sophie a um barraco que ela construiu em um lugar escolhido por ela e para ela, lugar proibido (interdição), lugar de estocagem da gasolina de uma companhia petroleira norte-americana. Texaco é um entre-dois lugares (lugar de passagem, de trânsito) que se torna lugar de ancoragem, porto, raiz, desde que Marie Sophie nomeia a comunidade com o nome secreto de Texaco. O ato de nomear é uma apropriação, assim como ela mesma se revela e impõe sua lei a partir do momento em que encontrou sua própria ancoragem, seu ancoradouro, seu porto seguro.

Seu barraco vai se tornar o “centre rayonnant de Texaco-du-haut”⁷⁴ (*Texaco*, p. 397) e ela passa da periferia ao centro. Ela terá carisma suficiente para que o urbanista (o Cristo) a escute, a compreenda e decida salvar Texaco da demolição e reabilitar a comunidade, respeitando a crioulidade do lugar. Transitando sucessivamente por lugares de fronteira, Marie-Sophie construirá seu lugar para a transformação de um entre-lugar em uma comunidade verdadeira, aberta onde cada um pode encontrar seu lugar, “toucher l’Homme, vivre la Terre entière”⁷⁵ (*Texaco*, p. 321).

⁷⁰ “Mais do que nunca, a Comunidade me parecia um lugar de passagem, lugar onde eu, entretanto, nasci. Eu me apegava à lembrança de meu querido Esternome com a ideia de refazer sua trajetória.” (*Texaco*, 249) (Tradução de nossa autoria)

⁷¹ “a onda de choque de um desastre agrícola.” (*Texaco*, p. 258) (Tradução de nossa autoria)

⁷² “Você tem que lutar aqui. A se virar de qualquer maneira. A gasolina te oferece o leito.” (*Texaco*, p. 324) (Tradução de nossa autoria)

⁷³ “Não era nada, apenas um guarda-sol, mas era minha ancoragem na comunidade. Eu entrava direto nesse velhíssimo combate.” (*Texaco*, p. 327) (Tradução de nossa autoria)

⁷⁴ “centro luminoso de Texaco-do-alto.” (*Texaco*, p. 397) (Tradução de nossa autoria)

⁷⁵ “tocar o Homem, viver a Terra inteira.” (*Texaco*, p. 321) (Tradução de nossa autoria)

A conquista de um lugar que permite a Marie-Sophie encontrar sua identidade, não realiza, entretanto, sua construção afetiva, sempre problemática, caracterizando-se pela instabilidade (movência afetiva). A *mise-en-scène* de relações afetivas é pouco presente nos romances de Chamoiseau. Isso pode ser explicado por várias vertentes, desde a recusa do paradigma ocidental, cujo modelo (matriz) é o par Romeu e Julieta, que tem como um dos temas fundadores da literatura o par amoroso idealizado. Chamoiseau não reproduziria nas Antilhas o par Romeu e Julieta, consciente de que a relação afetiva é da ordem do simbólico, que foi recusado a uma sociedade privada não apenas de história, mas, sobretudo, de sua memória, a privação do pai, que permitiria o desenvolvimento da trama estruturadora do simbólico. A relação sexual foi vivida como um constrangimento, uma violência (violação dos escravos, separação dos casais, suicídio de pais) imposta pelo colonizador. O silêncio sobre a relação afetiva é uma confissão da ferida incurável, jamais apagada. A relação conflitual entre o mesmo e o outro representa-se na obra de Chamoiseau sobre o plano afetivo, conflito não resolvido que impõe o exercício do silêncio.

Nenhum dos romances de Chamoiseau representa uma relação afetiva duradoura e bem-sucedida. A representação dos raros amores que atravessam suas narrativas aproxima-se dessa constatação do narrador de *Solibo Magnifique*: “Final: pas de chant sur l’Amour”⁷⁶ (1988, p. 66). Assim a relação sexual afetiva, ou, antes, sua ausência, tal como é representada nos romances de Chamoiseau, não representa, sem dúvida, o vivido antilhano, mas o vivido fantasmático enraizado nas memórias. Talvez a relação sexual, simbolizando a aproximação do mesmo e do outro, lembre a violência do colonizador também nesse campo, emergindo do tabu por seu simbolismo. Na vida de Marie-Sophie passaram vários homens como Arcadius, Basile (leviano e decepcionante), Iréné, um velho pescador de tubarões, e Nelta Félicité, que a salva da loucura, leva-a para seu barraco no Morro Abélard e pede a papai Totone para curá-la, mas esses dias de felicidade não duram muito tempo, pois Nelta desaparece um dia para realizar seu velho sonho de viajar. Enfim, todos partiram de sua vida em busca de seus próprios sonhos, deixando Marie-Sophie em busca de seu próprio cais, sua verdade, seu nome secreto: Texaco.

À definição de uma determinada crítica de *Texaco* como epopeia crioula (escrita em francês) das Antilhas, o próprio Chamoiseau responde com o personagem *Ti-Cirique l’Haïtien*. Ele diz que o Caribe procura um Cervantes que tivesse lido Joyce e que não é a epopeia que define uma comunidade atávica com um mito fundador, uma gênese ou uma legitimidade territorial. Segundo Chamoiseau, seus romances são narrativas do “nós”, onde não há individualidade de tipo ocidental. Mesmo o “eu” de Marie-Sophie Laborieux em *Texaco* se mistura ao “eu” da comunidade, é o nome do bairro periférico. A

⁷⁶ “Final: sem canto sobre o Amor.” (Solibo Magnifique, 1988, p. 66) (Tradução de nossa autoria)

comunidade de Texaco é uma personagem: “Beaucoup de critiques n’ont pas vu que le quartier Texaco est un personnage”⁷⁷ (Michel Peterson, Entrevue à Patrick Chamoiseau, *Kapes Kreyol*, 2002). O nome secreto de Marie-Sophie é o nome do bairro. Há, portanto, uma dimensão antropomórfica em relação a Marie-Sophie e uma dimensão não antropomórfica em relação à comunidade. A individualidade de Marie-Sophie se afirma à medida que a gênese e a genealogia da comunidade são afetadas pelos mitos, pelos materiais culturais etc. *Fort-de-France* é a cidade-mãe, cidade-mundo, pré-texto da errância como movência dos sentidos, que, segundo o autor, é a melhor forma de conhecimento: “L’errance est détours, dérives, échappées pour se constituer. L’errant, disponible dans le mouvement, peut s’enrichir du monde”⁷⁸ (Patrick Chamoiseau, *Salon littéraire du Département d’Outre Mer français*, 2004, les 16 et 17 octobre).

Referências:

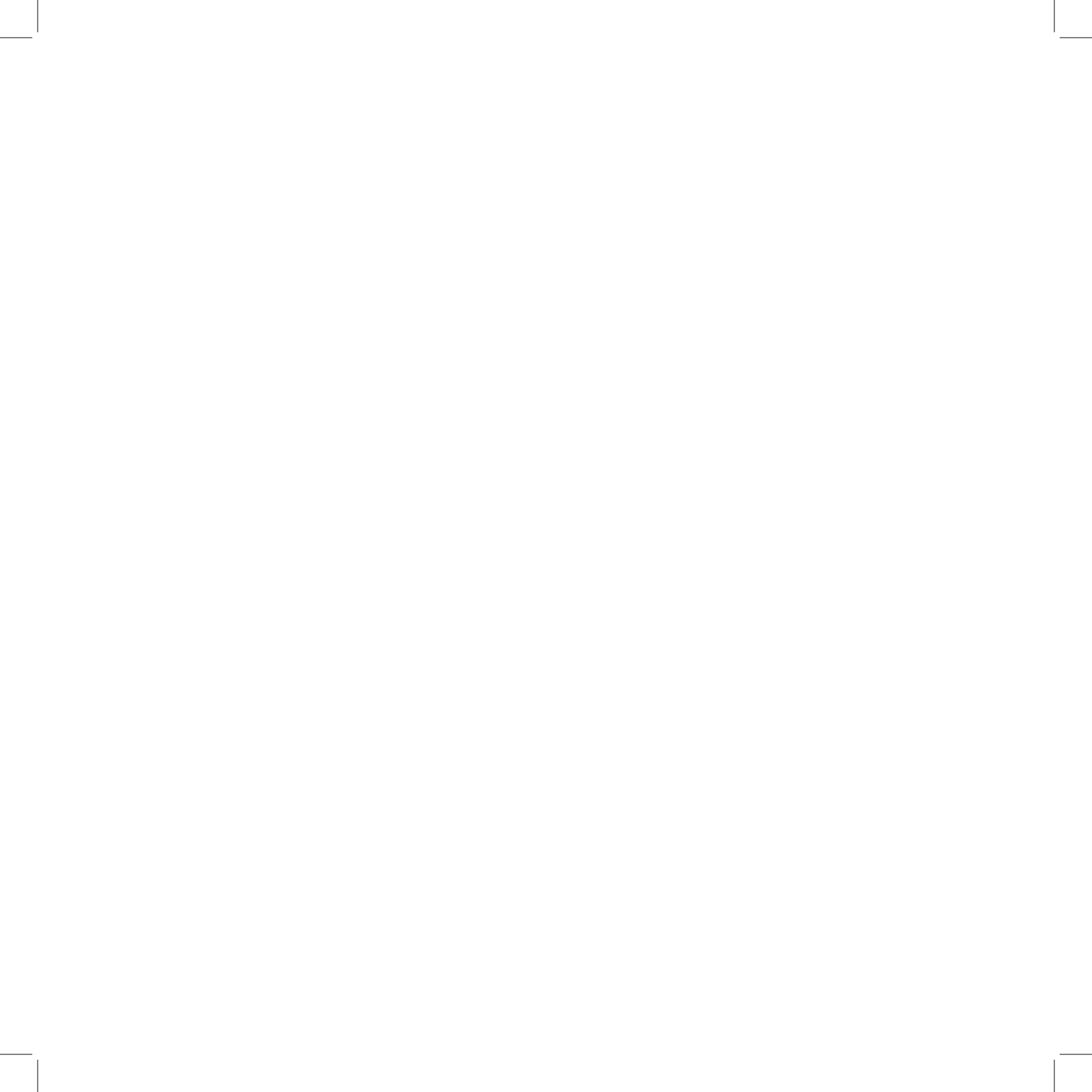
- ALTHUSSER, Louis. *Marxismo, ciência e ideologia*. São Paulo: Sinal, 1967. (Col. Sinal, 2)
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- _____. A questão do Outro: Diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco Editora, 1991.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l’écriture* (suivi de Nouveaux Essais Critiques). Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- BENNINGTON, Geoffrey, DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida par Geoffrey Bennington et Jacques Derrida*. Paris: Seuil, 1991. (Les Contemporains)
- BOYER, Philippe. *L’Écarté(e)*. Paris: Seghers/Laffont, 1973.
- CHAMOISEAU, Patrick, GLISSANT, Édouard. *L’intraitable beauté du monde*. Adresse à Barack Obama. Paris: Galaade, 2009. (Institut du Tout-Monde)
- _____. *Livret des villes du deuxième monde* Paris: Éditions du Patrimoine, 2002.

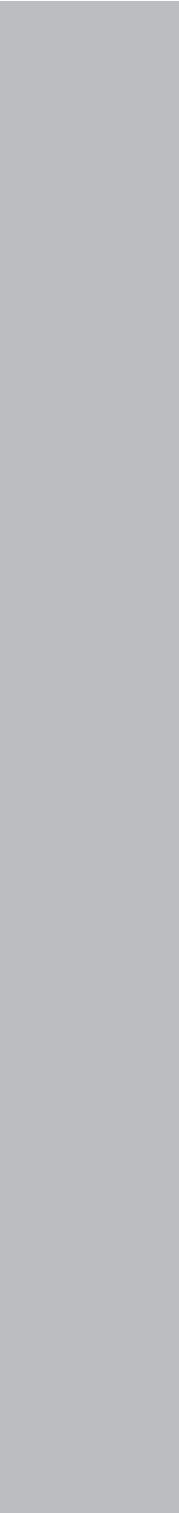
⁷⁷ “Muitos críticos não viram que o bairro Texaco é uma personagem.” (Michel Peterson, Entrevista com Patrick Chamoiseau, Kapes Kreyol, 2002) (Tradução de nossa autoria)

⁷⁸ “A errância são desvios, derivas, escapadas para se constituir. O errante, disponível no movimento, pode se enriquecer com o mundo.” (Patrick Chamoiseau, Salão literário do Departamento de Ultra-Mar francês, 2004, 16 e 17 de outubro) (Tradução de nossa autoria)

- _____. *Biblique des derniers gestes*. Paris: Gallimard, 2002.
- _____. *Écrire en pays dominé*. Paris: Gallimard, 1997.
- _____. *L'esclave vieil homme et le molosse*. Paris: Gallimard, 1997.
- _____. Que faire de la parole? In: LUDWIG, Ralph (Org.). *Écrire la parole de nuit: La nouvelle littérature antillaise*. Paris: Gallimard, 1994. (Folio/ Essais).
- _____. *Texaco*. (Prix Goncourt). Paris: Gallimard, 1992.
- _____. *Solibo magnifique*. Paris: Gallimard, 1988.
- CHAMOISEAU, Patrick, BERNABÉ, Jean, CONFIANT, Raphaël. *Éloge de la creolite*. Paris: Gallimard, 1989 / [Fort-de-France]: Presses Universitaires Créoles - PUC, 1989.
- DERRIDA, Jacques. *Le monolingüisme de l'autre*. Paris: Galilée, 1996.
- _____. *Psyché: inventions de l'autre*. Paris: Galilée, 1987.
- _____. *Marges*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1973.
- _____. La Pharmacie de Platon. In: _____. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1971.
- _____. *A escritura e a diferença*. (Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva). São Paulo: Perspectiva, 1971. (Debates, 49)
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. / Les mots et les choses. / Trad. Antonio Ramos Rosa. Lisboa: Portugalia, s.d. (Col. Problemas, 23)
- _____. *L'ordre du discours*. Paris: Éditions Gallimard, 1973.
- GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969. (Coll. Poétique)
- _____. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982. (Coll. Essais, 257)
- GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1995 / Paris: Gallimard, 1996.
- _____. Le chaos-monde, l'oral et l'écrit. In: LUDWIG, Ralph (org.). *Écrire la parole de nuit*. Paris: Éditions Gallimard, 1994. (Coll. Folio/Essais)

- _____. *Discours antillais*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968.
- JONASSAINT, Jean. *La déchirure du (corps) texte et autres brèches*. Montréal: Éditions Dérives et Nouvelle Optique, 1984.
- LUKÁCS, Georg. *O jovem Marx e outros escritos de filosofia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- _____. *Ontologia do ser social: Os princípios ontológicos fundamentais de Marx*. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.
- MESCHONIC, Henri. *De la langue française: essai sur une clarté obscure*. Paris: Hachette, 1997.
- PLATÃO. *Diálogos. Fedro*. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d. (Edições de Ouro, 127-128)
- SAÏD, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- SIBONY, Daniel. La juive: Une transmission d'inconscient. In: _____. *Entre-deux: l'origine en partage*. Paris: Seuil, 1991.
- VIANNA, Magdala. Crioulização e Crioulidade. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Niterói, RJ/Juiz de Fora, MG: EdUFF/UFJF, 2005.





Da memória à pós-memória: ilações políticas e a
ficção literária contemporânea

From memory to postmemory: political conclusions and
contemporary literary fiction

*Claudio do Carmo**

* Universidade Estadual da Bahia/UNEB, doutor em ciência da literatura/UFRJ, pós-doutor em estudos comparados/
Universidade de Lisboa, Professor Titular. claudiocarmog@gmail.com

RESUMO: A memória é política. Um consenso assentado na sua própria natureza construcional. Decorre daí a pós-memória, cuja politização chega ao paroxismo, na medida em que parece ser mais explícita e eficaz na articulação do social para alcançar um aspecto possível de representação, inclusive da ficção literária. Neste sentido, assentado em estudos que apontam para a discussão de Memória (CANDAU, 2014) e Pós-memória (HIRSCH, 2008), busca-se uma relação destas construções de memória na narrativa contemporânea, notadamente no romance “Fim” de Fernanda Torres.

Palavras-chave: memória. pós-memória, fim, ficção contemporânea

ABSTRACT: The memory is political. A consensus seated in their own constructional nature. Hence the postmemory whose politicization reaches the climax, in that it seems to be more specific and effective in social joint to achieve a possible aspect of representation, including the literary fiction. In this sense, seated on studies that point to the memory of discussion (CANDAU, 2014) and postmemory (HIRSCH, 2008), we seek a relationship of these memory constructions in contemporary narrative, especially the novel “The End” by Fernanda Torres.

Keywords: memory. postmemory. the end. contemporary narrative

A memória é política. Este consenso tem sido afirmado na melhor literatura sobre o assunto, assentado sobretudo na lógica que permite assegurar a memória como uma noção seguramente construída. Desde as primeiras noções modernas, no século XIX, encontradas em BERGSON (2003), passando por HALWACHS (2007) e os desdobramentos da memória coletiva, tem-se no entendimento da memória a percepção de interferência e ao mesmo tempo articulação do campo social. De outro modo, a memória articula e é articulada pelos componentes externos socialmente codificados. Decorre daí toda uma discussão recente sobre a noção de pós-memória, que em linhas gerais pode significar uma continuidade ou uma ruptura à noção de memória. O certo é que a pós-memória, explícita de maneira muito mais acentuada o caráter político de memória, talvez por sua própria origem, geralmente identificado ao Holocausto ou a narrativas de cunho social que incorrem em uma postura de testemunho de gerações que atrasam sua herança ou mesmo a negam.

A guerra fria já acabou, não estamos preocupados com ideologias, ao menos eu. Os Estados Unidos olham para o futuro. Eu não estou interessado em travar batalhas que, francamente, começaram muito antes de eu nascer. Os EUA não ficarão presos ao passado.⁷⁹

A citação acima é sintomática e evidencia com nitidez alguns dos aspectos que pontuam a cultura contemporânea e podem se relacionar ao entendimento de pós-memória. Vou me deter em três destes aspectos, que são os relativos à memória e a política, bem como ao alcance da literatura na interface destas categorias, relacionando-os de forma a entendê-los como cruciais no resultado que tem desdobramento nas ações do cotidiano e interferências da vida em sociedade. O entendimento da sentença envolve seu enquadramento (POLLACK, 2003) histórico, para chegarmos de maneira natural a seu entendimento e perceber a força do enunciado que se expressa vazio sem este enquadramento.

O Pós-Guerra teve, entre outras consequências, a relativa divisão do mundo entre duas forças ideologicamente sedimentadas: uma liberal e outra conservadora, ou ainda democrática e social-comunista; o que gerou em linhas gerais uma guerra, num sentido amplo, porque envolveu discurso, estética, política, enfim uma luta simbólica, bem como a guerra física em si, pela hegemonia de espaços territoriais e imaginados. Não é difícil elencar as várias vicissitudes que envolvem a chamada Guerra fria, desde a corrida aeroespacial com o extraordinário desenvolvimento da ciência até a alta performance esportiva que tornou os expoentes desta guerra, Estados Unidos e União Soviética, duas potências.

⁷⁹ Barack Obama, presidente dos Estados Unidos da América Declaração dada na VII Cúpula das Américas, ocorrida entre 10 e 15 de abril de 2015, na cidade do Panamá, no Panamá. Disponível em < www.youtube.com/watch?v=TqPoqoocvBY > acessado em 20/08/2015.

No quadro da Guerra Fria, ainda nos anos da década de 1960, ressalta-se a invasão da Baía dos Porcos, em Cuba, que pôs fim à ditadura de Fulgêncio Batista, e que teria num então desconhecido e jovem guerrilheiro Fidel Castro sua marca mais visível.

Inicialmente apoiado pelos Estados Unidos, Fidel Castro e seus companheiros, após a instauração da Revolução cubana, em 1959, tem o apoio da União soviética, em claro desafio a hegemonia e poderio americano no continente. Para acirrar todo o processo e torná-lo dramático, as tentativas americanas de retomada ou invasão da Ilha foram malgradas, o que fortaleceu imensamente a capacidade de resistência dos cubanos, elevando Fidel Castro a herói e símbolo da luta pela justiça social. Data daí a cisão e permanência de contenda entre os dois países, com uma série de restrições por parte dos americanos ao governo da Ilha cubana, que culminou, em última instância, com o embargo que atravessaria ao menos cinco décadas.

A arena política se desenha e se notabiliza em decorrência das variadas negociações que envolvem as relações pessoais no cotidiano. A política, então, é o resultado mais evidente deste trato, ou seja, a intencionalidade, sobreposta a ditames ideológicos naturalmente apreendidos ou optados ao longo da experiência humana, moldam o caráter político do indivíduo. Posto em escala, assegura-se que a política é resultado das ações pessoais no tempo, historicamente sucedidas, que são recolhidas pela memória em forma de experiência tornada inata. Em outros termos, há uma espécie de protomemória⁸⁰ atuando nas diversas instâncias dos fazeres cotidianos que determinam com que a experiência passada seja naturalizada e atualizada numa forma de presentificação. Pierre Bourdieu (2001,184), do mesmo modo, demonstra o quanto o passado ao mesmo tempo que não é representado no presente interfere no corpo agindo nas disposições que ele produziu. E ainda:

O habitus, produto de uma aquisição histórica, é o que permite a apropriação do legado histórico. Assim como a letra só deixa de ser letra morta pelo ato de leitura que supõe uma aptidão adquirida para ler e decifrar, a história objetivada (nos instrumentos, monumentos, obras, técnicas etc.) somente consegue converter-se em história atuada e atuante quando é assumida por agentes que, por conta de seus investimentos anteriores, se mostrarão inclinados a se interessar por ela e dotados das aptidões necessárias para reativá-las.

Uma vez adquirida, a história, ela estará, por força do hábito, como quer Bourdieu, e no mesmo sentido emprestado por Bergson (1999) ao referir-se à memória individual, presentificada nas

⁸⁰ CANDAU, 2014, observa que a protomemória é uma memória de baixo nível que não pode ser destacada da atividade em curso e de suas circunstâncias, pois constitui os saberes e as experiências mais resistentes e mais bem compartilhadas pelos membros de uma sociedade.

ações continuamente. Esta aquiescência, envolve variados sentidos e formas de experiência, tais como a bagagem intelectual, o conhecimento e múltiplos aspectos da vida social e mais recentemente, como demonstram Pierre Bourdieu e boa parte dos estudos de Michel Foucault, o corpo. Aprendemos pelo corpo e é através dele que as injunções sociais regulares se apresentam, através de ritos que tendem a inscrever os sexos nos corpos. A própria distinção entre masculino e feminino, é uma das mais notórias atividades do corpo que age de maneira a marcar explicitamente, em que pese o tautologismo, as categorizações sociais. Assim, o corpo, que traz memória, uma protomemória, constitui dos mais celebrados constituintes políticos.

Se o corpo é político na sua mais pura e superficial evidência, o que falar do corpo que se atreve e se mostra distinto, como um corpo negro? O discurso pós-racial que sucedeu a primeira eleição do presidente dos EUA, Barack Obama, para além do “we can” que se tornou quase um mantra generalizado e possibilitou aglutinar um sentido nacional à conquista política da nação, pode ser comprovado na extensa e intensa agenda que se seguiu nos anos subsequentes, quando Obama cada vez mais foi se distanciando aos olhos da sociedade americana de qualquer conotação racial. Valia mais o “we can” de matiz cultural branca e nacional. O presidente norte-americano parecia se colocar desta maneira, sem querer ferir suscetibilidades, devia-se esquecer sua condição permanente de negro aos olhos da sociedade. Algo bastante complexo e desafiador diante das conjunturas e histórico de tensão racial que abastecem a cultura americana periodicamente.

A condição e discurso pós-racial parece ter explodido em fins de junho de 2015, quando um atentado a uma Igreja Metodista no estado da Carolina do Sul, veio à tona. Tratou-se de ataque, como tantos outros vistos naquele país, em que se explode uma violência insana através de atiradores ou coisa semelhante. No caso específico houve uma chacina em que um jovem branco vitimou mortalmente o pastor, reverendo Clement Pinckney e oito fiéis da igreja. A comoção que tomou conta do país, logicamente chegou ao presidente como mandatário da nação. E Barack Obama tratou de rapidamente visitar o local dos acontecimentos. Até aí, nada que fuja ao repertório do bom político, com ou sem mandato. Mas os atos, simbolicamente tratados, que se seguem a esta visita é que deixam a mostra a evidência do corpo na fala política. Obama vai aos funerais, chega ao local da tragédia e inesperadamente canta, entoando junto aos fiéis, à capela, os versos iniciais de “Amazing grace”, a sublime graça, a canção que soa como um hino presente nos cultos das igrejas americanas, mas mais que isto, é uma canção que invade a alma da comunidade negra. Ao cantá-la, Obama dá um nítido recado, no ambiente de tensão racial que sempre marcou a cultura americana. Se despe da posição meramente nacional continuamente

veiculada e agrega uma postura racial, expondo sua pele negra. Ele diz, não através de palavras, que está ali como maior autoridade da nação e compartilha daquele sentimento que todos estavam passando, pois era um deles, negro.

Sabe-se que o movimento dos direitos civis americano, completados meio século de conquistas, não fechou a enorme lacuna racial da sociedade, que frequentemente, se vê diante de casos, muitos de enorme repercussão, cujos desdobramentos se traduzem em tragédias. O fato de um negro, ter alcançado o mais alto posto da hierarquia americana, a portentosa presidência dos Estados Unidos da América, é um sinal de vitalidade e do vitorioso caminho traçado pelo movimento, que conquistou entre outras coisas o direito a igualdade racial, social e política do negro americano. Neste sentido, Barack Obama é visto com enorme respeito e orgulho por parte da comunidade negra, transcendendo em muito os limites do nacional americano. É a representação no que ela tem de mais evidente e objetivo.

Os acontecimentos da Emanuel African Methodist Episcopal Church em Charleston na Carolina do Sul, Estado que por si só foi um símbolo nefasto da guerra civil americana por concentrar a divisão racial do país em republicanos e abolicionistas ainda no século XIX, marcam não um divisor d'águas mas notadamente uma nova perspectiva nas relações políticas relacionadas a herança cultural americana. O que acabava de acontecer ali, não era somente a visita política de um presidente, mas a tomada de atitude, de alguém que deixava de ser o presidente para ser o presidente negro americano.

Por muito tempo, estivemos cegos para o caminho do passado de injustiças que continuam a moldar o presente. Talvez esta tragédia nos leve a fazer algumas perguntas difíceis sobre como podemos permitir tantos de nossos filhos a definir na pobreza, frequentar escolas em ruínas, crescer sem perspectivas de emprego ou carreira (...) talvez percebamos como o preconceito racial pode nos infectar mesmo quando não percebemos, de modo que nos protejamos contra, não apenas insultos raciais, mas o impulso de chamar Johnny para uma entrevista de emprego, mas não Jamal⁸¹.

A fala, algo carregado de sentimento e memória racial, de Obama, deixa claro o lugar de onde se fala, o lugar de quem herdou o conflito e discriminação que não desaparecem com o tempo quando alimentados por uma odiosa dissimulação de preconceitos. A propósito deste mesmo episódio, Obama discorre sobre a questão, enfrentando-a e deixa à mostra sua preocupação e o profundo sentimento e conhecimento do lugar geracional. “as sociedades não apagam totalmente da noite para o dia tudo o que

⁸¹ Obama utiliza esse nome típico da comunidade negra americana para ilustrar e marcar posição quando de sua pregação na Igreja de Charleston, ao utilizar toda força de sua oratória para refletir a questão racial. Disponível em <www.youtube.com/watch?v=_0ckFQO4YiE> acesso em 15 de julho de 2015.

aconteceu 200 ou 300 anos antes.” E é sintomática a pontual afirmação “Há racismo” em seu discurso precedido de uma explanação cultural e histórica, em que fica evidente seu posicionamento político, ao confrontar o politicamente correto com a expressão própria do preconceito americano e de pura conotação racista, “nigger”. Completa sua análise com a observação da memória que reveste e enraíza as mais caras projeções de um armistício racial: “O legado da escravidão, as leis de segregação racial e a discriminação em quase todas as instituições de nossas vidas projetam uma longa sombra. Isso continua sendo parte de nosso DNA”.⁸²

A tomada de consciência aqui é explicitada de maneira a deixar à mostra o sentimento de identidade abastecido por uma memória do corpo (a pele fala) que recupera como num inconsciente coletivo as agruras e tensões de um grupo racial. Não é com resignação que Obama fala, é com pesar, como quem pede desculpas pela experiência agravante de uma sociedade que teima em apagar o passado sem ter exatamente vivido, num evidente movimento associado à memória.

Se as expressões políticas estão carregadas do argumento memorialístico, com a memória e suas mnemotécnicas atuando como pano de fundo e estruturante, as relações entre política e literatura de maneira mais explícita são antigas e necessariamente remetem a memória como condição de liame entre as duas categorias. Modernamente, data do século XIX o estreitamento dessa relação, sobretudo com o caso Dreyfus na França e o célebre manifesto “j’acuse” de Émile Zola⁸³. Em linhas gerais, o manifesto de Zola, representou não só a indignação, mas também a inserção do escritor no campo político. Como se sabe a memória é um conceito que envolve muitos desdobramentos, se configurando, inclusive em verdadeiras teorias da memória, no sentido de explicá-la. O que nos leva a concluir que existem memórias, que embora oriundas de um tronco comum, seja por uma leitura mitológica, social, psicológica, filosófica, entre outras, podem assumir diferenças fundamentais que aparentam uma distância profunda de possível origem, causando um mascaramento inclusive na sua própria condição. De outro modo, o mascaramento da memória faz com que esta se desassemelhe, podendo assumir condições outras várias, sendo a mais notória destas condições o esquecimento, além de uma não-memória. Assim, podemos falar em teorias da memória, que abarcam um vasto campo que vai desde uma episteme filosófica até ao mais antigo

⁸² Entrevista de Barack Obama ao humorista Marc Maron. Disponível em < www.wtfpod.com/podcast/.../episode_613_-_preside.. . > Acesso em 21 de junho de 2015.

⁸³ O caso Dreyfus ocorrido em fins do século XIX, tratou da falsa imputação de traição do oficial francês Alfred Dreyfus, que fora acusado de favorecer o exército alemão. Depois de condenado, é confinado na Ilha do Diabo, de onde somente é libertado quando vem à tona o verdadeiro culpado e as fraudes que envolveram todo o processo. O fato deflagra a indignação de escritores e intelectuais franceses impulsionados pela carta aberta do escritor Émile Zola, intitulada J’acuse ! (eu acusol).

conhecimento sobre memória, passando por tratativas de cunho espiritual ou religioso, destacando o mito como forma arcaica e original. No entanto, em tempos mais recentes a memória se ampliou em concepções que buscam explicar o mundo e os acontecimentos, desdobrando-se naturalmente numa visão de aspecto mais pedagógico, as mnemotécnicas, bem como com o advento das novas tecnologias a memória se explica por fenômenos mecânicos de caráter neurológicos e sistêmicos. Outrossim, é mister relacionar o alcance da memória ao campo cultural, que suscita uma série de interpretações e dá-lhe uma condição de relevância ao destacar algo que parecia restrito a campos tão distintos como exóticos. A cultura como prática política se manifesta mais evidente nas formas de relação pessoal, mas o alcance da memória influi, lê e explica as expressões culturais, já que sua existência é agudamente percebida. Neste sentido, os conhecimentos sobre memória ampliam e refundam uma espécie de historicidade na qual a pós-memória é um sintoma mais evidente, quando questiona os parâmetros e mesmo a projeção da memória.

Na origem, a memória em descrição mitológica, se confunde com Mnemósine que seria sua personificação e tem o significado primevo de lembrar-se. Fora amante de Zeus, dando origem as nove musas, concebidas a partir do pedido dos deuses, que derrotados os Titãs, argumentam da necessidade de cantar condignamente a grande vitória. Assim, após esposar Mnemósine durante nove noites consecutivas, concebe as nove musas que tem variadas funções relacionadas à lembrança. A anotação do poeta Hesíodo dá bem a dimensão da função exercida pelas musas:

São as Musas que acompanham os reis e ditam-lhes palavras de persuasão, capazes de serenar as querelas e restabelecer a paz entre os homens. Do mesmo modo, acrescenta o poeta de Ascra, é suficiente que um cantor, um servidor das Musas celebre as façanhas dos homens do passado ou os deuses felizes, para que se esqueçam as inquietações e ninguém mais se lembre de seus sofrimentos. (BRANDÃO, p.203)

Nota-se que o mito fundador da memória continua a formular os conceitos e definições que a envolvem. Sua vinculação às artes, a faculdade quase sobrenatural de lembrar e criar mundos elegíveis e perfeitos, a atração que exerce sobre os homens. A memória, então, partindo desta concepção mitológica que permanece como uma herança a fundamentar todo o conceito percorrido em plena modernidade, chega à contemporaneidade suscitando abordagens por vezes contraditórias, mas que a colocam como um dos aspectos primordiais da cultura contemporânea.

A memória não é o passado, é uma reconstrução do passado, que mantém uma infidelidade ao que aconteceu. Em outras palavras, a memória atualiza o passado sem se comprometer em transformar este

passado em verdade. Neste sentido a capacidade de apreensão deste passado é que faz com que esta memória seja mais ou menos relevante. Vale lembrar que a memória não é um conteúdo em si, algo concreto que se possa pegar, mas antes uma estratégia, um meio, um dispositivo foucaultiano, ou poderíamos assinalar uma força invisível que aciona certos mecanismos de atuação na realidade. Assim, não há dúvida sobre certo consenso que posta a memória como uma atualização constante e permanente do passado, e se é assim, podemos sublinhar que o passado estará sempre atuando concomitante ao presente e modificando-o. Reside aí, nesta ligação inexorável entre passado e presente o sentido significativo da memória.

Se a memória é herança, ligação direta, apenas com as interferências que a constituem e a modificam, a pós-memória refina as interpretações de memória, ao assinalar, em certos aspectos, a ruptura com esta herança, ou seja, a rigor, com a própria memória. De outro modo, a pós-memória para se tornar tal qual, necessita sair do âmbito da memória, adquirindo uma outra natureza.

O conceito é recente e aparece com frequência, com esta nomeação, em Marianne Hirsch, embora seja retomado criticamente por outros autores, tais como Beatriz Sarlo e Michael Pollack, sem contudo, encontrar na nomeação explícita o mesmo argumento de Hirsch. Nestes o conceito aparece de forma indireta ao pontuar e ao cruzar com a memória de terceiros, por tabela ou mesmo testemunhal. Talvez a noção de arquivo descrita por Derrida (2001) seja esclarecedora de como a pós-memória pode assumir um aspecto contraditório, cujas duas possibilidades temporais mais evidentes se dão em torno da continuidade e da ruptura. Se é certo que a memória prescinde do suporte como condição de sua existência, pois como se sabe a memória é intangível, uma abstração, daí sua incapacidade de se mostrar sem um corpo, é concebível que este suporte, a metáfora do arquivo, ao mesmo tempo que armazene a memória e possa representar a um só tempo seu fim, “o mal ou febre de arquivo”. As novas tecnologias e a sucessão de experiências que suscitam podem representar um bom campo de observação para este mal.

O computador (como ideia) supõem um armazenamento de informações que são utilizados de forma cada vez mais eficaz, produzindo outras informações em cadeia. Pois bem, a base desse armazenamento é a memória que vai sendo produzida em grande escala e possibilita um aproveitamento oportuno. A questão reside justamente na natureza do armazenamento, que como se sabe, é realizado em algum suporte, o arquivo, com intuito de guardar esta memória. “Mesmo em sua guarda ou em sua tradição hermenêutica, os arquivos não podiam prescindir de suporte nem de residência” (DERRIDA, 2001, p.13). Nota-se que, se a memória é infinita, em tese, o suporte é tão finito quanto o tempo que o representa. No caso específico do computador, vivemos a era de alguns suportes que se tornaram contumazes, quais os casos dos disquetes, pen-drives, cd’s, drives, Hd’s, nuvens, entre outros. A lista

é enorme e pode ser reproduzida com acréscimos possíveis que ainda desconhecemos. É importante assinalar que alguns suportes, os primeiros notadamente, que caracterizavam uma segurança de memória, ficaram obsoletos, podendo vir ao completo desaparecimento. Os disquetes, que compreendiam uma gama enorme de memória para época, foram substituídos por outra natureza de arquivo, mais modernos, que por sua vez foram ou vão sendo substituídos por outros e outros numa sucessão interminável. À primeira vista a memória está ali, no suporte, no arquivo, não há por que se preocupar, há uma garantia desta preservação. No entanto, o olhar mais cuidadoso verificará que a mudança do suporte com a consequente substituição, acarretará a morte ou o fim dessa memória, já que não haverá mais o acesso a ela com o desaparecimento do suporte. A memória continuará restrita ao arquivo que a armazenou, mas impossibilitada de transmissão, impossibilitada de viver. Eis o mal do arquivo, uma contradição, que trabalhando contra si mesmo, o arquivo, funciona para a para o aniquilamento da memória, para o esquecimento. O trabalho da memória não sobrevive à destruição do arquivo.

A nação de pós-memória, a partir de Marianne Hirsch, concebe a definição inicialmente a partir da herança familiar, posteriormente sendo ampliado em termos de narrativas sociais, geralmente decorrentes do trauma, por isso seu principal contexto é o Holocausto, que teria gerado um repertório de ausência. Ou seja, na incapacidade do relato, da memória, destes traumas pela geração que os viveu, passa-se a uma outra geração sucessora, que mormente não teve objetivamente contato com o trauma, mas que passa a vivenciá-lo como se fosse sua. A pós-memória, assim, seria um testemunho por adoção, já que a vítima ou testemunho direto, é incapaz por motivos traumáticos, de expressar sua condição e memória, desta maneira “é a natureza atrasada de memória traumática, que alimenta a sua transmissão e adoção” (HIRSCH, 2008, p.10) Há uma preocupação com a natureza dessa transmissão forçada, que é efetivada através da memória dos outros.

Desta maneira fica evidente naquela primeira fala do presidente Barack Obama como a atitude e postura empreendida, envolvem uma noção de pós-memória, pois resta explícito certo rompimento com uma geração que não o envolve. Da mesma maneira, vamos encontrar esse entendimento em narrativas literárias contemporâneas, que sugerem um rompimento entre gerações, como é o caso do romance intitulado “Fim” de Fernanda Torres, cuja temática sugere a ideia de geração e a precisão fronteira entre memória e identidade. Tal obra parece traduzir realidades em que a competência discursiva a transforma não somente em representação urbana como lugar de vivência ficcional, ou seja, espaço de encenação real ficcionalizado, mas também como lugar imaginado que se faz real a partir da ficção, na medida em que “interpela” este mesmo real. Uma literatura de condição estética contemporânea, cujo teatro da memória se movimenta em um território de encontro, do entre-lugar de tempos e espaços.

O livro é despretensioso. Longe de ser uma obra-prima, tem a contradição assegurada no fato da autora Fernanda Torres, ser atriz originariamente de sucesso e ter a primeira incursão no campo literário. A contradição se estabelece porque a um só tempo representa um capital não desprezível na aceitação da obra, mas também um fator de desconfiança pela origem apartada das letras. No entanto, é justamente esta marca fronteira ou contraditória que pode nos interessar na medida em que sinaliza uma das constantes da literatura contemporânea. Não esperemos uma obra fundamental para a vida do leitor, nenhum romance de fundação, mas incrivelmente nossa expectativa e percepção, ainda assentados no paradigma moderno, recaem sobre um modo de ver e sentir que não entusiasma. Temos, então, uma narrativa que traz as marcas constantes da estética contemporânea. E neste sentido a autora deixa bem claro que é e está contando uma história, não temos mais aquela pretensa ilusão de realidade moderna, muito pelo contrário, o texto se ironiza o tempo todo, parecendo buscar uma inverossímil convicção que no fundo soa como vida da gente. O aspecto político já se desenha nesta dicção da autora, ao deixar à mostra um rastro da vivência que flerta frequentemente com o ficcional.

O romance trata da história de cinco amigos: Álvaro, Sílvio; Ribeiro; Neto e Ciro, que relatam através de um narrador em 3ª pessoa, suas trajetórias, entrecruzadas por um pano de fundo do Rio de Janeiro dos anos cinquenta, chegando aos dias atuais. O trabalho da memória está todo aí, numa perspectiva de trazer o passado à tona como um acerto de contas com o presente. E este acerto se dá a partir de uma trama que se sucede relatando as efetivas agruras dos personagens, tecendo uma espécie de cartografia afetiva da memória. Percebe-se que ao longo da narrativa são citados e situados vários acontecimentos que se explicam e dão sentido por que estão no Rio de Janeiro, numa clara alusão ao espaço narrativo e ao tempo da ação como componentes literários. “As dez e meia desceu do taxi na avenida Francisco Bicalho, em frente ao Instituto Médico Legal” (TORRES, 2013, p.30). De maneira um tanto sutil, o tempo está inscrito nesta narração ao relacionar o espaço, “Instituto Médico legal na avenida Francisco Bicalho”, ao tempo, visto que se sabe, sobretudo os cariocas, que esta construção neste local existe há cerca de cinco anos. Ou seja, o tempo da narração nos remete aos últimos anos. Deste modo, as atitudes, os relacionamentos, enfim, o comportamento e modo de ser, dos personagens se adequam a um estereótipo carioca. Ora, a narrativa então se vale destas marcas cartográficas para se constituir, como as que identificamos em: “O consultório do Matos fica num edifício comercial aqui de Copacabana lotado de médicos senis.” (op.cit, 2013, p.27). Ao que parece não poderíamos ler esta história sem os componentes geográficos e locais que a compõe, pois expressaria uma outra história. Assim, temos o registro indiscutível da memória ao lidar com a narrativa, que salienta um aspecto contumaz da contemporaneidade a relação tempo-espaço.

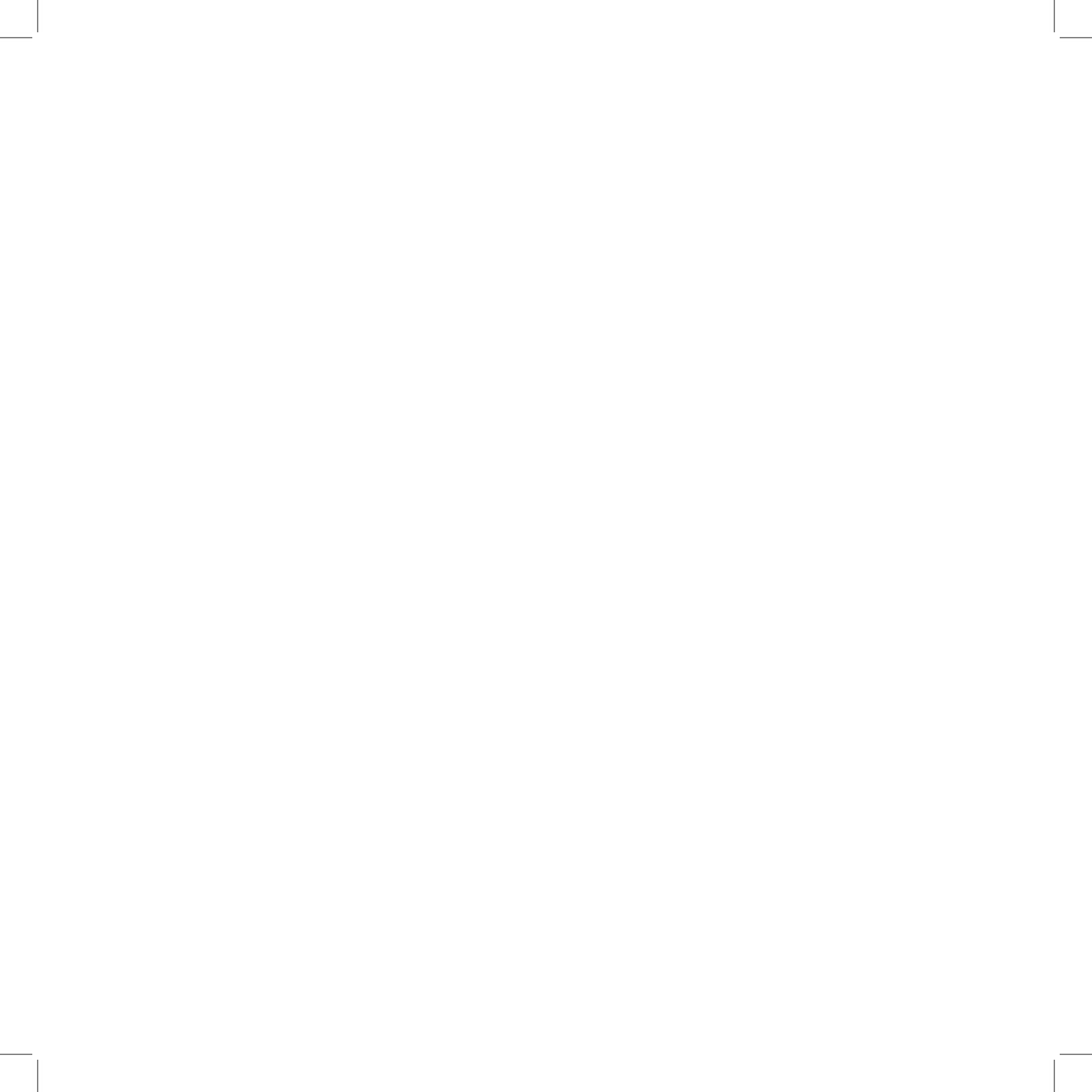
Tal relação, tempo-espaço, é frequentemente sublinhada ao longo da narrativa, como se a memória só estivesse ali como adorno, como referencial vazio, não como um dado nostálgico e permanente. Deste modo a narrativa se move entre memória e lugares, mas sem dar o peso que outrora procuramos. Não há culpa naquilo que foi vivido, não se quer recuperar nada: “Irene recebeu com frieza a notícia da morte do homem com quem vivera quinze anos de sua juventude.” (op.cit, 2013, p.30) . Essa fala demonstra bem o sentido de uma ausência de coerência histórica, desvelando um liame temporal que está sendo rompido. Assim como podemos notar também na fala peremptória do personagem Álvaro ao morrer, logo no primeiro capítulo dedicado a ele: “Desintegro no ar sobre Copacabana. Uma vez, li que a morte era o momento mais significativo da vida, e é mesmo. A minha foi boa, está sendo, não por muito mais” (op. cit. 2013, p.29). Essa constatação do personagem, com a consciência da morte vindo à superfície deixa bem claro que não há nada a lamentar. Foi a vida, fim. Irene, uma das personagens que desempenham um papel relevante na trama, pois é esposa de Álvaro, tem na relação necessária com os amigos deste uma constante também em sua vida, já que vive as memórias de Álvaro de maneira orgânica; uma memória por tabela, na concepção de Pollack (1992, p.205).

São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não (...). É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorre um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada.

A memória por tabela se situa no mesmo campo semântico da pós-memória, ou seja, uma memória de segunda ordem, herdada. Irene então se move também nesta perspectiva externando uma ruptura sentimental e a um só tempo vivenciando uma memória por adesão. Com isto, a ficção literária contemporânea, qual o caso de “Fim”, se assenta na perspectiva da reconfiguração do tempo, da qual a noção de pós-memória é uma das vertentes, desdobrando-se ainda na política cotidiana, predominantemente do corpo ou ainda étnica e social. Deste modo, o romance contemporâneo aponta para a mudança de paradigma ao traduzir sintomas e revelar memórias que parecem não querer ser lidos como memórias, bem como lugares que não representam lugares.

Referências:

- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *Meditações pascalianas*. Trad. Sergio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p.184.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. v. 1. Petrópolis: Vozes, 1986.
- CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: ed. Centauro, 2004.
- HIRSCH, Marianne. *The generation of postmemory*. *Poetics today*, v.29, n.1, 2008, p.28-103.
- POLLACK, Michael. *Memória e identidade social*. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212
- TORRES, Fernanda. *Fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.



Cultura, memória e literatura: a infância em obras
autobiográficas de Bartolomeu Campos de Queirós

Culture, memory and literature: children in
autobiographical works of Bartolomeu Campos de Queirós

*Joyce Mariana Rodrigues Silva Salazar**

*Marília Flores Seixas de Oliveira***

* Mestranda do programa de pós-graduação em letras: cultura, educação e linguagens (PPGLCEL/UESB), pesquisadora do grupo de pesquisa CASLIDS (UESB). E-mail: joycessalazar@gmail.com

** Doutora em desenvolvimento sustentável pela Universidade de Brasília (UnB); professora titular do DFCH / UESB; professora do programa de pós-graduação em letras: cultura, educação e linguagens (PPGLCEL/ UESB) e do programa de pós-graduação em ciências ambientais (PPGCA/UESB); Coordenadora do Grupo de Pesquisa CASLIDS (UESB). E-mail: marilia.flores.seixas@gmail.com

RESUMO: Este trabalho discute a relação entre cultura, memória e literatura a partir da análise dos textos literários sobre a infância: *Por parte de pai e Ler, escrever e fazer conta de cabeça*, de Bartolomeu Campos de Queirós. Aborda a diversidade de percepções sobre a infância, compreendida como uma construção simbólica sócio-histórica e cultural, tomando alguns exemplos históricos desta representação. Apresenta, ainda, como o autor transfere para o plano ficcional, através da memória, elementos de sua infância.

Palavras-chave: literatura; infância; memória.

ABSTRACT: This study discusses the relationship between Culture, Memory and Literature from the analysis of literary texts on childhood: *Por Parte de Pai e Ler, Escrever e Fazer Conta de Cabeça* de Bartolomeu Campos de Queirós. It addresses the diversity of perceptions about childhood, understood as a symbolic construction historical and cultural partner, taking some historical examples of this representation. It studies, as the author transfers FOR fictional plan, through the memory, his childhood elements.

Keywords: literature; childhood; memory.

Introdução

O escritor Bartolomeu Campos de Queirós (1944-2012) nasceu em Pará de Minas Gerais e viveu sua infância em Papagaio, outra cidade do interior mineiro. Lançou seu primeiro trabalho, *O peixe e o pássaro*, em 1971, e, ao longo da vida, publicou mais de 66 títulos (alguns deles traduzidos para inglês, espanhol e dinamarquês), recebendo diversos prêmios, sendo hoje considerado pela crítica um dos mais importantes escritores de literatura infantil. Apesar de ter uma vasta produção associada à literatura infantojuvenil, o autor negava o rótulo de escritor infantil, e afirmava não limitar sua escrita a nenhum tipo de público específico. No entanto, ao longo de sua produção literária, tal associação com a infância tornou-se recorrente. Por um lado, a maneira de tratar os temas abordados e a forma com que escrevia, com uma linguagem rica em sensibilidade e afeto, fez aproximar o público infantil, que certamente se identifica com os textos e com a abertura que eles incitam à imaginação e à liberdade, num constante convite à participação do leitor. Por outro, a própria temática apresentada em vários dos seus textos resulta relacionada ao amplo tema da infância e das memórias afetivas, quaisquer que sejam as idades dos leitores. É um convite à reminiscência que remete, também, à própria infância do autor. Como por exemplos nos livros *Por parte de pai* (1995), *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* (1996) e *Vermelho amargo* (2011) que pretendemos analisar em nesse trabalho.

Bartolomeu Campos de Queirós viveu a infância em uma cidade pequenininha do interior mineiro, uma cidade que tinha apenas três ruas. É o terceiro de seis filhos: dois meninos e quatro meninas. O pai era caminhoneiro e a mãe, uma grande leitora e dona de casa. Sua infância foi marcada pela presença do avô paterno, sujeito encantado pelas palavras, que fez da própria casa um livro ao escrever todos os acontecimentos da pequena cidade nas paredes. E foi marcada, sobretudo, por uma mãe amorosa que fica doente por vários anos e vem a falecer quando o menino ainda tinha seis anos de idade.⁸⁴

Sem o colo da mãe eu me fartava em falta de amor. O medo de permanecer desamado fazia de mim o mais inquieto dos enredos. Para abrandar minha impaciência, sujeitava-me aos caprichos de muitos. Exercia a arte de me supor capaz de adivinhar os desejos de todos que me cercavam. (QUEIRÓS, 2011)

⁸⁴ Encontra-se a biografia do autor, contada pelo mesmo, em diversas entrevistas, entre elas: Imagem da Palavra – parte 1 e 2, Katia Canton, Bartolomeu Campos de Queirós 14:09 e Museu da Pessoa Projeto: Memórias da Literatura Infantil e Juvenil, 2008.

Bartolomeu foi também ativista nas questões relacionadas à educação. É o autor do *Manifesto por um Brasil literário*, do Movimento por um Brasil literário, do qual participava ativamente. Participou de importantes projetos de leitura no Brasil, como o ProLer⁸⁵ e o Biblioteca Nacional, dando conferências e seminários para professores de leitura e literatura.

Torna-se importante mencionar a biografia do autor porque, em várias entrevistas, o mesmo relata como esses eventos influenciaram a escrita de sua obra. Assim como sua mãe, que, mesmo medicada pela morfina, sentia uma dor insuportável, usava o canto para o alívio, Bartolomeu se utilizava da escrita para o alívio de suas angústias.

Percebe-se na biografia e obra de Bartolomeu que suas vivências infantis pouco têm a ver com o imaginário comum que coloca a infância como o melhor tempo a ser vivido pelo ser humano, por ser um tempo em que se está livre das preocupações e sofrimentos da vida adulta. Ao dizer sobre sua infância, ao contrário da imagem que temos nos versos de Casimiro de Abreu, que se refere à mesma com nostalgia: “Oh! Que saudades que tenho da aurora da minha vida, da minha infância querida que os anos não trazem mais”, Bartolomeu diz: “Não guardo lembranças ternas da minha infância. A alegria está em saber que ela passou, em termos” (QUEIRÓS, 1997, p.41-43). É esse teor de conteúdo que encontraremos em nosso *corpus*. Os livros selecionados fazem parte de um conjunto de outros textos que formam quase que um quebra-cabeça revelador da infância de Bartolomeu Campos de Queirós.

Em *Por parte de pai*, o narrador protagonista rememora sua infância contando os fatos mais marcantes da vida de um menino que vivia com os avós após a morte de sua mãe, o pai era caminhoneiro e a relação de maior afeto que o menino possuía era com o avô, que escrevia nas paredes da casa até mesmo os menores acontecimentos da cidade, por quem tinha grande admiração e amizade. A avó, após um derrame, cai em cima de um machado amolado e tem a cabeça cortada. A partir daí, Maria não foi mais a mesma. Nem mesmo seu avô Joaquim era o mesmo, ele mudara, andava desgostoso. O menino se via pouco a pouco ser expulso da casa dos avós.

Em *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* há também um menino como protagonista que revela sua infância, permeada de alegrias, dores, fantasias e descobertas. Com uma linguagem rica em sensibilidade, o autor consegue pegar pequenos detalhes da infância de um menino e destrinchar os mínimos detalhes escondidos nas entrelinhas. Ganha destaque na narrativa a amizade do menino com seu avô, as

⁸⁵ (PROLER) PROGRAMA NACIONAL DE INCENTIVO À LEITURA é um projeto de valorização social da leitura e da escrita vinculado à Fundação Biblioteca Nacional e ao MinC – Ministério da Cultura. Presente em todo o país desde 1992, o PROLER, através de seus comitês, organizados em cidades brasileiras, vem se firmando como presença política atuante, comprometida com a democratização do acesso à leitura.

brincadeiras com amigos, a doença da mãe e, sobretudo o seu ingresso na escola. O autor sabe apresentar considerações profundas sobre a vida. O capítulo final acaba por ser o mais tocante, pois conseguimos ver os sentimentos da criança diante da doença e morte da mãe.

Várias são as semelhanças entre os livros escolhidos. Em todos eles há um retorno à infância através da memória. Essa infância é apresentada por um menino-protagonista que passa por momentos de alegria, mas que, sobretudo, destaca o sofrimento da criança exposta às situações de dor. Bartolomeu consegue tocar em temas fortes por meio de uma escrita sutil, numa linguagem carregada de sentimento que desperta em quem lê empatia. São livros que, de certa forma, trazem uma melancolia poética, nos convidando a experimentar o mundo subjetivo de suas lembranças, que acreditamos que não se refram somente ao particular, pois representam uma infância que se assemelha a de muitas pessoas. Infância essa que desconstrói o imaginário da “infância feliz”.

Embora sua obra seja assumidamente autobiográfica, com elementos de sua infância alcançados através da memória, em várias de suas entrevistas Bartolomeu afirma que toda memória é fantasiosa, nos levando a entender que ela não pode ser analisada simplesmente como sua biografia. “*Não existe uma memória pura pra mim, toda memória é resultado de um diálogo entre o vivido e o sonhado*”⁸⁶. É certo que é forte o pacto autobiográfico, entretanto, entendemos a obra como um espaço aberto polifonicamente⁸⁷ em que falam o menino, o autor, o narrador, a personagem, as representações de um tempo e lugar específico.

Busca-se saber como são representadas as crianças nas obras? Elas falam? O que falam? Qual é o lugar da infância na obra? Como os adultos enxergam as crianças da obra? Este estudo contempla uma reflexão sobre o testemunho histórico de Bartolomeu, na busca de compreender a complexidade das concepções sobre infância esboçadas pelo autor, que escreveu sobre a própria vida. Assim, pretendemos analisar como a infância é representada, “significada” nos livros *Por parte de pai* (1995) e *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* (1996). A interdisciplinaridade torna-se princípio mediador, à medida que se vale dos diálogos entre literatura e história, compreendendo que as representações estéticas, como afirma Roger Chartier, mesmo não sendo uma representação direta de uma realidade já presente e constituída, contribuem, com a sua produção, e talvez mais fortemente do que outras representações desprovidas de ficção.

⁸⁶ Entrevista ao programa Imagem da Palavra.

⁸⁷ Conceito definido por Bakhtin em Problemas da poética de Dostoiévski (2008) que coloca em jogo a multiplicidade de vozes ideologicamente distintas que resistiam o discurso autoral na obra de Dostoiévski. Ampliando o conceito a outros textos, Bakhtin postula que a polifonia está presente em qualquer enunciação, já que num mesmo texto ocorrem diferentes vozes e qualquer discurso é formado por vários discursos.

A infância enquanto construção simbólica

Na tentativa de entender melhor o que significa infância e o que caracteriza a adjetivação infantil, buscaram-se os discursos construídos sobre o mesmo. Sabe-se que a busca pela interpretação das representações infantis de mundo é objeto de estudo relativamente novo. Esse registro historiográfico tardio sobre uma história da infância nos revela o lugar de marginalidade que a mesma ocupou dentro da história. Após a pesquisa de Philippe Ariès, as ciências lançaram seu olhar para os estudos sobre a infância. Ela passa a ser entendida como fenômeno histórico e não meramente natural. A partir de então, várias áreas das ciências passaram a se debruçar sobre o tema. Entretanto, um olhar limitado sempre esteve na orientação dessas pesquisas. A maior barreira se encontra no fato de as crianças não serem aquelas que registram e constroem sua própria história. Elas são aquelas que não possuem voz: *infantes*, sempre as vemos representadas por um adulto. Logo, as conceituações sobre infância estão submersas em visões dos adultos que viveram suas infâncias em outros tempos e espaços. Este trabalho não deixa de ser mais um em que adultos estarão falando pelas crianças. Entretanto, acreditamos ser de suma importância a obra do autor Bartolomeu Campos de Queirós, pois, além de ele falar pela criança sem voz que ele foi, mostrando as especificidades de um tempo, de um contexto, e de situações particulares vividas (que podem ser universais), ele fala para as crianças de hoje também.

Etimologicamente, o termo infância vem do latim *infantia*, formado por *in-*, negativo, mais *fari*, “falar”, significando que a fase inicial do ser humano seria caracterizada pela ausência de fala. No entanto, a infância, segundo uso corrente, pode ser considerada um período em que a criança já domina a fala, essa ausência de fala a que o termo se refere, estaria, então, relacionada a um tempo antigo em que a criança ainda não estava habilitada para falar nos tribunais. “Aquele que não se pode valer de sua palavra para testemunho” (CASTELLO, 2007), ou “[...] quer dizer não falante, pois nessa idade a pessoa não pode falar bem nem formar perfeitamente suas palavras, pois ainda não tem seus dentes bem ordenados nem firmes [...]” (ARIÈS, 1981).

A produção de sentido sobre o que é a infância cresceu com o advento da modernidade. Áreas distintas do conhecimento se debruçaram sobre o tema. Como consequência, vemos certa ênfase na produção científica e na legislação criada para esse segmento da humanidade. Philippe Ariès (1981) ocupa um lugar de destaque no estudo sobre a infância. Seu livro *História social da criança e da família* foi um dos primeiros trabalhos conhecidos a tratar do tema. A infância, a partir desses estudos, não é mais vista como um fenômeno natural e universal e passa a ser compreendida como realidade social construída historicamente.

Em outras épocas, em nossa própria história cultural, a noção de infância não era, contudo, assim tão evidente, ou praticamente não existia, quando confrontada com uma visão mais recente, que estabelece uma série de significados distintos sobre a primeira fase da vida e sobre a criança, posta em oposição ao mundo dos adultos. Se for feito um recuo histórico, na própria sociedade ocidental será perceptível forte diferenciação de sentidos atribuídos às crianças e suas representações: por exemplo, na arte medieval, até o século XII, elas não eram pintadas como crianças e sim como miniaturas de adultos, como apresenta Ariès (1981) em sua pesquisa iconográfica sobre a infância. Somente a partir do século XIII é que as crianças começaram a ser retratadas um pouco mais próximas do real, com as diferenciações próprias da idade, e não como miniadultos. Não apenas na representação artística, mas também nas vestimentas, naquele período havia uma sobreposição do ser adulto sobre as crianças, as roupas das crianças eram feitas no mesmo estilo que a dos adultos, permanecendo a imagem de uma mera miniaturização do adulto, sem componentes específicos. Não havia o período de transição, ao qual estamos acostumados. De criancinha pequena transformava-se imediatamente em adulto sem passar pela juventude. As crianças e adultos compartilhavam os mesmos lugares e situações, fossem eles domésticos, de trabalho ou lazer. Na sociedade medieval não havia divisão de atividades em função da idade do indivíduo:

As antigas sociedades mal viam a criança. “A duração da infância era reduzida a seu período mais frágil, enquanto filhote do homem ainda não conseguia bastar-se; a criança então, mal adquiria algum desembaraço físico, era logo misturada aos adultos, e partilhava de seus trabalhos e jogos.” (ARIÈS, 1981 p. 3)

A passagem da criança pela família era muito breve e o alto grau de mortalidade infantil da época a fazia insignificante para tocar a sensibilidade daqueles que a cercavam. Caso uma criança morresse, não era comum o sentimento de grande perda, já que logo ela seria substituída por outra criança.

É fácil notar que as percepções de infância daquele período eram muito diferentes das contemporâneas, em que a infância foi alçada a uma categoria própria de representação, vinculada à ideia de pessoa em formação, com necessidades, atributos e características próprias. Tais construções são historicamente constituídas, sendo que apenas a partir da criação das primeiras escolas e, posteriormente, com a Revolução Industrial e a ascensão da burguesia, é que a criança passou a ser considerada como uma categoria social, ocupando um lugar na família e na sociedade. A escola passou a substituir a aprendizagem que antes se dava no contato direto com os adultos. A criança agora passa um período

“separada dos adultos e mantida a distância numa espécie de quarentena, antes de ser solta no mundo. Essa quarentena foi a escola, o colégio” [...] (ARIÈS, 1981, p. 5). O que acaba por gerar um novo sentimento em relação às crianças, promovendo, também, diferentes ideias sobre a família e a educação.

Os estudos de Ariès só nos levam a concluir que, ao contrário do que se possa imaginar, a ideia de infância como um período necessário em nossas vidas não é um sentimento natural ou inerente à condição humana. Em sua tese, Ariès afirma que esse sentimento de olhar a criança de forma diferente, como ser de necessidades especiais, teria começado com o fim da Idade Média, sendo quase que inexistente antes desse período. O autor recolhe alguns exemplos que evidenciaram esse “nascimento” do sentimento de infância. Entre eles estava a paparicação, sobretudo nas crianças da elite, e o posicionamento dos adultos diante da morte da criança, que antes parecia inevitável, devido às péssimas condições de vida, muda também. No percurso histórico que Ariès opta por traçar, vemos que, pouco a pouco, a criança passaria a ser observada, paparicada, mimada e, finalmente, amada. Essas mudanças se deram pelas novas formas de ser das estruturas familiares, e pelo decréscimo da mortalidade infantil que acentuou o apego dos adultos pelas crianças.

É a partir do século XVIII que surgem imagens de crianças formando parte do núcleo familiar. E entre o XVII e XVIII que surgem, nas classes dominantes, as primeiras concepções da ideia de infância, inaugurando um novo sentimento de proteção a esses seres, que passam a serem vistos em sua fragilidade, sentimento tão comum ao nosso contexto.

Junto a esse sentimento, vem também a rotulação da criança como ser irracional que não é capaz de viver com coerência em nosso mundo. Sendo assim, as primeiras preocupações ligadas à infância a relacionava à disciplina e a escolarização. Considera-se necessário, então, exercer um controle efetivo da criança.

Neil Postman, seguidor da abordagem de Ariès, na obra *O desaparecimento da infância*, na primeira parte, intitulada o “Aparecimento da infância”, faz um recuo histórico que o leva a concordar que a ideia de infância é nova, que, de fato, sempre houve a existência da criança, entretanto, esse sentimento de infância existe há cerca de menos de quatrocentos anos. “Nossos genes não contêm instruções claras sobre quem é e quem não é criança, e as leis de sobrevivência não exigem que se faça distinção entre o mundo do adulto e o da criança.” (POSTMAN, 1994).

Segundo Postman, os gregos foram os que chegaram mais próximo do conceito de infância na Antiguidade, pois acreditavam que as virtudes poderiam ser passadas para crianças. “A palavra que usavam [para escola] significava “ócio”, refletindo uma típica crença ateniense que supunha que no ócio uma

peessoa civilizada gastava naturalmente o seu tempo pensando e aprendendo.” (POSTMAN, 1994, p.9). Muito embora, na época de Aristóteles, por exemplo, fosse comum a prática do infanticídio e alguns atos que hoje considerariamos como maus-tratos à criança, “Eles certamente não inventaram a infância, mas chegaram suficientemente perto para que dois mil anos depois, quando ela foi inventada, pudéssemos reconhecer-lhe as raízes” (POSTMAN, 1994, p.10). Os romanos chegaram ainda mais próximo dessa ideia. Quintiliano possuía uma das crenças fundamentais para que a infância possa existir, ele acreditava na noção de vergonha, e que algumas informações e comportamentos deviam ser ocultados à criança. A partir dessa noção moralista criou-se a necessidade de proteger as crianças de assuntos que não lhes diziam respeito, sobretudo sobre a sexualidade.

Nós nos deliciamos se elas dizem alguma coisa inconveniente, e palavras que não tolerariamos vindas dos lábios de um pajem alexandrino são recebidas com risos e um beijo elas nos ouvem dizer tais palavras, vêem nossas amantes e concubinas; em cada jantar ouvem ressoar canções obscenas, e são apresentadas a seus olhos coisas das quais deveríamos nos ruborizar ao falar (Quintiliano apud Postman, 1994, p. 11)

Postman relaciona o sentimento de infância diretamente com a escolarização e a escrita. O autor afirma que, em mundo não letrado, não há como distinguir adultos das crianças. Porque na falta dos conceitos de educação e vergonha, não há diferenças no mundo dos adultos do das crianças. Na Idade Média, com o desaparecimento da “escolarização” dos gregos, um menino de 7 anos era homem em todos os aspectos, exceto na capacidade de fazer amor e guerra. Logo, a falta de alfabetização, do conceito de educação e do conceito de vergonha foram as razões para não existir infância na Idade Média. Nesse período, adultos e crianças compartilhavam um mundo só, porque, na escassez dos livros, o conhecimento era adquirido de forma oral em locais públicos, onde os temas não eram limitados em temas para adultos e crianças, partilhavam-se as mesmas histórias de guerras, amor, sexo, contos de fadas. Percebemos que a noção de vergonha e pudor não estava totalmente estabelecida na Idade Média e não havia a noção que a criança precisava de proteção nem cuidados especiais. A criança na Idade Média era invisível porque vivia numa mesma esfera social dos adultos, tinha acesso a quase todos os comportamentos comuns à cultura.

Postman afirma que é a partir do surgimento da prensa tipográfica, que possibilitou a difusão dos escritos, gerando, assim, uma maior acessibilidade à leitura e à escrita e a outras formas de comunicação, que vai haver a separação entre os que podiam e os que não podiam ler. Desse modo, a leitura passou a

ser utilizada como critério para a inserção na vida adulta, dividindo o mundo em dois: um das crianças e um dos adultos, mundo esse em que os pequenos precisariam se tornar adultos, através da alfabetização. A definição de adulto foi atrelada à leitura e a de infância à incompetência da mesma. Assim, a idade adulta a ser conquistada era uma realização simbólica e social, e não biológica. “A leitura é o flagelo da infância porque, em certo sentido, cria a idade adulta.” (POSTMAN, 1994, p. 14). As crianças passaram a não ser mais vistas como miniatura dos adultos, mas como uns seres ainda não formados, que poderiam atingir suas potencialidades ao frequentar a escola para adquirir a capacidade da leitura.

Num mundo letrado, as crianças precisam transformar-se em adultos. Entretanto num mundo não letrado não há necessidade de distinguir com exatidão a criança e o adulto, pois existem poucos segredos e a cultura não precisa ministrar instrução sobre como entendê-la. (POSTMAN, 1994, p. 14)

Para o autor, a grande diferença entre a Idade Média e a Moderna é a falta de interesse pela criança que havia na primeira. Até o final do século XIV, não se falava em crianças, pois, com o domínio da linguagem, aos 7 anos já eram consideradas adultos, como vemos também em Boto:

Diferentemente dos tempos medievais o mundo moderno destaca-se, pois, pela preocupação dos adultos com as crianças; preocupação que resultará na criação de concepções analíticas, de teorias sobre o desenvolvimento infantil, no lugar social que presencia a gênese e o fortalecimento de instituições específicas para a formação das jovens gerações – os colégios. (BOTO, Carlota. In: FREITAS, Marcos Cezar; KUHTMANN Jr. Moysés (orgs.). *Os intelectuais na história da infância*. São Paulo: Cortez, 2002)

Com a criação da imprensa, aparece também uma nova forma de se interpretar a individualidade, pois, antes da mesma, a comunicação acontecia em comunidade, até mesmo a leitura era feita de forma oral. A partir de então se institui uma nova tradição, baseada em um leitor solitário, que tem o poder de interpretação individual sobre o texto lido. Portanto, a infância nasce com esse sentimento de que cada indivíduo é singular e importante em si mesmo e que a mente humana transcende a comunidade.

Uma vez mudado o conceito sobre a infância, os papéis sociais da família também mudam. Aos adultos foi dada a tarefa de preparar as crianças para a entrada no mundo adulto, dando à família o caráter de institucionalidade educacional, passando a valorizar e investir mais nas crianças.

O certo é que cada nação tentou entender a infância segundo sua cultura. No século XVIII, com a crescente industrialização e a necessidade de mão de obra nas fábricas, as crianças foram usadas

como força de trabalho. Michelle Perrot (1993), em seus estudos históricos sobre a sociedade francesa, discute a relação entre a ascensão do sistema capitalista e a representação da criança. Na França do século XIX, a situação a que estava submetida a infância era difícil, pois apesar dos avanços nos termos do Código Civil Francês, a realidade para a maioria das famílias continuou sendo a do sistema patrilinial de poder e transmissão de bens, o que levava a criança, dentro do contexto familiar, a depender de uma série de contingências ligadas às questões de gênero, posição entre os irmãos e preferências.

Diante de uma nova realidade, que era a do mundo do trabalho, devido à Revolução Industrial, as crianças estavam cada vez mais expostas a esse mundo. Ao mesmo tempo em que crescia a valorização da educação. Tornava-se complicada a harmonia desses dois mundos: aquele relacionado à escola e bens culturais e o do trabalho.

A família, que passa então a ser uma unidade especial no sistema de gestão econômica, passa a colocar a descendência, isto é, os filhos - as crianças - em um lugar mais central que antes. Entretanto, o filho era ainda o centro do interesse de objetivos alheios aos seus. A sua posição na família não se dava pelo seu interesse enquanto ser humano ou sujeito, mas somente pelos interesses sociais que a sua existência demarcava. Os interesses da criança enquanto sujeito ou enquanto pessoa em formação ainda não se afirmavam e viriam a se desenvolver posteriormente. Para Perrot (1993), as esferas de poder se interpenetram na figura da criança, atendendo às representações comuns que a criança inspirava, isto é, “a de uma força rebelde a ser domada”. Era a dureza da vida que deveria ser aprendida, ensinada pela disciplina. Portanto, a infância nesse período era marcada pela sua exterioridade, não havia até então expressão para o discurso focado na criança, na verdade, o que havia era a predominância do discurso do adulto sobre ela.

Memória de uma infância nem sempre feliz em *Por parte de pai e Ler, escrever e fazer conta de cabeça*

A literatura, muitas vezes, é uma criação que envolve memórias e a elas recorre como matéria ficcional. A narrativa memorialística comparada aos textos que se consideram estritamente literários sempre ocupou um lugar periférico. Isso se dá porque sua escrita, por vezes, não se objetiva como escrita propriamente artística. Ela vem da busca de se compreender o processo da memória que atravessa o tempo e tenta resgatar o vivido original, a essência do que se viveu.

É possível a classificação de alguns textos de Bartolomeu Campos de Queirós como autobiográficos, pelo fato de o autor remeter ao seu passado de criança para a elaboração de sua escrita.

O tema da infância é encontrado em grande parte de sua obra, bem como nos livros: *Por parte de pai* (1995) e *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* (1996).

Entretanto os textos de Bartolomeu trabalham a memória não somente com caráter autobiográfico, mas também, como elemento de uma prosa que pode ser chamada de poética, em um misto de memória e fantasia. Esses relatos partem daquilo que ficou impregnado dos eventos infantis na mente adulta, encontramos neles representações poéticas da vida cotidiana. As narrativas de Bartolomeu Campos Queirós são, por excelência, evocativas da memória, possibilitando ao leitor caminhar por uma “trama forjada nas malhas dos jogos linguísticos que não subestimam a capacidade interpretativa de seu interlocutor” (OLIVEIRA, 2004, s.n.p.).

Como Santo Agostinho cita em *Confissões*, livro que também é uma autobiografia, o que há, na verdade, é a soberania do presente sobre qualquer outro tempo a que venhamos denominar. Passado e futuro não existem, mas apenas o presente, que, no entanto, logo se torna passado. Assim, a visão do autor que escreve suas reminiscências representa os fatos passados através de seu presente que é a memória.

Agora está claro e evidente para mim que o futuro e o passado não existem, e que não é exato falar de três tempos – passado, presente e futuro. Seria talvez justo dizer que os tempos são três, isto é, o presente dos fatos passados, o presente dos fatos presentes, o presente dos fatos futuros. E estes três tempos estão na mente e não os vejo em outro lugar. O presente do passado é a memória. O presente do presente é a visão. O presente do futuro é a espera. (AGOSTINHO. *Confissões*. XI, 20,26)

No texto *O passado no presente. Ficção, história e memória*, Chartier fala sobre temas que tornam o passado contemporâneo do presente, sobretudo da construção do passado pelas obras literárias.

Para melhor compreendermos como algumas obras literárias configuram as representações coletivas do passado, Chartier faz uso do conceito de “energia social” definido por Greenblatt (1998) como uma noção-chave tanto para o processo da criação estética quanto para a capacidade das obras de transformar as percepções e as experiências de seus leitores e espectadores. Sendo assim, se, por um lado, a escrita literária apreende as práticas do mundo social, representando-as, por outro, essa “energia” resultante dessa apreensão retorna ao mundo social através de suas apropriações por parte de seus leitores e espectadores.

Paul Ricoeur dedica sua atenção aos diferentes modos de representação do passado: a ficção narrativa, o reconhecimento histórico, as operações da memória. Ao distinguir as formas da presença do

passado no presente, ele afirma que há duas que o asseguram, ou por um lado o indivíduo “desce à sua memória”, e por outra, a operação historiográfica. Em relação à memória, ela é inseparável da testemunha e da credibilidade às suas palavras, enquanto que para a historiografia são exigidos critérios objetivos de prova, porque permite o acesso a conhecimentos que foram recordações de ninguém. Logo, temos:

O documento contra o testemunho, a construção explicativa contra a reminiscência imediata, a representação do passado contra seu reconhecimento: cada fase da operação historiográfica se distingue assim claramente da atuação da memória. Mas a diferença não exclui a competência. Por um lado, a história procurou recentemente submeter a memória ao *status* de um objeto histórico cujos lugares de inscrição, formas de transmissão e usos ideológicos devem ser estudados. Por outro lado, a memória pôde aspirar a uma relação com o passado mais verdadeira, mais autêntica, do que a história. [...] (CHARTIER. In: ROCHA, 2011, p.116).

Não entraremos aqui no mérito da discussão entre memória e história, nosso objetivo é, assim como Chartier faz a leitura de Ricoeur, reconhecer suas diferenças e relações que as unem, para melhor compreendermos como nosso objeto de estudo, que são textos que se valem da memória do autor, podem ser lidos como um testemunho histórico também. “[...] Com efeito, é no testemunho da memória, recordação da testemunha, que a história encontra a certeza na existência de um passado que foi, que já não é mais e que a operação historiográfica pretende representar adequadamente no presente.[...]” (CHARTIER. In: ROCHA, 2011, p.117).

Recebe destaque em nosso estudo a concepção de memória coletiva que foi postulada por Maurice Halbwachs (1990) na sua estudada obra *A Memória coletiva*. Em Halbwachs, a memória é tratada de forma que ultrapassa a análise que privilegia o viés psicológico da mesma. O autor propõe um exame que leva em conta, principalmente, o seu papel social. As vivências que ocorrem em grupo são transportadas para a história dos indivíduos; a memória é, assim, condicionada a um contexto específico de um grupo de pessoas que a partilham.

Halbwachs admite, também, a memória individual, entretanto, o autor assinala que ela só é possível por intermédio de uma memória coletiva. A primeira, que é mais interior, pessoal e autobiográfica, se apoia na segunda, que é mais exterior, social, pois a história particular se insere numa história geral.

Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que

se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. [...]” (HALBWACHS, 1990, p.26)

O autor dedica espaço para discutir história vivida a partir da infância. Segundo Halbwachs, as lembranças guardadas da infância se justificam por uma corrente de pensamento coletivo mais amplo. Os fatos ficam guardados quando têm uma significação social, se lembramos de algo é porque sentíamos, através da comoção em comunidade, que ele merecia ser lembrado. Além disso, ele defende que a criança, como ser que vive em comunidade, não deve ser pensada fora dela, ao se discutir a memória da infância tem uma concepção parecida com a do narrador de *Indez*, outro livro de Bartolomeu que também revela as memórias da infância do autor: “O mundo não estava dividido em dois, um para as pessoas grandes, outro para os miúdos. As emoções eram de todos” (QUEIRÓS, 1994, p.10).

[...] Desde que a criança ultrapasse a etapa da vida puramente sensitiva, desde que ela se interessa pela significação das imagens e dos quadros que percebe, podemos dizer que ela pensa em comum com os outros, e que seu pensamento se divide entre o conjunto das impressões todas pessoais e diversas correntes de pensamento coletivo. Ela não mais está fechada em si mesma, pois que seu pensamento comanda agora perspectivas inteiramente novas, e onde ela sabe muito bem que não está só a vaguear seus olhares [...]” (HALBWACHS, 1990, p.62)

Isso se dá pelo fato de nossas lembranças estarem atreladas às concepções históricas do contexto que vivemos. Dessa maneira, Bartolomeu Campos de Queirós pode usar suas lembranças individuais para construção de seus textos, que nos remeterão à infância, à escola, à sua relação com familiares e professores; no entanto, o sentido de infância, escola, família, professor só é possível de se alcançar tendo a coletividade como referência. Logo, cada memória individual é um ponto de vista da memória coletiva.

Em *Por parte de pai*, obra que dialoga com *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* e outras que compõem o conjunto de narrativas reveladoras da memória da infância, é encontrada a história de um menino que vivia com os avós, Joaquim e Maria, após o falecimento da mãe. O pai era caminhoneiro e vivia viajando, o que o privava de sua presença. O menino demonstra grande afeto pelo avô, que escrevia histórias na parede, fazendo delas o primeiro livro do neto. Entre os personagens, havia um mútuo amor calado. O menino carregava muitas dúvidas e temores, entre eles, o principal medo era não ser filho do pai e isso o fazia sofrer, pois implicava não ser neto de Joaquim, o que mais lhe doía.

Quando são propostas reflexões a respeito da infância, é recorrente que se associe este período da vida humana a algo alegre, estando presente no senso comum a representação da mesma com um nostálgico tempo de felicidade. Não é difícil deparar-se com textos que aludem a esse momento sempre como um tempo em que se foi mais feliz. A ideia da infância como o tempo da felicidade, da despreocupação ou da alegria faz parte do imaginário coletivo, havendo ainda quem pense a infância como o tempo da beleza irrecuperável, a ser guardado na memória. As imagens que são remetidas sobre o que é a infância normalmente tem a ver com situações de felicidade: crianças brincando em um campo aberto, contos de fadas, brinquedos. A não ser que tenhamos passado por algum trauma, dificilmente pensaremos a infância como lugar e tempo de dor, trabalho, castigos físicos. Na verdade, tendemos a traçar perfis de crianças ideais. Entretanto, quando ao se deparar com representações que fogem desse padrão, o estranhamento é comum. Seria possível pensar outros tipos de infância que fujam daquela cristalizada em nosso imaginário?

Tanto no livro *Por parte de pai* quanto no *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* é encontrada uma infância recheada de brincadeira e ludicidade que convergem com a nossa imagem idealizada da infância, entretanto, a criança enfrenta também situações diversas que fogem desse ideário. Nas narrativas, ela é encontrada em confronto com forças antagônicas, como o medo, a solidão, a angústia e a rejeição. Nota-se em várias passagens a presença dos conflitos internos vividos pela criança narrador-protagonista: “Doía muito ser menino. E dor, aumentada pelo silêncio, é como dente latejando com nervo exposto” (QUEIRÓS, 1995, p.22).

Nestas memórias da infância, o personagem do avô Joaquim, presente em *Por parte de pai*, desempenha um papel fundamental na obra e na vida do menino que é o personagem narrador, constituindo-se como fonte também da própria memória local:

o avô representa o conhecimento não escolarizado e desempenha o papel de guardião da memória da pequena cidade. Mesmo sem ter adquirido o conhecimento formal, ele tinha a sensibilidade de usar a escrita como registro de memória. (CASTRO e TORGA, 2009, p. 5)

A infância depreendida deste texto não corresponde exatamente ao mito da infância feliz. Há angústia e medo. A relação de angústia do narrador não se resume às relações parentais. Em diversas passagens da obra, percebe-se a posição do narrador em relação aos saberes e dogmas que lhe são apresentados. E, apesar da religião ser vista com certo desdém infantil, o questionamento da fé causa nele a sensação de pecado, que o faz se envergonhar.

Pensando devagar, acordado na madrugada, eu descobria as tantas coisas sabidas, mas não vistas e outras vistas e não sabidas. Por exemplo, Dona Aurora, que não era boreal como na Geografia, me ensinou desde cedo, estar Deus em toda parte. Eu não via. Também não queria ver e padecia com o pecado cometido negando ver o Onipresente. O demônio ficava contente e Padre Libério me benzia. O sofrimento me machucava inteiro. Eu encolhia, escondia, pedia perdão e continuava afogado em dúvidas. As três caravelas – Santa Maria, Pinta e Nina eu não via, mas até desenhava. (QUEIRÓS, 1995, p. 22)

Quando se trata do estudo do discurso da memória, esclarece-se que a autobiografia vem sempre narrada em primeira pessoa, como afirma Gilberto de Castro:

[os] textos autobiográficos, portanto, [são] narrados em primeira pessoa. Por mais óbvio que pareça, nunca é demais observar que seria impossível uma composição autobiográfica a partir de outro foco narrativo. Essa é uma condição de existência deste gênero de prosa literária; e essa condição na aparência soa como uma escolha ou um aspecto meramente formal da composição, sendo antes muito mais uma necessidade ideológica, estética e existencial do autor. (CASTRO, 2011)

O autor, ao criar o texto de sua narrativa literária, na escrita autobiográfica, resulta re-significando suas próprias lembranças, dando novas formas aos conteúdos presentes em sua memória. Ou, como afirma Faraco, ele “não apenas registra passivamente os eventos da vida, mas a partir de certa posição axiológica, recorta-os e reorganiza-os esteticamente” (FARACO, p. 39, 2013).

Na obra de Bartolomeu, vemos um complexo processo de transposições refratadas da vida, das memórias do autor, para a composição do objeto estético. É importante lembrar, como Faraco (2013) o faz relendo Bakhtin, que essa transposição de planos da vida para a arte não é isenta ou meramente traduzida numa nova linguagem, mas possui certo viés valorativo que favorece as opiniões individuais do sujeito em detrimento de outras.

Em *Por parte de pai*, bem como em *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* observa-se o discurso vindo da voz de uma criança, as narrações formam uma espécie de quebra-cabeça que apresenta uma história de vida repleta de acontecimentos dolorosos, como o sofrimento e a morte da mãe decorrente de um câncer; a convivência em ambientes com novas estruturas familiares; a separação dos irmãos, e todos os conflitos comuns a esse período da vida. Conflitos que, de resto, acontecem na vida de muitas pessoas, a despeito do mito da infância feliz. O narrador volta ao seu passado a partir do seu ponto de vista, que se mantém soberano, e, nesta nova escrita, o passado é transformado e modificado de acordo com o que sua consciência julga merecedor, num jogo um tanto psicológico ou mesmo psicanalítico. Os enunciados

são construídos a partir do poder da fala do autor, como encontramos na definição de Bakhtin para os romances monológicos. Assim, o narrador detém o monopólio da palavra, entoando a voz dos outros do modo que melhor ressoa para si mesmo. Reescreve a si mesmo, mas também reescreve aos demais.

Essa voz criativa tem de ser sempre, segundo insiste Bakhtin, *uma voz segunda*, ou seja, o discurso do autor-criador não é a voz direta do escritor, mas sim um ato de apropriação refratada de uma voz social qualquer, de modo a poder ordenar um todo estético. (FARACO, p. 40, 2013)

É, então, pela voz do menino-narrador que o mundo é relatado. Os enunciados são construídos a partir da voz que o autor, depois de adulto, dá à criança de suas narrativas. A criança assume papel de maior relevância em relação aos outros personagens, a sua voz é a mais forte entre todas. Segundo Bakhtin, todas as vozes dependem da posição onde se encontra o sujeito. Essa diferença não indica apenas uma relatividade de pontos de vista, mas produz qualidades distintas da memória do narrador. Sendo assim, o autor, enquanto sujeito que está situado em um tempo e espaço, tem o poder de “selecionar” suas memórias, escolher umas em detrimento de outras. Logo, suas percepções do presente interferem na sua visão do passado. Como afirma Halbwachs [...] “Se o que vemos hoje tivesse que tomar lugar dentro do quadro de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptariam ao conjunto de nossas percepções atuais. [...]” (HALBWACHS, 1990, p. 25).

Na narrativa analisada, nem mesmo o avô está livre da afirmativa. Segundo Castro e Torga (2009, p. 6), ao escrever as histórias nas paredes da casa, “embora o avô registrasse suas memórias, estas não estavam a salvo da transformação operada pelo sujeito recordador, que sempre acrescenta algo mais ao que reproduz”, como pode ser observado no seguinte trecho: “Meu avô pregava todas as palavras na parede, com lápis quadrado de carpinteiro, sem separar as mentiras das verdades. Tudo era possível para ele e suas letras” (QUEIRÓS, 1995, p. 18).

O narrador é capaz de voltar no tempo e colocar-se ao lado da criança sem voz que ele próprio foi, e então poder dar voz a ela. Voz essa que se mantinha abafada dentro do núcleo família. A avó dizia que o menino recebia muitos mimos do avô, mimos que ela considerava serem indevidos, excessivos: “[o relógio em forma de oito] Batia de meia em meia hora e meu avô não esquecia de dar corda. Segundo minha avó, meu avô me dava também muita corda”(QUEIRÓS, 1995, p.15). Percebe-se neste fragmento do texto que, de acordo com os padrões da época (infância a ser domada e disciplinada), a representação da criança como sendo a de alguém a quem não se pode dar muito espaço, nem muita trela, nem “muita corda”, a quem se devia tratar com rédeas curtas. Neste ponto, há uma coincidência com a visão da

infância como um período próprio e propício para que o sujeito seja devidamente domado e disciplinado, o que remete aos conceitos de educação em voga por volta de meados do século XX, período histórico da infância do próprio autor.

Ler, escrever e fazer conta de cabeça se assemelha ao *Por parte de pai* em vários aspectos. Além de em ambos encontrarmos as memórias do próprio autor, temos neles o retrato de uma infância difícil diante da pobreza e doenças que nos parecem ser característica da época. Narrado, também, na primeira pessoa, com uma linguagem delicada, o autor descreve as recordações de um menino e sua descoberta do mundo. No decorrer do livro não há divisão por capítulos, o texto é dividido, nas cento e uma páginas, por parágrafos espaçamento de linha maior um do outro.

Logo na epígrafe, parece que o autor quer nos dizer mais uma vez o estatuto de sua memória, que, apesar de ser baseado em fatos vividos, não deixa de ser ficcional, pois ela depende também de um elemento, o tempo, que nos distancia do passado fazendo com que fique mais difícil ainda trazê-lo para o presente. “O tempo amarrota a lembrança e subverte a ordem.”

Na narrativa, o espaço escolar e a relação da criança com ela possuem bastante destaque. Enquanto em *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* a escola e toda a materialidade que lhe cerca, o uniforme, os materiais escolares fazem parte da gama de sentimentos que remetem a memória da criança que se vê diante de uma vivência nova que envolve códigos diferentes dos que já está adaptado, em *Por parte de pai* a casa dos avós é que desenvolve esse papel. Na casa que o avô faz de livro ficam as recordações e imagens que o tempo guardou. A relação da casa com algumas cenas vividas se estabelece pelo imaginário da criança diante das paredes escritas: “Apreciava meu avô e sua maneira de não deixar as palavras se perderem. Sua letra, no meio da noite, era a única presença viva, acordada comigo” [...] (QUEIRÓS, 1995, p.18).

Todo acontecimento da cidade, da casa, da casa do vizinho, meu avô escrevia nas paredes. Quem casou, morreu, fugiu, caiu, matou, traiu, comprou, juntou, chegou, partiu. Coisas simples como a agulha perdida no buraco do assoalho, ele escrevia. A história do açúcar sumido durante a guerra, estava anotado. Eu não sabia por que os soldados tinham tanta coisa pra adoçar. Também desenhava tesouras desaparecidas, serrotes sem dentes, facas perdidas. E a casa, de corredor comprido ia ficando bordada, estampada de cima a baixo. As paredes eram o caderno do meu avô. Cada quarto, cada sala, cada cômodo, uma página. [...] (QUEIRÓS, 1995, p.10 e 11)

Para Gama-Khalil, em *Por parte de pai*, o que ata toda a narrativa é a casa do avô, porque ela é geradora de todos os sentimentos, ações e experiências que tecem a trama. Ela recebe tamanho destaque

na obra por ser o espaço agregador das memórias. Enquanto em *Por parte de pai* a casa se torna espaço agregador das memórias da infância, temos em *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* todo o universo que cercava a vida escolar da época, bem como a experiência infantil ao ser matriculado na primeira escola. A escola é o espaço de experiência de ternura e carinho, ela que é a geradora de sentimentos e experiências que tecem a trama. Representada de forma singela e idealizada pela rede de escritas e histórias que a compõe, a escola parece ser bastante diferente daquela que permeia o imaginário atual. É visível a expectativa infantil em relação à escola - o medo e a ansiedade faziam parte desses sentimentos, além do apreço pela mesma.

Na atualidade, a escola se concentra na disciplina e tem uma origem religiosa rígida. Grande parte das pessoas tem a infância delimitada pelo ciclo escolar. A escola como ponto de encontro das diversas infâncias assim como a vemos em *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* onde temos acentuadas as diferenças sociais entre os estudantes.

[...] As meninas usavam um laço de fita no cabelo. Quanto mais larga a fita e maior o laço e mais brilhante o cetim, mais rico o berço da menina. Taninha usava uma fitinha aproveitada de algum embrulho de presente. Também, berço lá em casa era o canto da cama dos pais. (QUEIRÓS, 1996, p. 20)

Entretanto nada disso tirava o encanto que a escola representava para o menino narrador. Ela parece central para ativar sua memória em busca de um tempo passado. Seguindo o debate de Halbwachs entre memória e lugar, não há memória que não se desenvolva dentro em um espaço. Ele é o lugar de produção de memória pela simbologia que lhe é impregnado, o homem estabelece uma relação com o espaço que envolve a própria formulação de pensamentos.

Assim, não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca. É sobre o espaço, sobre o nosso espaço [...] que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças. (HALBWACHS, 1990, p. 143)

Pensar a memória sociologicamente implica concebê-la como baseada numa relação espaço-temporal, “encontrar o passado no presente”. Temos nos textos elencados em comum o fato de que

para sua própria reconstrução, por intermédio da memória, o narrador se vale também de um espaço agregador de suas lembranças: a casa no primeiro e a escola no segundo.

A relação entre memória e espaço se dá no fato de o segundo ser a “semente de rememoração da primeira”. Portanto, podemos compreender a sociedade compreendendo espaços e objetos. Já que esses estimulam lembranças que dizem respeito à memória coletiva. Os lugares sempre recebem marcas de um grupo e a presença desse grupo deixa marcas no lugar. O lugar ocupado pelo grupo é a reunião dos elementos da vida social. “Então, todas as ações do grupo podem se traduzir em termos espaciais, e o lugar ocupado por ele é somente a reunião de todos os termos” (HALBWACHS, 1990, p. 133).

A recordação individual sobre a própria infância pode ser pensada e analisada por diversos ângulos, considerando-se desde o seu teor psicológico - isto é, sua dimensão fundamental para a identidade dos sujeitos – até seu cunho histórico social, incorporando-se elementos intersubjetivos, comunitários. Mas, qualquer que seja a perspectiva teórica tomada como referência, é impossível negar o seu caráter relacionado com a natureza social do homem e com as práticas e vivências coletivas, o que insere a lembrança, a recordação (como também, por conseguinte, o esquecimento e os apagamentos da memória) nas práticas sociais e nos processos de significação da linguagem. Neste sentido, é possível compreender esta produção literária de Bartolomeu Campos de Queirós também a partir dos elementos relacionados às lembranças da sua infância, numa escrita ficcional repleta de evidências que vinculam as narrativas ficcionais à própria vida do autor.

A abordagem apresentada considera o poder da palavra, da literatura, e mesmo da memória coletiva a ela associada, no acionamento de outros mundos, ficcionais ou mnemônicos, que conseguem transportar os leitores a outras vidas, outros lugares, outros tempos, que remetem, por sua vez, tanto ao texto quanto às suas próprias lembranças. De certa forma, os personagens literários trazem à cena da memória – direta ou indiretamente - os personagens de suas histórias de vida, permitindo estar em outros tempos e lugares.

Assim, estes textos de Bartolomeu Campos de Queirós remetem-se à temática da infância, aludindo também à infância do autor, daí decorrer o seu caráter autobiográfico. Infância essa que nos é apresentada de forma atípica, porque ainda que apresente as brincadeiras tradicionais, as relações familiares, principalmente a de cumplicidade com o avô, de forma singela, o texto comprova a distância entre o imaginário social relacionado à criança e aquele no qual a criança se encontra cotidianamente imersa. Promove, portanto, uma reflexão que amplia nosso horizonte de compreensão sobre a infância e conseqüentemente a criança, para um novo olhar que a compreenda como ser complexo que é, exposta, muitas vezes, a problemas não tão distintos dos da vida adulta.

Referências:

- AGOSTINHO. *Confissões*. 2ª ed. Trad. Maria Luiza Amarante. Rev. H. Dalbosco. São Paulo: Paulus, 1997.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC, 1981;
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. A respeito de problemas da obra de Dostoievski. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2010 a, pp.195-202.
- _____. *Problemas da poética de Dostoievski – 5ª edição*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010 b.
- BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Volume I. 7. Ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: Conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2010.
- CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: CÂNDIDO, Antônio (*et alli*). *A personagem de ficção*. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CASTELLO, L. A.; MÁRSICO, C. *Oculto nas palavras: dicionário etimológico de termos usuais na práxis docente*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- CASTRO, Gilberto. O discurso da memória: um ensaio bakhtiniano a partir de *Infância e São Bernardo*, de Graciliano Ramos. In: *Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso*, vol.6, nº1, São Paulo ago./dez. 2011.
- CASTRO, Maria Lígia; TORGA, Vania Lúcia M. *A alusão e a constituição do leitor em Por parte de pai, de Bartolomeu Campos Queirós*. In: I Congresso Nacional de Linguagens e Representações: Linguagens e Leituras, 2009. Disponível em <http://www.uesc.br/eventos/iconlireanais/iconlire_anais/anais-31.pdf>. Acesso em: 06 jun. 2014.
- FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo, as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- FERREIRA, A, B, H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.
- FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. London: 1949, apud, CANDIDO, Antônio (*et alli*). *A personagem de ficção*. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. *A casa do avô em Por parte de pai: espaços de horror, de escrita e outros espaços*. Anais do CENA. Volume 1, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em <http://www.ileel2.ufu.br/anaisdocena/wpcontent/uploads/2014/02/cena3_artigo_33.pdf>. Acesso em: 09 jun. 2014.

GREENBLATT, Stephen. *Shakespearean navigations: the circulation of social energy in renaissance england*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1988.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo, *Vértice/Revista dos Tribunais*, 1990. Trad. de: *La mémoire collective*.

PERROT, M. Funções da família (F. Hildegard, Trad.). Em M. Perrot (Org), *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra* (vol.4, p. 104120). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

POSTMAN, Neil. *O desaparecimento da infância*. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. *Por parte de pai*. Belo Horizonte: RHJ Editora, 1995.

_____. *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*. 2ª ed. Belo Horizonte: Miguilim, 1997.

_____. Menino temporão. In: *O jogo do livro infantil*. Belo Horizonte: Editora Dimensão, 1997, p.41-43.

ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Roger Chartier: A força das representações: história e ficção*. Chapecó: Argos, 2011.

A cultura mundializada nos contos de Ulises Juárez Polanco: uma leitura de *En El Viento* e *Dolor Profundo*
Globalized culture in Ulises Juárez Polanco's tales: a reading of *En El Viento* and *Dolor Profundo*

Mayra Moreira⁸⁸
Milton Hernán Bentancor⁸⁹

⁸⁸ Mestranda do programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul. Especialista em Ensino de Língua Inglesa – FEEVALE (2010). Tutora presencial de Letras Português, Inglês e Literatura – Faculdade Anhanguera pólo Caxias do Sul.

Assessora Pedagógica de Gestão – SMED Caxias do Sul. maymore@yahoo.com

⁸⁹ Doutor em Letras – Universidad del Salvador (2001), escritor e autor de diversos artigos acadêmicos. Professor adjunto II da Universidade de Caxias do Sul no programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade. Atualmente está participando

RESUMO: A evolução da sociedade gera a modificação dos costumes e das práticas dos indivíduos. A linguagem, como prática culturalmente contextualizada e partilhada, se modifica e se amplia independente do idioma falado pelas comunidades. Com as facilidades tecnológicas a nossa disposição, o consumo de qualquer produto cultural acontece em diversas formas, idiomas e mídias, o que aumenta o acesso global dos mesmos. Neste artigo, busca-se refletir sobre o uso de lexias de língua inglesa dentro de uma narrativa escrita em espanhol e a mundialização das referências culturais cotidianas das personagens dos contos *Em el viento* e *Dolor profundo*, de Ulises Juárez Polanco.

Palavras-chave: cultura mundializada, interação e língua.

ABSTRACT: The society evolution generates the modification of customs and practices of individuals. Language, being a culturally contextualized and shared practice, also changes and expands regardless of the language spoken by the communities. With the technological facilities at our disposal, the consumption of any cultural product happens in various forms, languages and medias, which increases its global access. In this article, we seek to reflect on the use of English language in a narrative written in Spanish and the globalization of cultural references of characters' everyday life in the stories: *En el viento* and *Dolor profundo* of Ulises Juárez Polanco.

Keywords: globalized culture; interaction and language.

I. Introdução

Há séculos atrás, povos de regiões separadas geograficamente não teciam relações além das que a necessidade de comércio ou de sobrevivência lhes impunha. Contudo, mesmo com poucos fios condutores, esses povos eram (de certa forma) obrigados a conviver e conseqüentemente a realizar, muito lentamente, trocas culturais. Com o passar dos anos, as práticas culturais desses grupos sofriam cruzamentos de características e de elementos simbólicos, o que gerava a flexibilização do tradicional e propiciava novas formas de representação de costumes. O processo lento de trocas entre grupos distantes sofreu grande aceleração após a criação de duas teias fundamentais para os dias atuais, a televisão a cabo e a *internet*. As profundas mudanças sociais ocorridas como reflexo desse *boom* tecnológico, da segunda metade do século XX, influenciaram o intercâmbio e o consumo de representações culturais de maneira exponencial.

Atualmente, percebemos de modo empírico que culturas dos mais distintos territórios, países e pessoas se espalham e são reproduzidas em diferentes meios de comunicação como forma de apresentar ao mundo outros “estilos de vida”. A interação entre pessoas de diferentes regiões geográficas tecem novas tramas todos os dias, inserindo ao nosso cotidiano informações, vivências e elementos artísticos que não pertencem ao que se convencionou como identidade regional ou nacional.

A vida das famílias se modificou graças à tecnologia da informação e a economia em rede, em que grandes companhias expandiram seus mercados de maneira global mostrando, de maneira constante, como suas criações são necessárias a todos os públicos, indiferente de quais sejam seus costumes. Dessa forma, as mercadorias globais, invasoras de nossas cozinhas e salas, interferem paulatinamente em nossas práticas diárias, até o momento em que se articulam de tal maneira com as práticas sociais vigentes que aos poucos são incorporadas como práticas locais.

De acordo com Bourdieu (1998), o reconhecimento da legitimidade de algo está relacionado ao lento processo de aquisição de práticas do meio. Sendo assim, poderemos observar como esta aquisição de práticas globais, se reflete no cotidiano e no acervo lexical das personagens da sociedade representada nos contos analisados. O estudo terá como base as referências a produtos culturais de países distintos durante a descrição de cenas ou durante a interação dos personagens. Ao mesmo tempo em que se analisará o uso de empréstimos e/ou estrangeirismos de língua inglesa em narrativas escritas, em Nicarágua, um país da América Latina, por um falante nativo de espanhol.

2. Ulises Juárez Polanco: uma das novas vozes da Hispano-América

No momento em que estamos escrevendo estas linhas, o autor nicaraguense está terminando de acomodar-se em Roma para usufruir a bolsa Valle-Inclán do governo espanhol, oferecida a um escritor hispano-americano em cada convocatória, para uma residência criativa na Real Academia de Espanha na cidade capital da Itália. Este é outro dos prêmios que o jovem escritor recebe.

Integrante da “Geração do desassossego”, este centro-americano de 31 anos (Managua, 1984) é autor de quatro livros de contos, o mais recente intitulado *La felicidad nos dejó cicatrices* (2014), publicado na Espanha e na América Central.

Em 2011, a Feira Internacional do Livro de Guadalajara o nominou como um dos *25 secretos mejor guardados de América Latina*, um projeto para “desenhar uma estrada das letras que se gestam ao longo e largo do continente, 25 vozes e linguagens para decifrar, hoje, América Latina”, segundo declaram os organizadores. A sua qualidade o levou a ser um dos dois autores que conseguiram estar presentes em ambos volumes da *Antología de La novísima narrativa breve hispanoamericana*, que reúne os escritores de ficção, menores de 27 anos, mais promissores. Os seus contos foram traduzidos para inglês, francês, alemão e português, ao tempo que aparecem em antologias e revistas tanto na América como na Europa. Fazendo um pouco de memória, no ano de 2009, Polanco mereceu uma bolsa de escritor do governo mexicano no Programa de *Residencias artísticas para creadores de Iberoamérica* no México. Com formação acadêmica em Letras, Direito e Diplomacia, Juárez Polanco é uma das personalidades mais criativas e inquietas do mundo cultural artístico do seu país, fundando revistas, participando de encontros de narradores, preparando e participando de antologias (*Retrato de poeta con joven errante*, *Muestra de poesía nicaraguense escrita por jóvenes* [2005], *Poetas, pequeños dioses* [2006]); trabalhando como chefe de redação e editor de *Carátula*, revista cultural centroamericana e *El hilo azul*, a revista literária do Centro nicaraguense de escritores, coordenador do projeto cultural *#Los2000*, autores nicaragüenses del nuevo milenio e coordenador da página dominical de cultura do jornal *El nuevo diario* (de Nicarágua), para o qual também foi correspondente no México e no Brasil.

Toda esta atividade cultural, criativa e literária tem sido premiada em diversos concursos em seu próprio país e no estrangeiro. Sua qualidade se observa nas suas narrações -tanto as breves quanto as novelas- ainda que neste artigo específico centremos nossa atenção nas primeiras.

Em palavras de Gioconda Belli:

Los jóvenes representados en esta muestra, por el contrario, emergen desde la realidad postmoderna, post-heroica, de una Nicaragua asolada por la mediocridad y retornada a una situación histórica

quasi colonial, donde ni siquiera los villanos poseen el digno perfil de los arquetipos. Los monstruos de nuestro laberinto no son Minotauros: son los hombrecitos de los paraguas de Magritte. No inspiran pasión, inspiran lástima.

Como lembra Francisco Ruiz Udiel no seu artigo *Poesía invocada: Antología de poesía joven nicaraguense*, no ano de 2005, a poeta utilizou, nesse mesmo prólogo, a palavra “desassossego” para descrever ao grupo de escritores nascidos naquele país centro-americano e que iniciaram a suas publicações nos primeiros anos do novo milênio. Nesse momento, a escritora conterrânea considerou que o mundo abstrato da construção de propostas da identidade desses jovens criadores era o desassossego, um mundo sem guia, sem propósito, cuja viagem interior ia em direção à desilusão ou à uma aparente fatalidade da condição humana. No mesmo artigo, Ruiz Udiel lembra que anos após, a também poetisa Helena Ramos os batizou como a “Geração da Noluntad”, já que, segundo ela, nas criações destes escritores predomina a vontade de não querer praticamente nada.

Sem querer discutir as ideias das escritoras mencionadas, desde nossa perspectiva a narrativa de Juárez Polanco percorre caminhos de um realismo feroz, com lampejos de humor (que conseguem apaziguar algumas dores) e uma atenção com foco profundamente humano à condição do ser humano. Descreve os medos, as dúvidas, as misérias da sociedade na qual ele mesmo vive, com as palavras e as cores que utiliza cada dia, com a transparência de quem não se assusta com o que vê, com a tranquilidade que dá o fato de não ser hipócrita.

Se bem é certo que as personagens dos contos de Ulises Juárez Polanco vivem em Manágua (a sua Manágua) bem poderiam ser habitantes de qualquer outra cidade latino-americana. Os tipos escolhidos e descritos são muito similares aos que poderíamos encontrar em várias metrópoles do continente, essa *mundialização* dos perfis humanos não será apenas desde a perspectiva das ações ficcionais, mas também desde a sua cultura.

3. A mundialização cultural

Conforme afirma Moreira (2008, p.32), as ações humanas, na atualidade, são orientadas e fomentadas por seus significados simbólicos e o “consumo simbólico de bens formaria uma cultura-mundo, cujos ícones, independente do idioma falado ou do segmento em que se encontraria um agente social qualquer, seria reconhecido em todas as partes do globo”.

A cada semana, são lançados novos produtos para estimular o consumo. No contexto social de duas décadas atrás, era necessário esperar meses (ou até anos) para que acontecesse a disponibilização deste mesmo produto em muitos locais do mundo. No contexto cultural que vivemos hoje, esse fato parece inconcebível. Considerando que vivemos em um tempo no qual filmes e séries são lançados em *previews* ou *premieres* mundiais, que *shows* são realizados em turnês mundiais e televisionados para todos aqueles que não podem ou não querem estar fisicamente no espetáculo, mas que querem e podem opinar, de qualquer lugar que estejam, usando o *twitter* do evento, não podemos negar a *mundialização* de nossas interações socioculturais; as mesmas que são retratadas nos contos do escritor nicaraguense.

Pode-se afirmar que apesar do esforço das grandes editoras em lançar *Best Sellers* para serem devorados mundialmente, o mercado editorial encontra-se ainda um pouco mais lento que as mídias concorrentes. No entanto, esse fato não impede que a tecnologia e suas redes se sobreponham a indústria e que não seja possível a leitura de obras ainda não disponíveis fisicamente em determinados países ou idiomas. Assim como os filmes e séries tem a capacidade de dramatizar os comportamentos diários dos espectadores de seus países de origem, eles influenciam a forma como espectadores de outras partes do mundo os vêem. Conceitos de amizades multiculturais e cidades cosmopolitas como exemplos a serem seguidos são oferecidos a todos que assistem televisão ou cinema. Conceitos estes que influenciam o estilo de vida dos grupos, inclusive de acadêmicos, de escritores e dos demais agentes sociais que consomem suas produções escritas.

A influência do mundo culturalmente globalizado pode ser amplamente observado no conto *En el viento* pois começa a ganhar vida antes mesmo do título do conto. O autor Ulises Juárez Polanco utiliza um trecho de uma canção *folk* do americano Bob Dylan como epígrafe. Durante o conto sobre a experiência de um advogado que defende uma acusada de assassinar o marido, e descobre que em realidade o crime é uma trama que envolve a família da mulher, ainda que ela se responsabilize por tudo, a presença de símbolos mundiais como referência para o enredo das personagens principais inicia no segundo parágrafo do conto analisado. “*Abí, apareci yo, ofreciendo mis servicios como si fuera la reencarnación de Johnnie Cochran, Helena Kennedy o cualquier otro.*” (p. 17). Nesse momento, em que o narrador da história inicia sua apresentação por sua profissão e compara-se com dois grandes criminalistas sendo o primeiro, o americano Johnnie Cochran (conhecido por defender o astro de futebol americano O. J. Simpson) e, a segunda, a britânica Helena Kennedy (advogada e radialista membro da Câmara dos Lordes) pode-se observar, pelo contexto do conto, que ele é um advogado nicaraguense, que traz ícones mundiais como exemplo da sua profissão. Na sequência da autoapresentação, a personagem faz outra referência a ícones

da cultura mundial para relatar que seria advogado até quando seu ouvido não conseguisse distinguir entre uma canção de “*Los Beatles y una de Los Bukis*” (p.18).

Ainda no início do conto, quando o criminalista começa a descrever sua cliente, é possível perceber influências de símbolos da cultura norte-americana, pois os pais de Patrícia põem sobre a mesa uma foto da moça sorrindo na *Times Square*. Mas as alusões a proximidade que esta sociedade tem com produtos mundializados continua com a observação que o advogado faz em relação à irônica ligação entre o caso e a publicidade da nova temporada da série *Desperate Housewives*, que aparece ao fundo da foto. Cabe salientar aqui, que o advogado só pode contextualizar o nome da série (Donas de casa desesperadas) de forma irônica aos fatos e as informações sobre Patrícia porque conhece, de alguma forma, o seriado e seu conteúdo.

Além disso, pode-se observar que as características da personagem a ser defendida são reveladas através de outro jogo cultural. Quando o leitor descobre que o nome da acusada de assassinar o próprio marido é Patrícia Bates, estabelece-se a relação com o famoso psicopata Norman Bates, personagem que pode ter chegado ao conhecimento do leitor pela leitura da obra de Robert Bloch (*Psycho*, 1959), pelos filmes de Alfred Hitchcock (Psicose I, II e III) ou pela atual série de televisão *Bates Motel*.

Em qualquer um dos casos, os reflexos da influência que a população mundial sofre através do contato e do consumo com os produtos culturais continuam sendo parte importante do enredo durante todo o conto. O advogado, Sr. Duboso (que lembra *Duda* do espanhol ou *Doubt* do inglês) faz muitas referências ao México e também a casos em que trabalhou quando estava nos Estados Unidos, inclusive mencionando a *KuKluxKlan*, sociedade secreta racista, cujos atos violentos e que apoiavam a supremacia branca, repercutiram mundialmente.

Outras informações importantes que corroboram a afirmação da grande quantidade de referência ao intercâmbio mundial que são trazidas ao leitor deste conto, são os nomes do esposo de Patty, John Court (que cresceu na Austrália), bem como de vários outros lutadores que fazem parte do Conselho Mundial de Luta Livre e os convites recebidos para ir morar na América do Norte. No entanto, Sr. Duboso vai além do intercâmbio físico quando ao recordar um de seus casos menciona a transmissão do mesmo nas redes de televisão, quase que em escala mundial. O advogado lembra como a notícia se espalhou: “*TV Notícias em Nicaragua hasta Al Jazeera en Qatar, desde CNN en Atlanta hasta la londinense BBC*”(p. 20).

Sendo assim observa-se que:

Na virada do século, percebemos que os homens encontram-se interligados, independentemente de suas vontades. Somos todos cidadãos do mundo, mas não no antigo sentido, de cosmopolita,

de viagem. Cidadãos mundiais, mesmo quando não nos deslocamos, o que significa dizer que o mundo chegou até nós, penetrou nosso cotidiano. (ORTIZ, 1996)

Em relação a este mundo que penetra nosso cotidiano, fica explícito no conto o vasto conhecimento, que hoje é mundialmente disseminado, de filósofos e escritores que tiveram grande impacto no comportamento da sociedade ao longo da história da civilização ocidental. Esta afirmação se faz possível através das citações que o advogado faz durante sua defesa. Em apenas seis frases, a personagem cita os autores Camus (Argelino: 1913-1960), Víctor Hugo (Francês: 1802-1885), Racine (Francês: 1639-1699), Disraeli (Inglês: 1804-1881) e a Bíblia.

Ainda em relação aos cidadãos mundiais que nos tornamos, quase que sem o menor esforço, o conto mostra-se muito rico trazendo pequenos detalhes da sociedade representada na rotina de suas personagens: Patrícia conta que frequenta um restaurante chinês, Duboso entrevista uma testemunha (um garçom japonês) que não fala espanhol e a família Bates abre um vinho francês para comemorar o contrato com a *WWE*.

Continuando a análise a que este estudo se propõe, podemos afirmar, sem espaço para dúvidas, que as personagens criadas pelo autor em questão fazem parte de uma sociedade mundializada no caráter mais positivo que esta afirmação possa ter. Mundialização que se observa nos (ínfimos e não tão ínfimos) detalhes e nas asseverações (como as do advogado no início do relato) que –como já mencionamos anteriormente- dão um toque de fino humor à narração.

Esse universo misturado de escritores, personagens (mais ou menos) célebres, séries televisivas, nacionalidades, idiomas e até elementos como uma garrafa de vinho ou uma empresa de entretenimento, só se fazem possíveis na atual situação que vivemos na sociedade; realidade que marca que muitas fronteiras têm sido destruídas pelas relações (culturais e pessoais) que os meios de comunicação oferecem.

O segundo conto escolhido para análise, *Dolor profundo*, apresenta a história de um homem que perante a suspeita de gravidez de sua noiva, paga um aborto clandestino e descobre, nesse momento traumático, que não existia tal gravidez. Porém, ao acompanhar a narrativa da intenção da personagem em “festejar” a notícia com a sua amante, o leitor saberá que esta sim já está com dois meses de gestação.

Ao iniciar a leitura deste conto, já é possível encontrarmos, na segunda linha, uma importante referência a um dos ícones da literatura mundial:

“Qué recomienda el manual de instrucciones cuando nuestro rostro se asoma al espejo y uno no se reconoce? Soy un fugitivo, Gregorio Samsa después de la metamorfosis, no soy el de hace unas semanas. He cambiado. Bruscamente” (p.107) .

Este é um exemplo de que as relações culturais estão presentes a muito mais tempo do que se pensa no senso comum e que elas se fazem extremamente necessárias. Não se pode questionar a importância de um autor de contos contemporâneos ter lido Kafka, nem a de acadêmicos das Letras reconhecerem que a menção ao personagem de

Metamorfóse pelo personagem de *Dolor profundo* é bastante simbólica.

Poderá ter quem diga que é apenas uma mostra da cultura do autor, das suas leituras. É fácil acompanhar esse raciocínio, mas ao colocar essa frase no início de um conto, automaticamente se superam os limites da sapiência do escritor para alcançar a intenção de compressão que ele tem em relação aos seus leitores. Gregório Samsa transforma-se em símbolo universal que o “leitor ideal” deveria entender neste contexto.

Quando na sequência da narrativa, o personagem Julio Cortés inicia a descrição do Mercado Oriental, um dos espaços do conto, pode-se observar a globalização de mercado, marcada naturalmente com os mísseis SAM 7 ou submarinhos russos, como algo natural e rotineiro para a sociedade ali representada.

Es sábado por la mañana y el Mercado Oriental está a reventar. El corazón del comercio capitalino es una gran mancha que desde arriba, cuando los aviones pasan rumbo al Aeropuerto Internacional, parece una orbe en miniatura dentro de Managua, muñecas rusas urbanas. Aquí se promete desde un alfiler hasta mansiones completas, y si las leyendas son ciertas, misiles SAM 7, submarinos rusos hasta una avioneta cuyo descubrimiento, sin aparecer en los noticieros de nota roja, se trató de aquella bautizada como Narcojet. Todo aquí tiene precio. Todo. (p.107)

Cabe ressaltar que as relações sociais e o contato entre comunidades sempre estiveram presentes e influenciaram, de forma subjetiva, flexível e aleatória, a dinâmica da produção artística e cultural. Exemplo desta afirmação é que Juárez Polanco não foi o primeiro -e nem será o último autor- a utilizar a mundialmente conhecida alegoria do labirinto do Minotauro para fazer com que o leitor sinta a angústia de seu personagem.

Partindo para referências do mundo contemporâneo, no momento em que a personagem está saindo do mercado que lhe sufocava, se recorda de sucessos de algum franco-atirador gringo – lamentavelmente célebres pelas repetidas ações perpetradas em diferentes pontos daquele país- e ao descer do táxi para em frente à estação de rádio *Shack*. Mas antes de esta saída, que parece algo a mais que saída, uma fuga; o trato que fecha o personagem central com o Senhor dos berços (nome bastante irônico ao entender-se que ele praticava abortos clandestinos) se selará com um abraço. No momento em que

é chamado para terminar o negócio planejado, o Senhor dos berços dirá: “*Porque soy tan fino en mi trabajo que hasta las madres me confían sus bebés, nadie se dará cuenta bróder*” (p.110 – sublinhado dos autores). Além dos aspetos culturais que podem ser observados com o trato dispensado entre estes personagens, chama atenção a naturalização do uso da palavra de origem inglesa, com escrita espanhola (até com o acento agudo correspondente as regras de ortografia hispana). O uso de *bróder* como cumprimento utilizado por um personagem obscuro do relato, que certamente não representa a fatia da sociedade nicaraguense compromissada com a sociolinguística, explicita cada vez mais a ideia central da mundialização cultural que estamos vivendo e retratando na literatura contemporânea.

Continuando o conto, o narrador apresentará a personagem Luisa Ventura, uma moça de vinte e cinco anos, que dentro do enfoque deste estudo é a personificação das relações que ocorrem na sociedade mundialmente conectada, não apenas de forma virtual ou mercadológica, mas também cultural e física: “*Su madre era una costeña descendiente de garífunas y su padre un chele británico que trabajó para BBC*” (p.112). No caso específico que foi apresentado, a amante do personagem central é filha de uma mulher descendente de um grupo étnico com raízes indígenas miscigenado com escravos nesta região do Caribe e um homem de origem europeia, que chamava a atenção pelo branco da sua tez e o loiro (talvez albino) do seu cabelo. Dessa mistura, surge Luisa Ventura com seus rasgos físicos e psicológicos que marcam a relação com Julio Cortés e o final do conto.

Nesse sentido, cabe refletir, como a cultura internacional tem papel de destaque na constituição das memórias da humanidade e como as novas produções interagem e integram esses conhecimentos mundialmente disponibilizados.

4. O léxico mundializado

Para todas as interações sociais é necessário o uso de uma língua e, ao longo dos séculos, a linguagem de cada grupo humano colaborou para a constituição de suas especificidades em relação aos outros grupos.

Na forma de sociedade em que se vive hoje, o registro escrito é de enorme importância e a observância ao que compõe seu léxico é visto como algo que faz parteda essência da nação e reafirma a identidade nacional de quem está escrevendo. Além disso, o acervo lexical de uma determinada língua natural representa parte de seu patrimônio cultural, registrando seus conhecimentos do universo e identificando semelhanças ou distinções em relação aos outros grupos. Contudo, a sociedade torneuse interligada e interdependente dos mercados, tecnologias e informações que não estão mais apenas nos

documentos burocráticos e jurídicos do governo, mas que estão também disponibilizadas em redes da *web* e em aplicativos móveis.

A imensa quantidade de informação disponível a todos, todos os dias, nem sempre está na língua adotada pelo país em que a pessoa que precisa da informação nasceu ou vive. Para ter acesso a estas informações, os falantes vão aos poucos ampliando seu acervo lexical e incorporando palavras e conceitos que não pertencem ao seu idioma oficial. Esta afirmação, além de embasada pela prática diária, retoma Crystal (2006, p.53), quando este afirma que “nenhuma língua existe de forma isolada. Todas as línguas em contato se influenciam mutuamente”. Assim, ao longo do tempo a língua local vai sendo modificada conforme o gosto de seus falantes:

Um novo sistema de comunicação que fala cada vez mais uma língua universal digital tanto está promovendo a integração global da produção e distribuição de sons e imagens de nossa cultura como personalizando-os ao gosto das identidades e humores dos indivíduos. (CASTELLS, 2005)

Para uma parte da população, o uso de léxico estrangeiro parece carregar consigo o poder irreversível de acabar com características e elementos locais que compõem marcas de nossa identidade cultural. Não se pode negar que os falantes variam em muito suas reações e respostas ao uso de estrangeirismos e que algumas são de aceitação ou de negação exageradas. Porém, este trabalho foi escrito sob a ótica de que a cultura e a linguagem são produtos da interação humana e de que os grupos sociais ressignificam seus costumes através do contato com conceitos vindos de outros grupos. Nesse sentido, cabe refletir como a cultura internacional teve papel de destaque na constituição das ações socialmente orientadas durante os contos estudados e como as especificidades do grupo em questão são representadas através do léxico escolhido, seja ele em espanhol ou inglês.

Compreender a cultura como um sistema de mediações, como defendido por Ortiz (1996) e Moreira (2008), consiste em entender o uso da língua como o uso de qualquer outro objeto existente na sociedade. Sendo assim, a cultura e seus produtos é que organizam o uso de ferramentas específicas, neste caso o idioma, para atividades específicas, possibilitando a mediação da relação do ser humano com o mundo através de objetos materiais, porém simbólicos como por exemplo: um livro de contos.

Ao longo da vida escolar, aprendemos que uma língua apenas se sobressai em relação à outra pelo poder representado por quem as falam. Mas, sabe-se que o poder pertence a diferentes segmentos, podendo ser político, militar, tecnológico, econômico e, também, cultural. Podemos afirmar que cada

um destes segmentos impulsionou e influenciou o crescimento do uso da língua inglesa por falantes não nativos em diferentes épocas, desde o Colonialismo até a Revolução Industrial. Durante a leitura realizada dos contos, pode-se observar que o poder da língua e cultura inglesa, na sociedade representada, é avassalador, manifestando-se em muitas situações da vida das personagens (desde as séries televisivas escolhidas como exemplos até o vocabulário utilizado por elas) e traz consigo a ideia de mundial e inovador através da influência, principalmente, da cultura estadunidense.

Crystal (2006) afirma que durante a história da expansão da língua inglesa pelo mundo a tendência é de que quando uma língua adota palavras do inglês ela as adapta em termos de som e grafia, fazendo com que a mesma evolua. No entanto, é interessante retomar que este procedimento não é observado na escrita dos contos estudados, salvo pela grafia –já marcada neste artigo– de *bróder* no conto *Dolor profundo* (“*soy tan fino en mi negocio que basta las madres me confían sus bebés, nadie se dará cuenta bróder*”).

Os símbolos mundiais têm seus nomes com a grafia do inglês e em grande parte nos remetem a locais dos Estados Unidos da América, uso que reforça o conceito de inovação tanto da luta livre quanto da vida que as personagens teriam. O uso de expressões de origem anglófona pode ter como motivação, em menor escala, a falta de termos na língua oficial do país onde se passa a história ou então, apenas a mundialização dos nomes e termos utilizados.

De acordo com Isquierdo e Oliveira (2001, p.9), o léxico de uma língua “constitui o acervo do saber vocabular de um grupo sócio-linguístico-cultural”. Sendo assim, este vive em constante expansão visto que, os falantes da língua buscam adaptar novas formas de dizer algo criando novas palavras, e/ou adotando palavras estrangeiras com o objetivo de explicar e comunicar ao seu grupo sobre novos conceitos não existentes em seu idioma. E assim, a medida que o autor utiliza o léxico como recorte de realidades da sociedade por ele criada, esse acervo vocabular revela fatos de cultura da sociedade real. Podemos citar como exemplo do processo de naturalização do externo a cultura local, conforme afirma Bourdieu (1998), o fato da estação de rádio do conto *Dolor profundo* chamar-se *Shack* e não *Choza*, que seria a unidade lexical correspondente em espanhol.

Em relação à escolha de ícones que habitam de maneira principal ou apenas como pano de fundo para o conto *En el viento*, como por exemplo, o seriado *Desperate Housewives* e a referência aos *reality shows*, pode-se perceber a força do contato com produtos que não são originalmente produzidos no espaço em que se passa o conto mas, que são consumidos pela sociedade que lá vive. Sobre essa preferência de uso, cabe destacar o que Biderman (2001, p.109) traz sobre escolhas léxicas em que “cada língua traduz o mundo e a realidade social segundo o próprio modelo, refletindo uma cosmo visão que lhe é própria”.

Com a evolução da sociedade global é natural que a língua como um organismo em constante mudança receba influências exteriores e crie mecanismos para aceitar ou rejeitar esses elementos. Deve-se ainda considerar que o empréstimo de expressões estrangeiras para uma língua revela que a globalização não se prende somente aos aspectos econômicos dos países, mas também marca sua presença intrusa na comunicação e interação de um grupo. É possível observar o quanto os idiomas estão em contato de maneira usual nas sociedades representadas nos contos estudados. Um exemplo é o trecho de *Dolor profundo* que segue:

Cuando Mr. Ventura intentó por todos los medios posibles llevar a su nueva familia a Londres, para residir y disfrutar *the civilized style of life*, en la sangre de Emilia Sambola retumbó su sangre garífuna. [...]

-¡Jamás! ¡Yo no me voy allá! ¡Yo muero aquí! You bastard, I knew it all the time... ¡Esta niña no será esclava, no lo será, por mis ancestros que ya no están que no lo será!

-¿Pero de qué estás hablando?

-Ahorita mismo nos vamos, nos vamos... You know the history of my people! (p.115).

É interessante observar que nesta discussão entre estes personagens, de origens tão diferentes, ambos utilizam a língua inglesa com fluidez e uma certeza absoluta que apenas é possível após longos períodos de contato. Frases completas, estruturas organizadas (gramatical e semanticamente) de maneira correta e com sentido específico na situação vivenciada. Com o detalhe que ambos –tanto o homem europeu quanto a mulher de origem indígena- misturam essas expressões em língua inglesa no meio de um discurso organizado em perfeito espanhol.

Paralelamente, o narrador deixa de lado a espanholização dos termos (como tinha feito com o inicial *bróder*), para fazer uso do inglês gramatical. A língua inglesa se apresenta então não apenas em um vocábulo “perdido”, mas transforma-se em uma opção de idioma, marcando –além de tudo- o convívio e o conhecimento mútuo existente entre os integrantes desse casal.

Caso o leitor sinta a necessidade de classificar se o que Ulises Juárez Polanco utiliza em seus contos são estrangeirismos ou empréstimos, cabe aqui explicar que esse não foi o ponto central deste estudo e que estas diferenciações estão em uma linha tênue, pois como afirma Câmara Júnior (1984, p.111) em seu dicionário de linguística e gramática: “Em referência às construções sintáticas, a diferença entre estrangeirismos e empréstimos é imprecisa e está, apenas, em maior ou menor sensação de naturalidade”.

Sobre os contos estudados, é possível afirmar que as palavras que não pertencem ao léxico da língua espanhola já estão naturalizadas e fazem parte da rotina do grupo. Os termos utilizados por

Sr. Duboso durante sua narrativa ou por Emilia Sambola em sua discussão com Mr. John Ventura, nada mais são do que o reflexo dos termos que circulam em seus grupos culturais ou em suas casas. Esta observação traz à memória a seguinte afirmação de Pozenato (2003, p.11) “a ideologia do texto produzido por determinado integrante de uma cultura é reflexo da ideologia de todo o grupo cultural”.

Considerações finais

O contato com novas culturas através de seus produtos expande a compreensão do ser humano em relação às semelhanças e diferenças dos grupos. Da mesma forma, o consumo de programas de televisão, músicas e livros expande o acervo lexical das pessoas. Em uma leitura atenta dos contos de Ulises Juárez Polanco, pode-se afirmar que o contexto social tem papel fundamental para a percepção da mundialização cultural em que estamos enredados. Biderman (200, p.15) retoma que cada grupo social forja seu “instrumental linguístico para designar conceitos novos” e que no mundo contemporâneo é muito frequente o uso de anglicismos, pois estes se propagam por todas as línguas.

Através da narrativa, do andamento do processo ou dos diálogos que estabelece, o advogado do conto *En el viento* constrói não apenas sua imagem ou dos demais envolvidos, mas também expressa a sociedade em que vive. No decorrer da interação, a personagem evidencia intertextualidades e conhecimento de arte e filosofia, bem como suas mudanças lexicais denunciam a relação que os espaços e a sociedade nicaraguense tem com a América do Norte. A utilização de um léxico exterior ao idioma oficial ou a língua materna pode ser uma forma de o autor atender a novas necessidades relacionadas à nomeação, a estética do texto ou o momento histórico em que o enredo está relacionado.

Como afirma Moreira (2014, p.1528) “a escolha por um modo de falar em detrimento de outro depende do interlocutor, do tópico e do contexto. Deste modo, percebe-se que [...] os interlocutores buscam relações de identificação cultural”. Sendo assim, acredita-se que as referências globais utilizadas no conto analisado refletem a aquisição de práticas reconhecidas como legítimas na sociedade ali representada.

Este estudo não busca respostas sobre a influência da globalização ou da utilização de léxico estrangeiro na literatura, ele busca apenas contribuir para que literatura e língua percorram caminhos em parceria e que ao ler um conto, possa-se perceber que toda escolha de léxico é simbólica.

“The answer, my friend, is blowin’ in the wind”

Referências:

BELLI, Gioconda. La juventud no tiene donde reclinar la cabeza (Prólogo) In: *Retrato de poeta con joven errante*. Manágua: Leto Ediciones, 2005. p.16

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas: O que falar quer dizer*. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. 188p. Tradução: Sergio Miceli, Mary Amazonas Leite de Barros, Afrânio Catani, Denice Barbara Catani, Paula Montero e José Carlos Durand.

CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Matoso. *Dicionário de linguística e gramática: referente a língua portuguesa*. 11ed. Petrópolis: Vozes, 1984.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede: a era da informação: economia, sociedade e cultura*. 8.ed. São Paulo: Paz e terra, 2005. 698p. Tradução: RoneideVenancioMajer.

CRYSTAL, David. *A revolução da linguagem*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006. 150p.

ISQUERDO, Aparecida Negri; OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Pires de. Organizadoras. *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. Campo Grande: UFMS, 2001.

JUÁREZ POLANCO, Ulises. En el viento. In: *La felicidad nos dejó cicatrices*. Granada: Valparaíso Ediciones, 2014. p. 17 - 28.

JUÁREZ POLANCO, Ulises. Dolor profundo. In: *La felicidad nos dejó cicatrices*. Granada: Valparaíso Ediciones, 2014. p. 107 - 118.

MOREIRA, Mayra. Mudanças de enquadre e ocorrência de *footing* nas falas de Mestre Amaro. In: *Revista Philologus* – ano 20, n°60. Rio de Janeiro: CiFeFil, set/dez 2014. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/revista/60supl/121.pdf>

MOREIRA, Moisés Simões. A Mundialização da Cultura e a Cidadania Cosmopolita no Brasil: um diálogo possível? In: *SABER ACADÊMICO - REVISTA MULTIDISCIPLINAR DA UNIESP* - n° 06 - Dez. 2008, p.29 a 44. Disponível em: <http://www.uniesp.edu.br/revista/revista6/pdf/5.pdf>

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. 2.ed. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1996, 234p. 2ª reimpressão.

POZENATO, José Clemente. *Processos culturais: Reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: EDUCS, 2003.

RUIZ UDIEL, Francisco. Poesía invocada: Antología de poesía joven nicargüense. In: *Revista Hispamerica: revista de literatura* – año 37, nº111. Estados Unidos, 2008. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3000884>

Lembre-se! Uma leitura de *Os mortos estão vivos*
de Flávio Moreira da Costa

Remember! A reading of Flávio Moreira da Costa's

Os Mortos Estão Vivos

Lara Leal*

* FAPERJ/PUC-Rio, Rio de Janeiro, pós-doutoranda. E-mail: lealara@gmail.com.

RESUMO: Este artigo pretende articular algumas das questões-chave do século XX, principalmente no que diz respeito aos limites da representação em contextos de violência estatal. O romance policial de Flávio Moreira da Costa *Os mortos estão vivos* conjuga, de forma bastante contundente, as principais linhas de força da chamada Literatura de Testemunho.

Palavras-chave: literatura de testemunho; ditadura brasileira; história do século XX.

ABSTRACT: This article articulates some of the key issues of the twentieth century especially with regard to the limits of representation in state violence contexts. The crime novel by Flávio Moreira da Costa, *Os mortos estão vivos*, combines quite forcefully the major drivers behind the testimony literature.

Keywords: testimony literature; brazilian dictatorship; twentieth century history.

À minha maneira, e sem ter nada aparentemente a ver com isso – porque eu o tinha, como ser humano –, eu estava lembrando, e iria tentar fazer as pessoas lembrarem mais uma vez quando terminasse meu livro.

Flávio Moreira da Costa

Os mortos estão vivos (COSTA, 2003) é um romance da década de 1980. Escrito em primeira pessoa por Mário Livramento, somos constantemente levados a confundir autor e narrador. Esse jogo textual, que visa a estreitar o espaço entre a literatura e o mundo real, é levado às últimas consequências quando conhecemos minimamente a biografia de Flávio Moreira da Costa. Gaúcho radicado no Rio de Janeiro, tendo vivido todo o período da ditadura militar no país, o autor cria um narrador à sua semelhança:

Com 4 ou 5 anos, eu nada sabia de política internacional e nem me importava em sabê-lo: era moleque de rua, de pé no chão, um entre outros numa cidade do interior. Era no Sul, chê, e a cidade se chamava e se chama Santana do Livramento, colada à Rivera, no Uruguai – daí porque me chamo Mário Livramento. (Ainda bem que não nasci na cidade de Não-me-Toques. Ou de Canguçu). (COSTA, 2003, p.34)

Embora nascido em solo gaúcho, Mário tem sua carreira vinculada ao Rio de Janeiro, como fica claro quando afirma: “Cabeça fria, cabeça feita. Eu sou um repórter carioca, filho de Xangô, corpo fechado, saravá!” (COSTA, 2003, p.113).

Assim, a partir desta identificação quase visceral entre autor e narrador, o leitor se vê diante de um texto com forte cunho testemunhal – donde se sobressaem experiências vividas não apenas por Flávio Moreira da Costa, mas também por toda uma geração sufocada pela ditadura militar no Brasil. Através das páginas de seu livro, ambientado em diferentes cenários – Rio, São Paulo, Petrópolis, Bolívia, Itália, Áustria e Paris –, passeiam personagens inventados (“pero no tanto”) e reais, como Glauber Rocha, Cacá Diegues e Silviano Santiago, conferindo à narrativa um ar de verossimilhança.

Outras ligações são tecidas ao longo do texto e a principal delas é a natureza extremamente violenta do nazismo e da realidade ditatorial brasileira, que confere a ambos os regimes a mesma e terrível máscara do terror e do medo.

Depois da aventura boliviana, era natural que eu me recolhesse um pouco – esquecesse o nosso Esquadrão da Morte local e todo o aparato repressivo montado no país, primos-irmãos do nazismo – no – cotidiano. (COSTA, 2003, p.88)

Uma vez estabelecidas as devidas correlações, Mário Livramento (ou o autor) está pronto para dar início à sua investigação. Assim, ao tentar desvendar a natureza da Odessa, uma organização de ex-nazistas que financiava a fuga e manutenção dos ex-seguidores de Hitler e o ideário nazista espalhado pelo mundo no pós-guerra, o que vemos é o desvendar paulatino dos nossos anos de chumbo, com todas as suas perdas, derrotas, sonhos destruídos e possibilidades de sobrevivência daqueles que viram de perto o horror da ditadura.

A opção por este deslocamento tem, em princípio, uma justificativa. São palavras do autor/narrador: “...é que eu ainda sofria da Síndrome do AI-5” (COSTA, 2003, p.48).

O século mais terrível da história

*E eu ainda não falei da figura mais absurda,
do homem que cria.*

Albert Camus

Durante séculos, a história cumpriu seu destino de ser “mestra da vida”. A definição do famoso orador romano Cícero de que “a história é a testemunha dos tempos, a vida da memória, a mestra da vida, a anunciadora dos fatos” marcou profundamente a cultura ocidental. Era preciso aprender com a experiência do passado como caminhar para um futuro melhor. Nesta concepção historiográfica, o conhecimento do passado assegurava a não repetição dos erros, bem como o acerto do homem no seu devir histórico. Assim, passado, presente e futuro formavam uma espécie de caminhar retilíneo da humanidade, numa concepção sempre positiva da história, em direção a um mundo melhor.

Ocorre que algumas experiências marcaram decisivamente a cultura ocidental e operaram rupturas paradigmáticas que colocaram em xeque a própria concepção de história – entendida, até então, como o grande discurso que dava conta do agir dos homens no mundo. E essas experiências foram primordialmente experiências de uma violência absurda, como as grandes guerras (I e II Guerras Mundiais), o Holocausto e as experiências ditatoriais que a elas são correlatas em violência. Neste sentido, essas experiências foram chamadas de eventos-limite, que desembocaram numa reestruturação de todo um entendimento que, até então, se tinha da história da humanidade. É por isso que o escritor-sobrevivente, o húngaro Imre Kertész, afirmou, em conferência intitulada “HEURECA”, proferida por ocasião do recebimento do Prêmio Nobel de Literatura, em 2002:

O que conheci no Holocausto foi a condição humana, o ponto final de uma grande aventura a que o homem europeu chegou depois de sua história moral e cultural de 2000 anos. (KERTESZ, 2004, p.17)

Elie Wiesel, outro sobrevivente do Holocausto, autor de *A noite* e também ganhador do prêmio Nobel da Paz em 1986, justifica a escrita do seu relato afirmando que este nasceu de uma promessa feita por ele após sua primeira noite no campo de concentração:

Nunca mais esquecerei esta noite, a primeira noite no campo, que fez da minha vida uma noite longa e sete vezes aferrolhada. Nunca mais esquecerei daquela fumaça.
 Nunca me esquecerei dos rostos das crianças cujos corpos eu vi se transformarem em volutas sob um céu azul e mudo.
 Nunca me esquecerei daquelas chamas que consumiram minha fé para sempre. Nunca me esquecerei daquele silêncio noturno que me privou por toda a eternidade do desejo de viver.
 Nunca me esquecerei daqueles momentos que assassinaram meu Deus, minha alma e meus sonhos, que se tornaram deserto.
 Nunca me esquecerei daquilo, mesmo que eu seja condenado a viver tanto tempo quanto o próprio Deus. Nunca. (WIESEL, 2002, p.54-55)

É justamente a escrita do seu relato que vai operar este não esquecimento, este testemunho de algo indizível. Harald Weinrich, em seu estudo *Lete. Arte e crítica do esquecimento*, analisa este poema chamando a atenção para o fato de que o autor nunca diz “sempre me lembrarei”, mas “nunca me esquecerei”, optando por utilizar uma dupla negativa na sua promessa – nunca e esquecimento. Ora, hoje sabemos que memória e esquecimento não são antagônicos, mas sim complementares. Neste caso, escreve-se para esquecer – é uma forma de libertação, de desabafo, mas para que este esquecimento se transforme em memória, é preciso jamais esquecer para que não ocorra novamente.

É nesse sentido que o relato de testemunhos se torna um bem precioso, principalmente quando verificamos que uma das maiores preocupações de realidades pós-regimes de exceção consiste em apagar da sociedade os vestígios dos crimes que se cometeram em nome da manutenção de uma determinada ordem. Parece ser essa a mesma constatação de Kerstz, quando diz “a experiência mostra que as cerimônias oficiais de luto, os rituais mecanicamente repetitivos das comemorações públicas parecem servir ao esquecimento institucionalizado e não à lembrança catártica” (KERSTZ, 2004, p.40).

Esta estratégia de apagamento de fatos reais desdobra-se em múltiplas evidências – destruição de documentos comprometedores, fabricação de memórias falsas, construção de novas versões historiográficas – que podem ser chamadas, em sua totalidade, de “queimas de arquivo”.

É neste contexto que se torna tão mais urgente encontrar novos mecanismos de manutenção de uma memória real contra aquela fabricada pelos Estados. Uma das possíveis respostas a esta contundente demanda nos é dada pelas chamadas obras de ficção, pois, como nos ensina Zygmunt Bauman, “é a vocação da ficção artística servir de irônica e irreverente contracultura à cultura tecnológica-científica da modernidade, essa cultura de paixão ordenada, divisões nítidas e disciplina retesada” (BAUMAN, 1998, p.150).

A ficção tornou-se, na contemporaneidade, o *locus* por excelência de mundos alternativos, de protestos, de fabricações de novas memórias. Neste sentido, uma nova questão foi colocada à literatura e que diz respeito à relação entre a ética e a estética⁹⁰.

O que fazer diante da dor dos outros, dos milhares de torturados, vítimas das guerras que assolaram e continuam a assolar o mundo? Esta questão engloba o fazer artístico como um todo, mas o que nos importa aqui diz respeito, fundamentalmente, à literatura e aponta para a questão do compromisso social da escrita.

Se já não há mais lugar para a história como um discurso totalizante, ela ainda ocupa um lugar por demais importante nas possíveis leituras que ainda se podem fazer do passado. Andreas Huyssen afirma em seu *Seduzidos pela memória* que “as memórias do século XX nos confrontam não com uma vida melhor, mas com uma história única de genocídio e destruição em massa, a qual, a priori, barra qualquer tentativa de glorificar o passado” (HUYSEN, 2000, p.31).

Não é por outro motivo que o século XX ganhou o epíteto de Era dos Extremos. Sintetizando e condensando diversos legados históricos, o breve século XX (1914-1991) terminou, segundo Eric Hobsbawm, com a queda do muro de Berlim, fechando com isso todo um ciclo de entendimento historiográfico, posto que, dada a radicalidade dos acontecimentos deste período, o próprio conceito de história foi posto em xeque.

O colapso de uma parte do mundo revelou o mal-estar do resto. À medida que a década de 1980 passava para a de 1990, foi ficando evidente que a crise mundial não era geral apenas no sentido econômico, mas também no político. (...) contudo, a crise moral não dizia respeito apenas aos supostos da civilização moderna, mas também às estruturas históricas das relações humanas que a sociedade moderna herdara de um passado pré-industrial e pré-capitalista e que, agora vemos, haviam possibilitado seu funcionamento. Não era a crise de uma forma de organizar sociedades, mas de todas as formas. (HOBSBAWM, 1995, p.19/20)

⁹⁰ Esta relação foi posta em causa, primeiramente, após o evento-limite do Holocausto, quando Adorno formula na sua Crítica cultural e sociedade, de 1949, o imperativo categórico de que "Escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie". ADORNO, Theodor. *Prismas*. Crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998, p. 26.

É preciso, pois, criar estratégias de tornar o passado uma presença ativa. Esta vontade de memória pode ser lida como uma vontade de realidade histórica – o que nos coloca a questão crucial deste nosso século que é a dos cada vez mais frágeis limites entre os estudos sobre a literatura e a problemática histórica. Talvez o elo mais evidente entre essas duas esferas da representação seja o conceito de memória, apreendido em suas múltiplas facetas. Pensada seja a partir de seu relacionamento interessado com o passado ou pela via da responsabilidade política (o “dever de memória” de Ricouer), a questão da memória em seu sentido de arquivo e armazenamento do passado é um legado da história nova, que, de certa forma, encontrou seu contrapeso no declínio da historiografia historicista, com suas pesadas concepções de linearidade, de causalidade, seu interesse pelos grandes feitos, dos grandes homens, nos grandes modelos economicistas que davam conta de explicar a marcha contínua da humanidade.

Existem outras e diversas maneiras de dar conta da aventura humana. Esta é a grande lição que o século XX – o mais terrível da história – nos deu.

Na realidade, os acontecimentos sem paralelo em violência, brutalidade e banalidade que tiveram lugar no século XX reconfiguraram as tradicionais formas de representação – é disso que estamos falando. Quais são as novas possibilidades de representação do passado? Representar o passado hoje é torná-lo novamente presente, é termos a oportunidade de compartilhar experiências com os homens de outrora.

É neste sentido que a literatura está completamente apta a enfrentar estas novas configurações, pois, segundo Ricardo Piglia, “a leitura é a arte de construir uma memória pessoal a partir de experiências e lembranças alheias. As cenas dos livros lidos, voltam como lembranças privadas” (PIGLIA, 2004, p.46). Ainda mais em se tratando de literatura de cunho testemunhal, pois esta possui a particularidade de ser constituída de uma narrativa onde vida e texto são indissociáveis – ao lermos um testemunho, a matéria narrada ganha um estatuto de experiência compartilhada, ou seja, através da leitura da dor, há uma espécie de dispositivo sensorial que desperta em nós um pouco da dor dos outros (FELMAN, 2000).

A Era dos Testemunhos

*Se os gregos inventaram a tragédia, os romanos a epístola e a Renascença o soneto,
nossa geração inventou uma nova literatura, aquela do testemunho.*

Elic Wiesel

Segundo Eric Hobsbawn, o século XX testemunhou o que ele considera um dos mais característicos e lúgubres fenômenos da humanidade, “a destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas” (HOBSBAWN, 1995, p.13).

Não é à toa que uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais seja exatamente a preservação da memória. São testemunhos desta preocupação que beira a obsessão,

o boom das modas retrô e dos utensílios reprô, a comercialização em massa da nostalgia, a obsessiva automusealização através da câmera de vídeo, a literatura memorialística e confessional, o crescimento dos romances autobiográficos e históricos pós-modernos (com as suas difíceis negociações entre fato e ficção), as práticas memorialísticas nas artes visuais, geralmente usando a fotografia como suporte e o aumento do número de documentários na televisão, incluindo, nos Estados Unidos, um canal totalmente voltado para história: o History Channel. (HUYSSSEN, 2000, p.14)

Esta cultura da memória, como a chamou Andreas Huyssen, tem ligação direta com as tentativas de se criar esferas públicas de memória “real” contra as políticas de esquecimento promovidas pelos regimes pós-ditatoriais. Mas, embora essas práticas de memória possam parecer um fenômeno global, elas são sempre nacionais e locais, referidas a histórias específicas de nações e estados. Daí a importância de se realizar estudos sobre mecanismos e lugares-comuns de traumas históricos e práticas de memória nacional. Nas palavras de Sontag:

A memória da guerra, porém, como qualquer memória, é sobretudo local. Os armênios, na maioria em diáspora, mantêm viva a memória do genocídio armênio de 1915; os gregos não esquecem a sangrenta guerra civil que assolou a Grécia, ao longo da década de 1940. (SONTAG, 2004, p.33)

A perpetuação dessas memórias significa assumir a tarefa árdua, mas imprescindível, de assegurar um espaço de renovação. A construção destes museus de memória possibilita a contínua revisitação das narrativas de sofrimentos (SONTAG, 2004).

Segundo a crítica Heloísa Buarque de Hollanda, em artigo publicado no *Jornal do Brasil* em 1981, há um traço comum às narrativas que surgem no contexto pós-64 e que tematizam, de alguma forma, as experiências individuais daqueles que viveram de forma intensa os pesados anos de chumbo brasileiro ou que viram de perto a escuridão dos porões da ditadura (HOLLANDA, 2000). Diferentemente das narrativas autobiográficas e/ou memorialísticas⁹¹ ou dos mais detalhados relatos históricos sobre o

⁹¹ Segundo Eneida Leal Cunha, a novidade dessas memórias do final da década de 1970 em relação à tradição memorialista iniciada na década de 1930 está amparada no caráter documental de vidas não autorizadas anteriormente, ou seja, que expunham “vidas minoritárias ou marginalizadas sem a intermediação erudita”. Já as narrativas memorialistas de 30 se legitimavam, justamente, pelo “reconhecimento prévio de seus autores” pelo cânone literário (CUNHA, 2004, p.126).

período, o que submerge desta literatura de cunho testemunhal é, precisamente, a falta de informações precisas, a pouca coerência interna do fato narrado, a constância de questões não resolvidas – ou seja, a explicitação de tudo aquilo que não pode ser processado pelo indivíduo que se vê, quando atravessado por essas experiências de violência extrema, destituído de sua condição humana. São, pois, situações-limite que colocam o homem numa posição bem próxima de uma completa passividade.

É justamente este traço em negativo – da falta, da escassez, do não assimilável – que faz com que haja, por parte do público-leitor, uma urgente necessidade em lê-los e que faz com que o testemunho individual se torne testemunho geracional – é como se ali, naquelas palavras, ou naqueles silêncios, a sociedade buscasse sua própria memória, ou seja, sua própria história.

Se para o sobrevivente a escrita de tais relatos não é uma escolha, é um dever, uma imposição de sua própria condição de estar vivo – posto que é o único que ainda tem voz para denunciar a morte de seus companheiros –, para o leitor a leitura também se impõe como dever, pois mesmo que através de uma escolha (ele só lê se quer) a natureza da matéria narrada vai transformando o ato de ler num compromisso com quem está narrando.

O que está por trás de tais relatos é uma espécie de expectativa, no mais das vezes inútil, de, ao descortinar os porões do horror, revelar o “eu encoberto” de uma sociedade que assistiu um tanto quanto omissa à prática social das torturas cometidas em nome da ordem. Pois se sabe que a tortura é sempre uma prática encenada a três, onde verifica-se uma espécie de solidariedade implícita entre o poder que tortura, o torturado e a sociedade. O que, no limite, assegura ao Estado o direito de punir (KEHL, 2004).

O que a literatura de cunho testemunhal vai produzir é, segundo Maria Rita Kehl, uma outra ética, que consiste justamente em implicar o leitor no processo de escritura do trauma, responsabilizando-o, assim, mesmo que somente através do pensamento, pela dor do outro (KEHL, 2000).

Com o século XX, aprendemos que não se pode mais pensar a arte (ou o artista) apartada de sua própria experiência. Pois é precisamente através da reencenação da dor que ainda há uma possibilidade de reconstrução do eu. A arte passou a ser o *locus* da “interiorização do sacrifício”, já que é através dela que se pode, de certa forma, retraçar as fronteiras da violência. O que torna definitivamente impossível dissociar ética de estética (SELIGMAN-SILVA, 2004). É nesse sentido que tanto a escritura desses relatos quanto sua leitura sempre são uma experiência de diálogo fraterno com aqueles que se foram – é o que Heloísa Buarque de Hollanda chama de “sintonia com os ausentes” e Elie Wiesel de “escrita do silêncio”⁹².

⁹² Heloísa Buarque de Hollanda em “Um Eu Encoberto” e Elie Wiesel em “Por que escrevo”.

Refaço, portanto, a pergunta já feita anteriormente, o que fazer diante da dor dos outros, já que somos todos sobreviventes?

Perpetuar a memória daqueles que morreram por nós significa, neste contexto, manter-se fiel, significa uma opção, uma postura ética. Ou seja, a literatura testemunhal demanda um leitor que tome para si a responsabilidade dos acontecimentos. É, pois, uma literatura que procura acordar o homem. Mesmo que se saiba, de antemão, que tais relatos são tecidos de matéria frágil, pois a experiência traumática é sempre impossível de ser relatada na sua integralidade:

Vocês que nunca viveram sob um céu de sangue não saberão como era aquilo. Mesmo se lessem todos os livros jamais escritos, mesmo se ouvissem todos os testemunhos jamais prestados, vocês permaneceriam do lado de cá do muro, jamais veriam de longe a agonia e morte de um povo, através da tela de uma lembrança que não é sua. (WIESEL, 1994)

Um repórter e suas motivações – Mário Livramento delimita seu objeto

...uma verdadeira investigação policial deve provar que os culpados somos nós.
Umberto Eco

Nelly Richards nos ensina que, contra as políticas de esquecimento levadas a cabo pelos regimes pós-ditatoriais, é preciso escrever, escrever muitas histórias, para dar voz àquelas que foram silenciadas. É só através da escrita de relatos, acredita a intelectual chilena, que se pode desafiar a hegemonia discursiva própria dos Estados totalitários. É que a literatura possui a virtude de vocalizar sujeitos sociais geralmente excluídos das grandes narrativas. Ou seja, lutar contra o esquecimento é afirmar uma memória, é ter a chance de olhar para o passado, sabendo que ele não é um todo fechado e irreversível, confinado ao já acontecido. Pois, “o passado é um campo de citações, atravessado tanto pelas vontades oficiais de continuidades (...) como pelas discontinuidades” (RICHARDS, 2002, p. 54).

Sabemos que a característica primeira de toda ditadura é a fabricação de uma verdade – a chamada ficção estatal. Ricardo Piglia, nas suas *Tres propuestas para el próximo milenio* (y cinco dificultades), procurando formular algumas questões que dizem respeito aos possíveis diálogos entre a política e a literatura, acaba por nos mostrar que estas relações de poder ocorrem ao nível da linguagem, seja porque é na linguagem que um escritor vê, ou melhor, apreende o social, seja porque o Estado pretende deter o monopólio da linguagem. “O Estado tem uma política de linguagem que busca neutralizá-la, despolitizá-la e apagar os signos de qualquer discurso crítico.” (PIGLIA, 2001).

Nessa perspectiva, o papel que defende para o escritor está justamente fundamentado no poder que este possui de confronto com os usos oficiais da linguagem. A literatura, por ser o lugar onde sempre é o outro que fala, pode enfrentar diretamente os usos oficiais da palavra. Os estudos literários, a prática discursiva de ensinar a língua e a leitura de textos, nos ensina Piglia, podem servir de alternativas e de espaços de confrontações.

Voltemos, pois, ao nosso objeto. O romance *Os mortos estão vivos* integra, juntamente com *A perseguição* e *Avenida Atlântica*, a trilogia intitulada, a posteriori, *Três casos policiais de Mário Livramento*. Segundo o autor, esses três romances, escritos “no muito antigamente da vida” são “uma espécie de retrato 3 x 4 de um artista enquanto jovem”. Se visto isoladamente, *Os mortos estão vivos* nos mostra um determinado período de sua vida – aquele passado durante os anos da ditadura militar no país, e que por ser filho da “pátria armada”, viveu na pele todas as agruras daqueles que lutavam por uma sociedade mais justa. Assim, uma vez ressaltada a sua matriz testemunhal, a leitura e o desenrolar das aventuras de um certo repórter, misto de “James Bond com Policarpo Quaresma, Humphrey Bogart do jornalismo pátrio”, nos conduzem a uma sociedade marcada pela opressão, que tenta, ou melhor, que precisa caminhar para frente, mas que precisa também salvar seus mortos.

Já na dedicatória do livro, o autor endereça sua narrativa num movimento de duplo oferecimento: àqueles que partiram antes da hora – evidenciando o caráter de uma escrita que procura, senão vingar, fazer lembrar de vidas que se foram, estabelecendo um vínculo imediato entre aquilo que se vai ler e as vidas roubadas pela ditadura; e ao filho que nasceu na hora certa e que, acrescenta o autor, talvez seja o motivo de ele ainda estar vivo. Daí o título *Os mortos estão vivos* poder ser lido, também, em pelo menos duas chaves: ou como referência aos ex-nazistas que se passam por mortos, camuflando uma identidade doentia, perversa – “as viúvas de Hitler”; ou refere-se aos vivos-sobreviventes da ditadura, que são fantasmas de si mesmos:

Parado, me segurando – não consegui me ver no espelho: só um vulto, o fantasma era eu. Molhei a mão, enchi-a e levei-a ao rosto. Escancarei os olhos, não conseguia muito, olhei no espelho anuviado: aquele rosto era o meu? Um desespero me invadiu, um desespero – nunca mais seria o mesmo, nunca mais, eu e meu rosto seremos sempre esta pasta disforme, meu Deus. (COSTA, 2003, p.208)

Uma das possíveis entradas na chamada Literatura de Testemunho se dá, segundo Marco, através daquilo que se convencionou chamar de romance-testemunho (MARCO, 2004). Possivelmente

inaugurado na Argentina por Rodolfo Walsh⁹³, em sua *Operação Massacre* (1956), tem como inspiração primeira o *new journalism* norte-americano, quando o jornalista, para recriar eventos violentos, testemunhados e documentados, mobiliza elementos de técnicas ficcionais.

E é disso que se trata o romance *Os mortos estão vivos*, de um livro-reportagem. Nas palavras de Mário Livramento: “um negócio assim como o *new journalism* do Gay Talese (...) ia ser, seria, vai ser uma longa reportagem, que em jornal pode dar uma série de 15 a 20 matérias...” (COSTA, 2003, p.32).

Segundo Silviano Santiago, em artigo intitulado “O Trabalho do Ódio”, o jornalismo literário, ao optar pela *faction* (misto de fato e ficção) no lugar da pura ficção, faz com que o romance se torne, por sua natureza, instrumento de alerta e de conscientização do cidadão. A intenção fundamental desses romances-reportagem é, para o autor, “desficcionalizar o texto literário e com isso influir, com contundência, no processo de revelação do real” (SANTIAGO, 2004). Unindo, pois, discurso jornalístico e discurso literário, evidencia-se uma proposta artística que se funde e se funda com uma opção política.

A primeira cena do romance acontece numa boate do Lido, em 1975, onde Mário Livramento assiste ao assassinato de um homem. Já neste primeiro momento, a descrença no aparato judiciário brasileiro é manifestada: “Uma hora e três cubas-libres depois a polícia chegou. Com a sutileza que lhe é peculiar, foi logo fazendo perguntas, tomou providências, convocou ‘voluntários’ para depor na delegacia” (COSTA, 2003, p.27).

Neste momento, faz-se necessário mencionar outra questão. Em que pese o fato de o narrador insistir que o que está fazendo é um romance-reportagem, *Os mortos estão vivos* é lido pela crítica como um exemplar de romance policial. E aqui, interessa para nós pensarmos nesta categoria, uma vez que ela também aparece vinculada a questões surgidas no contexto ditatorial.

O ano de 1968 é um (negro) marco na história do Brasil. O acirramento dos mecanismos de repressão impostos pelo Ato Institucional nº 5 evidenciou a desconfiança social nos aparatos estatais. Nas palavras de Fernando Gabeira, “o AI-5, decretado em 13 de dezembro de 68, foi um golpe dentro do golpe, um golpe de misericórdia na caricatura de democracia” (GABEIRA, 2002, p.93).

A chegada, embora que tardia, do romance policial do tipo *noir* ao Brasil está estritamente relacionada com este contexto histórico. Assistimos, nas décadas de 1970 e 1980, à entrada deste tipo de romance policial que tem como base discursiva, justamente, a discussão do papel do aparelho judicial, da

⁹³ Segundo Piglia, Walsh é o que poderíamos chamar de intelectual-síntese, que levou ao limite a responsabilidade cívica, mesclando indissociavelmente de sua escrita, política e arte, tendo sido assassinado pela ditadura militar na Argentina, após a divulgação de sua “Carta Aberta de um escritor à Junta Militar”, em 1977. (PIGLIA, 2001, p.14)

polícia e da organização da sociedade. Sabemos que as narrativas *noir* visavam a promover uma espécie de encontro da literatura policial com o mundo do crime, focalizando, ao invés da revelação apaziguadora do enigma proposto, as vias tortuosas da estrutura social vigente (FIGUEIREDO, 1988).

Na esteira do pensamento de Gramsci, para quem o êxito deste tipo de romance está associado ao descrédito no aparato da Justiça (GRAMSCI, 1968, p.118), caminha nosso narrador – que age sempre à margem das polícias oficiais. A observação irônica de Mário Livramento não nos deixa dúvidas – “a ação eficaz, inteligente e eficiente da polícia carioca”. Mas também não nos deixa dúvidas quanto à maestria do sistema em promover o esquecimento, outra marca dos contextos de terror: “Tão eficaz, inteligente e eficiente que a história rolaria por dois meses e acabaria caindo no esquecimento: nunca se descobriria o assassino, nem mesmo a identidade do morto, já que o passaporte era falso” (COSTA, 2003, p.28).

Ou seja, a sua atuação como repórter jornalístico, a única via possível de ação, está ligada intimamente ao seu projeto de tornar sua escrita eficaz. Pois,

se existisse, escritor de romance policial no Brasil iria morrer de fome. Esbarraria na atuação da polícia para quem não existe suspense nem mistério: resolvem logo o caso não resolvendo nada, dando-o como encerrado: Arquite-se. (COSTA,2003, p.28)

Ao longo das páginas do romance, vemos, no esforço investigativo de Mário Livramento, o levantar de tópicos de sua grande reportagem sobre a Odessa. Isso numa primeira leitura. Ocorre que, simultaneamente a ela, vemos emergir de suas páginas uma outra trama, na realidade, uma antiaventura vivida por alguns exilados políticos que se viram (ou foram) obrigados a buscar exílio em outras pátrias.

E esse frio. A praia longe, coisa & tal. E essas pessoas cinzas entrando e saindo desses prédios cinzas – Paris no inverno é uma festa cinzenta. Baden Powell e o violão por aqui em outras eras: esta cidade é cinza, tudo é cinza, não aguento, quero voltar pro Brasil. (COSTA, 2003, p.93)

Em suas viagens à procura de novos fatos para a sua grande reportagem, Mário Livramento vai levantando uma infinidade de questões fundamentais dos nossos tempos. Desde a difícil adaptação dos exilados – para sempre estrangeiros onde quer que estejam – como é o caso da amiga Ana, “exilada em Paris depois de 68, que mudara de nome e de vida”, passando pelas estratégias de escamoteamento do recente passado histórico. É neste sentido que sua tentativa de reconstituição da história se mostra

dificultada, pois já não é viável tal projeto, se pensado através dos moldes clássicos, ou seja, via documentação de arquivos públicos. As chamadas “fontes primárias”, alimento primordial das grandes narrativas historiográficas, não mais o podem ser, pois a “queima de arquivo” recolocou, aos olhos dos pesquisadores, novas questões de como lidar com o passado.

E novamente a interrupção. Assim perdia a graça. Estavam complicando meu trabalho. Agora eram várias páginas que faltavam. Parecia até que. Será que alguém veio aqui e tirou estas folhas na época do julgamento de Bernonville? Ou quando? Recentemente, depois que eu falei com a viúva? Como saber? (COSTA, 2003, p.136)

As rasuras ou lacunas voluntárias dos arquivos recentes apontam, assim, para questões de nosso tempo histórico. A supressão da memória, forma suprema da violência, é, no pensamento de Hannah Arendt, um desdobramento das práticas de censura totalitárias, que negavam a palavra aos “inimigos da ordem”. O *modus operandi* da historiografia clássica, que sempre contou a história dos vencedores, é uma realidade. É, pois, nas brechas deste discurso hegemônico que buscamos encontrar vozes dissonantes que nos contem um pouco da história dos vencidos – o que Eneida Leal Cunha chamou de “as possíveis contra-épicas da contemporaneidade” (CUNHA, 2004, p.134).

Hans Ulrich Gumbrecht, em seu *Em 1926*. Vivendo no limite da história, nos fala da perda completa da função didática da história. Hoje, a representação do passado tem menos a ver com a descrição dos tempos de outrora, e mais com “tornar novamente presente”. Desse modo, as lacunas existentes devem ser “lidas” também – é preciso, portanto, treinarmos uma nova modalidade de leitura do passado e de apropriação de seu discurso.

A antiaventura de Mário Livramento nos coloca diante, pois, de tempos difíceis – mas não através de suas reminiscências, e sim de suas vivências reais num mundo marcado pelas cisões operadas no pós-guerra. E são experiências ainda impregnadas de questões geradas no contexto das ditaduras – Luta, Exílio, Tortura. Após a cena em que vemos Mário Livramento ser torturado, já no final do romance, chegamos a uma conclusão, já antevista anteriormente – o século XX é, de fato, o mais terrível da história.

Levemente me virei de lado. Olhei o quarto, vendo-o pela primeira vez – um vazio. Luz só da janelinha do banheiro e a fresta da porta. Nenhuma janela – de quantas estrelas é este hotel? Masmorra, Fortaleza de Monteluc, campos de concentração, solução final, câmaras de gás, extermínio em massa – morte e morte, assassinos, assassinos, assassinos. (COSTA, 2003, p. 209)

Considerações finais

Em artigo intitulado “A Literatura de Testemunho e a Violência do Estado”, Valéria de Marco nos abre uma nova possibilidade de entrada à chamada literatura de testemunho. Após chamar a nossa atenção para as duas possíveis concepções deste termo (tradição latino-americana dos *Testimonios* e as literaturas produzidas a partir de reflexões sobre a *Shoah*), a autora afirma que, a par das diferenças, há algo que as une, pois são narrativas que sempre trabalham a relação entre violência, representação e formas literárias. Por tratar-se de uma literatura criada pela violência de Estado, ela está sempre evidenciando a própria fragilidade da linguagem, que “expõe a radical ausência de qualquer abrigo”, posto que nasce justamente de uma “fratura irrecuperável” entre vivência e palavra (MARCO, 2004, p.63).

É neste sentido que o “horror sem fronteiras parece ter criado uma tradição literária sem fronteiras”, o que faz com que textos testemunhais escritos nos mais diversos recantos do globo e nas mais variadas línguas formem uma única biblioteca, que, no limite, testemunham a mesma coisa – a impossibilidade de narrar na sua totalidade a violência extrema do homem contra o homem.

Nos textos da literatura de testemunho os autores dialogam entre si, incorporando em suas obras as reproduzidas por refugiados, banidos e deportados seus contemporâneos ou, no caso dos mais jovens, já se nota o reconhecimento aos que os antecederam, os fundadores. (MARCO, 2004, p.67)

É da experiência humana que esta literatura nos fala, daquele que, antes de ser alemão, português ou brasileiro, é Homem. Não é por outro motivo que Mário Livramento não chega a terminar sua grande reportagem – tem horas em que é preciso desviar um pouco o olhar, é preciso viver. “Não, não iria trabalhar no livro por enquanto, que ninguém é de ferro – afinal, sou personagem ou sou escritor?” (COSTA, 2003, p.216).

E, no fim da nossa leitura, é esta mesma pergunta que fazemos – somos personagens ou tão somente leitores dessa história? Afinal, “nós somos filhos da pátria amada, puta que o pariu, salve, salve, pátria armada, gentil!” (COSTA, 2003, p.216).

Referências:

ADORNO, Theodor. *Prismas*. Crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998, p. 7-26.

BAUMANN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998

- COSTA, Flávio Moreira da. *Três*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- CUNHA, Eneida Leal. Memórias de 1968. *Semear – Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses*, n.10, p. 125-134, 2004.
- FELMAN, Soshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino. In: NESTROVSKY, e SELIGMAN-SILVA, M. (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 13-72.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. “Um Eu Encoberto”, *Jornal do Brasil*, 17/01/1981. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir (orgs.) *70/80 cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- KEHL, Maria Rita. Três perguntas sobre o corpo torturado. In: KEIL, Ivete e TILBURI, Marcia (orgs.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos, 2004. p.9-20.
- _____. O sexo, a Morte, a Mãe e o Mal. In: A. NESTROVSKY, A. & SELIGMANN-SILVA, M. (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p.137-148.
- KERTESZ, Imre. *A língua exilada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- LESSA, Renato. Século XX em chave maligna. In: FRIDMAN, Luiz Carlos (org.). *Política e cultura: século XXI – vol.2*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, ALERJ, 2002.
- MARCO, Valéria de. A Literatura de Testemunho e a Violência. *Lua Nova*, n.62, 2004. p. 45-68
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004.
- _____. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. O Trabalho do Ódio. *Revista Cult*, n°78, março 2004.

_____. Prosa Literária atual no Brasil. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo, Cia. das Letras, 1989. p. 24-37.

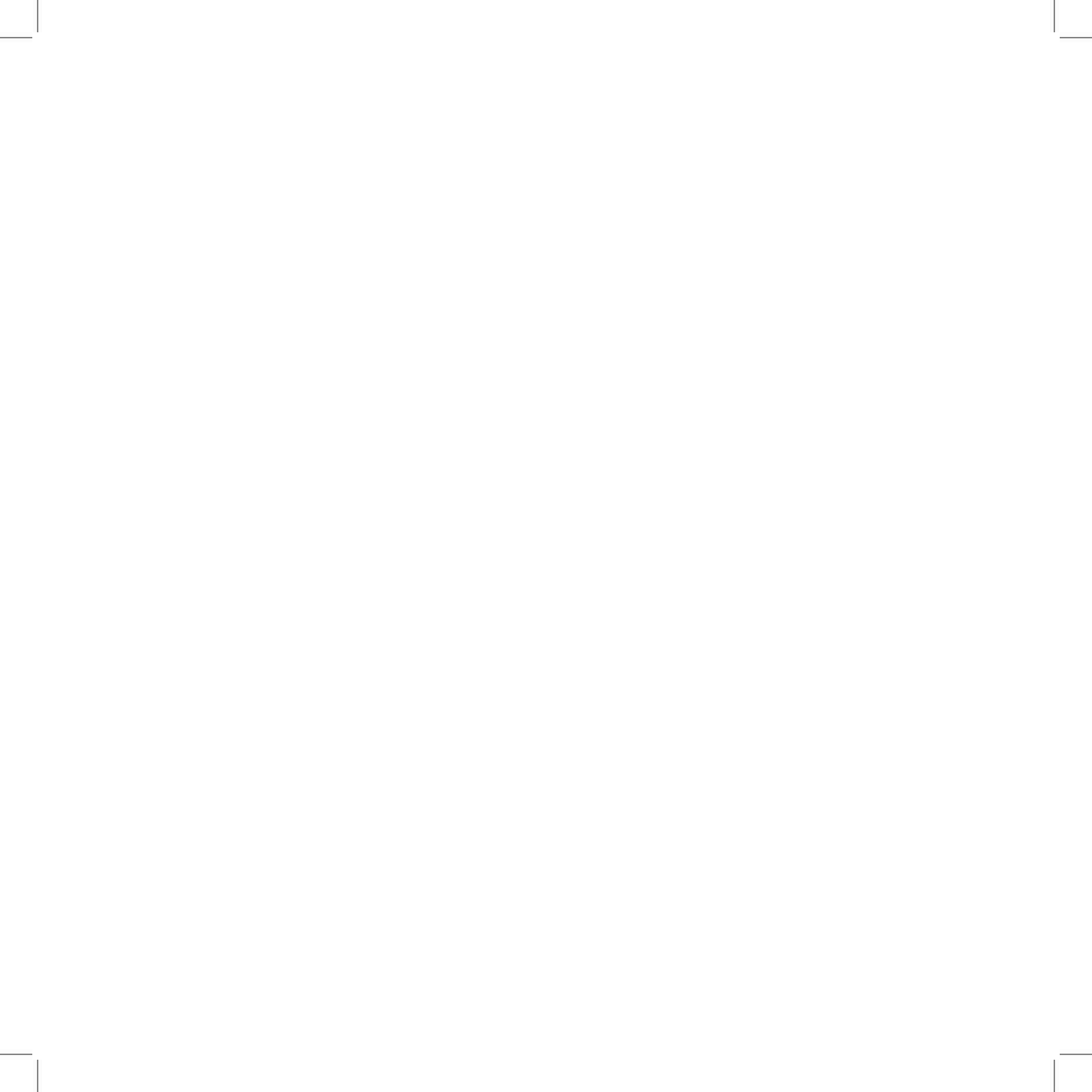
SELIGMANN-SILVA, M. O corpo arte, dor e kátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito. In: KEIL, Ivete e TILBURI, Marcia (orgs.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos, 2004. p. 61-80.

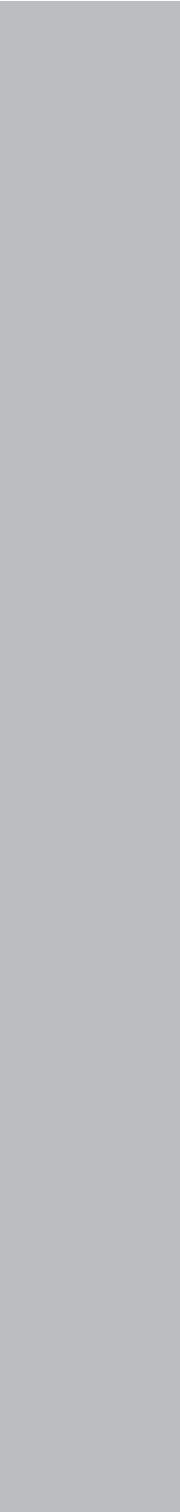
SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

WEINRICH, Harald. *Lete*. Arte e crítica do esquecimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WIESEL, Elie. *A noite*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

_____. “Por que eu Escrevo”. In: VIEIRA, Nelson H. (org). *Construindo a imagem do judeu*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.





Até que a arte nos aproxime:
violência, memória e testemunho na obra

Novas diretrizes para tempos de paz

Untill the art brings us much closer: violence, memory, and testimony in

Novas diretrizes para tempos de Paz

*Marcelo Ferraz de Paula**

* Professor adjunto da Universidade Federal de Goiás, área de teoria literária e ensino de literatura – Campus Goiânia.

RESUMO: Este artigo desenvolve uma análise das formulações estéticas em torno da memória e do esquecimento presentes na obra *Novas diretrizes para tempos de paz* (2007), de Bosco Brasil. Discute-se aqui como o texto retoma e explora algumas questões cruciais para o pensamento filosófico e historiográfico do século XX, com destaque para a problemática da transmissibilidade da experiência e do testemunho (BENJAMIN, 1996; AGAMBEM, 2008), a banalidade do mal (ARENDDT, 1999) e os dilemas da arte no contexto das catástrofes do século, cujo emblema maior permanece sendo Auschwitz (ADORNO, 2001). Também é examinada a tensa aproximação que a obra estabelece entre a violência na Europa durante a Segunda Guerra Mundial e o autoritarismo do Estado Novo varguista.

Palavras-chave: testemunho; teatro brasileiro; *Novas diretrizes para tempos de paz*; Bosco Brasil

ABSTRACT: This article has as a purpose analyzing the aesthetics formulations about memory and forgetting presents in the work *Novas diretrizes para tempos de paz* (2007), by Bosco Brasil. We discuss how the text incorporates and explores some matters of philosophical thought in twentieth century, focusing the issue of experiences transmission and testimony (BENJAMIN, 1996; AGAMBEM, 2008), the banality of evil (ARENDDT, 1999) and art dilemmas in context of disasters of the century, whose major symbol is Auschwitz (ADORNO, 2001). The paper also examines the tense approach that the book establishes between violence committed in Europe during World War II and authoritarian Estado Novo in Brazil.

Keywords: testimony; brazilian theater; *Novas diretrizes para tempos de paz*; Bosco Brasil.

Uma tarefa infinita

Após o término da Segunda Guerra Mundial, o cenário desolador de destruição que assolava a Europa evidenciava uma longa tarefa de reconstrução. Uma geração de intelectuais profundamente marcada pelo conflito, diante da necessidade de compreender as múltiplas consequências éticas e políticas da guerra, logo tratou de alertar que essa reconstrução não se restringiria ao âmbito material. Tanto, ou mais, do que prédios e estradas seria preciso também, e num sentido muito mais complexo, reerguer desde as bases um novo projeto civilizatório, uma nova linguagem e, a partir da *memória ativa* do horror, reconhecer a urgência de uma nova ética (AGAMBEM, 2008), de um novo imperativo categórico (ADORNO, 2009) capaz de resgatar dos escombros da Europa o pensamento afetado pelo impacto da barbárie absoluta (ARENDEI, 1999). Expressão exemplar, e ao mesmo tempo extrema, desse impasse pode ser encontrada na conhecida afirmação de Adorno, em sua *Dialética negativa*: “toda a cultura após Auschwitz, inclusive a crítica urgente a ela, é lixo” (ADORNO, 1970 apud GAGNEBIN, 2006, p. 73). A sombra dos campos de concentração pairaria como emblema irrecusável do pensamento pós-guerra e toda tarefa de reestabelecimento da reflexão se ergueria vinculada a sua cicatriz, ao trauma e a crise que ela engendrou.

Auschwitz, como se sabe, converteu-se numa espécie de paradigma desse trauma que fez ruir os alicerces do pensamento ocidental tido como esclarecido. Entender como *aquilo* pôde ocorrer numa sociedade que se julgava emancipada e culturalmente “evoluída”, mensurar os seus desdobramentos, evitar o esquecimento e, sobretudo, descobrir como agir para que a catástrofe não se repita, tornaram-se compromissos prioritários para a intelectualidade europeia. A ferida demandava profunda reflexão sobre o sentido e os rumos da filosofia, da educação, da arte, do direito, da história e da ciência no mundo que, talvez para sua vergonha, sobrevivera à experiência dos campos de concentração e dos processos de eliminação em massa de pessoas, mas ainda se encontrava atolado na crise que tais eventos evidenciaram.

Uma parte significativa do pensamento contemporâneo estruturou-se em torno dos esforços de compreensão dos eventos ligados a essa experiência-limite, seus impactos culturais, as engrenagens de seu funcionamento, suas rupturas definitivas com o mundo que a antecedeu e, contudo, a preparou. Entretanto, a fixação por Auschwitz como símbolo do horror supremo traz consigo outras questões sempre muito delicadas. Uma das principais é a dificuldade de situar a Shoah numa trajetória de catástrofes infelizmente abundantes na história humana. De acordo com Márcio Seligmann-Silva, o massacre de judeus pelo regime nazista impõe uma “tarefa infinita da historiografia da Shoah”, pois cabe a ela o desafio de continuamente “dar conta de uma memória que resguarde tanto a *singularidade* do evento quanto a *continuidade* histórica que ele significou” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 75).

Assim, toda abordagem da Shoah convive com o desafio de se resguardar dos riscos tanto de uma mirada vertical – na qual Auschwitz seria abordado como ápice, cume inigualável da violência, não só no âmbito da história judaica ou alemã ou europeia, mas da história humana como um todo – como também de uma perspectiva que a horizontalize, interpretando os *lagers* como um episódio a mais no lamentavelmente amplo mosaico de catástrofes registradas em nossa história. A tarefa é paradoxal, complexa, feita de avanços cautelosos e retornos estratégicos, por isso “infinita”, pois lida simultaneamente com as armadilhas teóricas e éticas por trás tanto da elevação sacralizadora do evento como de sua nivelção relativizante, cara às teses negacionistas e revisionistas.

Objeto das ponderações que realizarei neste artigo, a obra *Novas diretrizes para tempos de paz* (2007) expõe de forma incisiva alguns dilemas provenientes da tentativa de compreensão do horror em um estágio tão elevado. O núcleo do texto concentra-se em um duelo verbal entre Clausewitz, um ator polonês que foge da guerra em direção ao Brasil, e Segismundo, um oficial de alfândega e antigo torturador do governo varguista. Embora não se identifique como judeu, a própria semelhança sonora entre “Clausewitz” e “Auschwitz” já sugere que, apesar de o personagem referir-se genericamente à guerra, sem particularizar o antissemitismo, a experiência dos campos de concentração pulsa nas dobras do seu discurso. Assim, ao longo do embate retórico entre torturador e sobrevivente, nos defrontamos, metonimicamente, com duas experiências históricas sincrônicas, marcadas pela sistemática violação de direitos humanos: a Segunda Guerra Mundial e o regime autoritário do Estado Novo brasileiro.

Através da análise do roteiro, publicado em livro após o enorme sucesso de crítica e público da peça teatral, creio que podemos repensar algumas questões fundamentais para a filosofia, a historiografia e, claro, a criação literária no pós-guerra. Além disso, a obra propicia uma reflexão sobre as articulações entre os perversos mecanismos de subjugação do ser humano utilizados na Segunda Guerra e a experiência histórica dos países periféricos, neste caso o Brasil, convocando estratégias de rememoração que preservam e atualizam as agruras e impasses do período. Tal discussão torna-se ainda mais importante porque as nuances “infinitas” em torno da historiografia da Shoah valem também, em grande medida, para o contexto de formação da sociedade brasileira.

A delicada aproximação que a obra de Bosco Brasil estabelece entre a guerra na Europa e o regime varguista confronta, em primeiro plano, o mito de país pacífico e acolhedor – expresso pela ingenuidade inicial de Clausewitz ao projetar sobre o Brasil o lugar mítico de sua redenção – sem, com isso, flexibilizar ou diminuir o sentido extremo da guerra. Essa tensão é potencializada na medida em que, por um lado, os países latino-americanos convivem em sua história com catástrofes de elevada

magnitude, cujos efeitos terríveis na história do Ocidente ainda não encontram um “esforço de memória” condizente com sua dimensão, e, por outro, trata-se de nações que participaram “apenas de forma nominal da segunda guerra” (HOBSBAWM, 2010, p. 230). Por isso o necessário e infundável trabalho de luto em torno de Auschwitz acaba adquirindo um sentido particular, ainda pouco discutido, quando encarado a partir da perspectiva brasileira:

Dito brutalmente: conseguimos, se quisermos, esquecermo-nos de Auschwitz. Aliás, dada a distância histórica e geográfica que separa o Brasil da Europa do pós-guerra, muitas pessoas entre nós nem precisam esquecer: simplesmente ignoram; ignoram, por exemplo, o que essa estranha palavra “Auschwitz” representa. (GAGNEBIN, 2014, p. 99)

Como também ignoram – graças, dentre outras coisas, aos esforços hegemônicos para uma bem-sucedida “política do esquecimento” – os massacres indígenas, a escravidão, o racismo, os regimes ditatoriais, dentre várias outras circunstâncias que moldam a formação violenta e autoritária da sociedade brasileira, com inúmeros desdobramentos no momento atual. Bosco Brasil, ao colocar em cena um torturador brasileiro e um fugitivo da guerra, desloca para a ótica brasileira e contemporânea várias questões ligadas à tarefa de lembrar Auschwitz, propiciando uma reflexão sobre os gestos do algoz e da vítima – sobretudo as condições de sobrevivência e a identidade de ambos no mundo depois da guerra – do fascismo europeu e sua incorporação parcial na estrutura política do Estado Novo, da dificuldade de representar o horror extremo e convertê-lo em testemunho dotado de sentido compartilhável, bem como o papel (im)possível da arte no mundo que emerge da barbárie.

O não-lugar da memória

Antes de ser publicado em livro, em 2007, o texto de *Novas diretrizes para tempos de paz* ficou conhecido principalmente por meio da peça dirigida por Ariela Goldmann, vencedora dos principais prêmios do teatro brasileiro em 2002. Em seguida, veio também uma adaptação cinematográfica, *Tempos de paz*, lançada em 2009, com direção de Daniel Filho. Enquanto a peça alcançou enorme êxito de público e crítica, o filme passou quase despercebido. Entretanto, a passagem da peça para o cinema manteve praticamente inalterado o roteiro original, preservando todas as falas, com raras e ligeiras modificações, e repetindo inclusive os atores – Dan Stulbach, representando o imigrante polonês Clausewitz, e Tony Ramos no papel de Segismundo. Há, no entanto, alguns acréscimos importantes no filme: personagens

apenas mencionados na peça ganham vida própria na obra cinematográfica, com destaque para a presença do doutor Penna na cena final do filme. Trata-se do médico que salvou a vida da irmã de Segismundo e que depois, na condição de preso político, foi por ele torturado. Jogando com a expectativa de uma provável vingança do médico, a cena final, carregada de tensão, mostra o seu olhar enigmático em direção a Segismundo. O ar de tragédia shakespeariana que ameaça se impor no desfecho do filme fica em aberto, focado apenas no cruzamento dos olhares da vítima e do carrasco, sugerindo, pela música suave que emoldura o plano-sequência, um provável perdão e uma otimista indicação da quebra da reprodução da violência. O filme também faz uma bela homenagem a imigrantes ilustres que reconstruíram suas vidas no Brasil, cujos nomes e trajetórias vão se sucedendo na tela, antes dos créditos finais, tendo como fundo o mar azul do Rio de Janeiro. Feitas essas ressalvas e as óbvias diferenças de linguagem entre o texto escrito, a encenação teatral e o cinema, me parece lícito afirmar que os comentários e reflexões aqui desenvolvidos, embora tenham sido formulados com base na versão em livro, podem ser ampliados, quase que em sua totalidade, para a peça e o filme.

É oportuno começar esta análise pelo espaço e o tempo, duas categorias centrais para a construção dos sentidos da obra. Ambos estão marcados por uma ordenação ambígua, bastante condizente com o misto de alívio e perplexidade com que o mundo assistia ao fim da Segunda Guerra Mundial. A sensação de não saber muito bem onde estamos – mesmo com a indicação precisa do lugar em que a ação se passa – nem o que ocorrerá a seguir – embora saibamos a data exata em que os acontecimentos se desenvolvem – acentua o contexto de encruzilhada histórica que a obra representa.

Toda a ação se passa numa sala pouco iluminada de uma repartição pública, no Rio de Janeiro, de frente para o mar – indicado pelo compasso intermitente do som da sirene de um navio, que se torna cada vez mais ameaçador, pois é nele que Clausewitz embarcará caso não consiga autorização para permanecer no Brasil. As indicações do cenário remetem a uma atmosfera kafkiana: estantes repletas de processos, formando um labirinto pelo qual os personagens se movimentam nos momentos de maior tensão. Os elementos burocráticos manifestam-se também no arbítrio de Segismundo ao assumir o poder de assinar ou não o salvo conduto que decidirá o destino do polonês.

Não obstante, nós estamos diante de um não-lugar. Não só pela sensação de indistinção que emerge da uniformidade austera e sem vida de suas cores e formas, mas também pela condição indeterminada que esse espaço revela para os planos de Clausewitz. Segismundo, aliás, faz questão de ressaltar essa condição: “O senhor ainda não entrou no Brasil. O senhor não entrou em lugar nenhum. O senhor entrou na minha sala” (BRASIL, 2007, p. 80). Ou seja, o espaço onde se desenrola o futuro do

imigrante não é a porta de entrada para o país que ele idealizou, como também não é a Europa em guerra, que representa o seu passado manchado pela violência do conflito. Estamos no limbo, numa espécie de purgatório, onde será selado o destino de Clausewitz, seja para uma improvável redenção no Brasil, ou para a perpetuação do pesadelo da guerra. Estamos, portanto, num lugar geograficamente determinado, mas subjetivamente indeterminável; circunscrito pelo “real”, mas, ao mesmo tempo, tiranizado pelo arbítrio de Segismundo, que rompe os protocolos e regulamentos, lhe conferindo certa autonomia. Estamos, enfim, num espaço análogo ao da arte. No clímax da peça, através dos procedimentos da metalinguagem e da intertextualidade, a repartição tornar-se-á, de fato, um inusitado teatro, onde se encena não o presente (ao menos não diretamente), mas uma peça clássica do século XVII, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. E mais: uma peça que contempla a vida como uma grande ilusão, um grande sonho... um teatro.

A construção do tempo não é muito diferente. Por um lado, a inscrição é meticulosamente clara; enquanto Segismundo preenche um dos formulários, Clausewitz o auxilia, fornecendo a data precisa da ação: dezoito de abril de 1945. Entretanto, a indicação de que a situação representada ocorre num dia específico é contrastada com uma outra marca de imprecisão. A confusão de posições políticas durante o primeiro governo Vargas, com suas evidentes consequências na rotina do serviço público, é expressa por Segismundo: “Uma hora manda prender comunista. Depois solta comunista. Solta nazista, depois prende os nazistas” (BRASIL, 2007, p. 84). As turvas posições oficiais do governo estão, naquele momento, agravadas pelo iminente fim do Estado Novo e pelo desfecho da Segunda Guerra Mundial que, aliás, ainda não havia sido reconhecido pelo Brasil, pois, novamente em fala de Segismundo: “ainda estamos aguardando novas diretrizes para tempos de paz” (p. 80). O tempo dúbio, gravitando numa conjuntura histórica nebulosa, de imprevisível transição – nem guerra, nem paz, só espera – e o não-lugar da sala de interrogatório reforçam o clima de impasse, urgência e sufocamento, como uma corrida ávida para a liberdade, pautada pela incômoda sirene do navio.

As contradições dessas categorias atingem seu pico, logo sua resolução problemática, no momento em que Segismundo, em tom de provocação, condiciona a assinatura do salvo-conduto ao desafio de que Clausewitz lhe faça chorar com as suas memórias da guerra. A inusitada aposta convoca as memórias da guerra como um pressuposto ritualístico para a entrada no Brasil e, conseqüentemente, o início de uma nova vida. Segismundo concorda em assinar o salvo-conduto, desde que Clausewitz lhe faça chorar. Diante dessa tarefa, o sobrevivente mostra-se incapaz de transformar seus traumas em experiências compartilháveis. A situação-limite reaviva o mote sherazadiano, muito evocado pelo

romantismo, do “narrar para sobreviver”, fazendo com que Clausewitz precise recorrer à técnica teatral, que havia abandonado por julgar desprovida de sentido no mundo depois da guerra.

O triunfo do subjugado se dá, paradoxalmente, na medida em que ele consegue humanizar o seu inflexível verdugo por meio da emoção estética, não da piedade, algo que aquele sujeito embrutecido talvez fosse incapaz de sentir. Mas, como veremos mais detidamente a seguir, ainda não é essa a questão maior. A leitura mais “fácil” do filme é apresentada na voz de Segismundo, para ser, em seguida, negada e ampliada por Clausewitz. Diz o primeiro: “o que o senhor acha que provou para mim?” (BRASIL, 2007, p. 104), e o segundo responde: “Para o senhor eu não provei nada. Eu provei para mim mesmo: eu sou ator” (p. 105). O aspecto principal, portanto, talvez não seja a inverossímil jornada de humanização de Segismundo, melodramaticamente metaforizada pela lágrima que mancha o salvo-conduto, e sim a valorização da melancólica resistência do teatro após o horror absoluto. Nesse sentido, espaço e tempo, ilhados na imprecisa precisão do instante, assinalam o precário lugar da arte no mundo que começa a se refazer depois da guerra.

Testemunhar para (sobre)viver

No prefácio a *É isto um homem?* (1988), Primo Levi descreve um dos pesadelos mais terríveis para as testemunhas dos campos de concentração nazista: narrar e não ser ouvido. Posteriormente, em diversas entrevistas, depoimentos e livros, o escritor italiano recorreria à imagem desoladora de uma conversa na qual todos vão embora, uma conversa que ninguém se interessa em ouvir, como um dos maiores temores dos sobreviventes. Para entender a dramaticidade e a profundidade dessa imagem, vale lembrar o sentido que o desejo de testemunhar alcançou para muitas vítimas dos campos. O próprio Levi insiste na ideia de que, durante o período em que foi prisioneiro em Auschwitz, a esperança de um dia voltar para casa e narrar o que foi vivido era um alento que talvez o ajudasse, de algum modo obscuro, a sobreviver. Para esses prisioneiros, era preciso sobreviver para testemunhar depois. Testemunhar para fazer justiça e/ou para se vingar dos algozes, testemunhar para compreender o absurdo vivido e/ou para se libertar dele, testemunhar para alertar os outros e para lembrar o horror, testemunhar em respeito aos que morreram e por solidariedade aos que estão vivos.

Agambem inicia uma de suas reflexões sobre o testemunho lembrando que “no campo, umas das razões que podem impelir um deportado a sobreviver consiste em tornar-se uma testemunha” (AGAMBEM, 2008, p. 25). No entanto, ele nos lembra, em seguida, que o compromisso com o relato tocava apenas uma parte, talvez ínfima, dos sobreviventes. A maioria preferia adotar como estratégia

de sobrevivência, o silêncio: “Alguns dos meus amigos, amigos que me são muito caros, nunca falam de Auschwitz” (LEVI, 1997 apud AGAMBEM, 2008). Ao sobrevivente da catástrofe apresenta-se uma tarefa imediata, a de sobreviver novamente, e seguir sobrevivendo. Essa dimensão incessável do trauma não se manifesta apenas em sua expressão mais drástica, exemplificada pelo suicídio de muitos dos sobreviventes dos campos, incluindo alguns de seus mais consagrados expoentes, como Primo Levi e Paul Celan, mas também pode ser encontrado no gesto daqueles que postergaram por décadas o testemunho da experiência dos campos, como Elie Wiesel e Jorge Semprún. Nesse movimento de resistência e sobrevivência na/da memória, tanto o esforço para esquecer como o compromisso de lembrar tornam-se inacessíveis em sua plenitude. O testemunho também é, em muitos aspectos, impossível, porque demanda uma “não-língua” para expressar a irrepresentabilidade do vivido e, por outro lado, é capaz de expressar apenas uma parcela da experiência, já que o pleno testemunho só poderia ser realizado por quem viveu até as últimas consequências a catástrofe, isto é, só poderia ser feito pelos mortos que, paradoxalmente, não podem mais testemunhar (AGAMBEM, 2008, p. 48).

Em *Novas diretrizes para tempos de paz*, Clausewitz nitidamente fazia parte do grupo de pessoas que, segundo Jorge Semprún, acreditava que “o recomeço passava pelo recalque da dor sentida, sendo o esquecimento um preço cobrado pela vida” (SEMPRÚN apud SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 53). Não obstante, logo o personagem é coagido a abandonar a estratégia do esquecimento e a se confrontar com o passado, na condição de testemunha. A aposta/desafio de Segismundo faz com que o polonês precise recorrer às suas memórias da guerra para cumprir seus planos de entrar no Brasil e começar uma nova vida, desligada completamente da anterior. Clausewitz chega à sala de Segismundo decidido a esquecer da guerra, a distanciar-se do seu passado. O Brasil, nesse momento inicial, é visto pelo polonês como um recanto pacífico, receptivo aos imigrantes, um paraíso tropical e uma democracia racial onde o diferente é bem recebido e sempre há incentivos para um recomeço.

O papel da língua é muito importante para entendermos o ideal de recomeço construído por Clausewitz. Para ele, o português brasileiro é a ferramenta primordial para a reconstrução de uma nova vida. Ancorado no estereótipo de país “jovem e pacífico” que o Brasil tanto gosta de alimentar, Clausewitz acredita que nossa língua é “um latim falado por bebês e velhinhos (...) uma língua falada por passarinhos” (BRASIL, 2007, p. 88), portanto preservada do impacto desumanizador que a guerra impôs às línguas europeias. A violência de um oficial nazista, ele diz, lhe fez odiar o alemão, assinalando oportunamente os vínculos entre violência histórica, cultura e língua. O português, que ele conhece das lições do professor de latim, Cracowiack, e dos poemas de Carlos Drummond de Andrade, simboliza,

melhor do que qualquer outra coisa, a utopia do recomeço. A projeção no idioma, e tudo que ele representa em termos de conhecimento da realidade, é o ápice do desejo de livrar-se do passado e reconstruir um novo sentido para a sua vida. Por isso, Clausewitz abandona seu país, os palcos, sua língua, seus pertences e, decidido a ser um pacato agricultor, projeta no Brasil e na sua língua imaculada o horizonte para esquecer a guerra.

A frieza com que Segismundo narra a sua atuação como torturador nos porões da ditadura varguista, com detalhes perversos, não demora a corroer a ingenuidade das expectativas de Clausewitz. Mas o que lhe impressiona não é o ruir da falsa imagem de país pacífico e receptivo e sim o fato da descrição da violência mais crua e cruel poder ser verbalizada em português. Antes de ouvir sobre os procedimentos de tortura de Segismundo, Clausewitz havia hesitado em testemunhar sua experiência da guerra, dizendo que “eu não sei as palavras... não sei como colocar em... palavras... é difícil contar essas coisas em português” (BRASIL, 2007, p. 89), o que, sem dúvida, se refere à dificuldade de expressar-se em uma língua estrangeira mas, mais que isso, de aceitar que a língua escolhida para o recomeço tenha a mesma potencialidade de expressar/criar/espelhar o horror que as línguas das quais pretende fugir. Por isso, o que mais espanta não são os atos perversos de Segismundo, nenhum deles novo para Clausewitz, mas a frieza do relato e, principalmente, a possibilidade de eles serem expressos em português. A língua idealizada para o recomeço, que resultaria, por sua vez, numa nova linguagem capaz de apagar, via esquecimento, as lembranças da guerra, também se mostra contaminada pelo horror. Uma frase desoladora explica a ruína da projeção libertária no idioma: “não imaginava que no Brasil as pessoas também cumpriam ordens”.

Com isso, entramos numa outra dimensão fundamental do debate pós-Auschwitz que é esteticamente incorporada no livro de Bosco Brasil. O artifício de explicar seus atos através da alegação de que cumpria ordens aparece em várias ocasiões no discurso de Segismundo. Tal escolha dialoga, sem dúvida, com a polêmica análise que Hannah Arendt (1999) faz do julgamento de Eichmann, resultando em sua tese sobre a *banalidade do mal*. Em sua reflexão, Arendt visa a compreender as causas do horror nazista para além da identificação de um mal supremo, demoníaco ou patológico. Com base no perfil de Eichmann, argumenta que, por trás dos acontecimentos trágicos da Segunda Guerra Mundial, está um estado totalitário que insere o mal numa assustadora normalidade, na qual mais do que monstros, os artífices da barbárie são figuras medíocres, apáticos cumpridores de instruções superiores. Daí o seu vínculo incontornável com a máquina burocrática:

A personalidade de Adolf Eichmann foi um dos pontos mais controvertidos enfrentados por Hannah Arendt, que o considerava um novo tipo de criminoso, um *hosti humani generis* (inimigo do gênero humano), participante de um novo tipo de crime: assassinatos em massa num sistema totalitário. Esse novo tipo de criminoso só pode ser entendido a partir de uma nova profissão: o burocrata. Para um burocrata, a função que lhe é própria não é a de responsabilidade, mas sim a de execução. Daí a reiterada afirmação burocrática: eu só cumpro ordens. (ANDRADE, 2010, p. 109).

Na obra analisada, Segismundo encarna esse mal burocratizado. À maneira do perfil que Arendt vislumbra em Eichmann, Segismundo também “só ficava com a consciência pesada quando não fazia aquilo que lhe ordenavam” (ARENDR, 1999, p. 37), mesmo que essas ordens significassem, para Eichmann, a morte de milhões de judeus, e para Segismundo a tortura de centenas de presos políticos, dentre eles o médico que salvou a vida de sua irmã.

Na abertura da peça, quando Segismundo conversa ao telefone com um “padrinho” (mediação importante entre a tese de Arendt e o clientelismo à brasileira), como forma de mensurar o teor de suas palavras, pergunta-lhe servilmente se se tratava de uma ordem. No longo embate verbal com Clausewitz, a questão ressurgue outras vezes: sobre o desencanto do polonês com a língua, responde “é que o senhor nunca recebeu uma ordem em português” (p. 94); ao relatar as técnicas de tortura que utilizou contra os presos políticos, o argumento não é outro senão que “Eu cumpri uma ordem, sem pestanejar” (p. 95).

O conceito arendtiano é, portanto, retomado e deslocado para pensar o contexto brasileiro, estabelecendo paralelos entre o pensamento filosófico desenvolvido a partir do enfrentamento da crise imposta pela Segunda Guerra e o autoritarismo do Estado Novo. Há ressalvas a serem feitas, claro. Por exemplo, o fato de que Eichmann argumentava ao longo do julgamento nunca ter matado um judeu, pois sua função era “apenas” organizá-los e encaminhá-los eficientemente para a morte, a ser realizada em outros “departamentos”; enquanto Segismundo agia na linha de frente da repressão, impondo danos físicos diretamente às suas vítimas. O personagem também diz que foi convidado pelo padrinho para participar da repressão tanto por ser um bom cumpridor de ordens como também por demonstrar, desde criança, um talento para quebrar os pescoços das galinhas no orfanato onde vivia com a irmã, o que acrescenta um aspecto psicológico perverso, uma vocação para a crueldade, evitados pela tese de Arendt.

Após ouvir os relatos impressionantes de Segismundo, já não cabe mais a Clausewitz a crença inocente em relação ao Brasil. Se antes a verbalização de suas vivências na guerra, que deveriam comover o burocrata para garantir a permanência no país, esbarravam na idealização da língua portuguesa, que não poderia expressar a barbárie, depois dela é como se a possibilidade de recomeço ruísse junto à idealização

do idioma e a desistência fosse o caminho natural: “Eu já desisti de tanta coisa. Já desisti do meu país. Já desisti da minha família. Já desisti da minha profissão. Já desisti do teatro” (BRASIL, 2007, p. 96).

A partir deste momento, o anseio de esquecer o passado dá lugar ao enfrentamento aberto com as lembranças. Se antes o espectador, embora simpático ao caráter cativante de Clausewitz, provavelmente compartilhava as mesmas desconfianças em relação à sua fala, dadas as aparentes contradições do seu depoimento, agora somos apresentados a uma versão mais confiável, por assim definitiva, do seu passado:

Eu estava no palco quando os alemães cruzaram a fronteira do meu país. Como todas as noites. A companhia decidiu nem interromper a sessão. Mas no dia seguinte o teatro estava fechado. Fiquei em casa. Foi a primeira vez em dez anos que eu passei uma noite fora do palco. Tanta coisa tinha acontecido na Polônia, tanta coisa tinha acontecido na Europa! E eu, no palco, esse tempo todo. Por isso eu acho que foi uma espécie de alívio quando não tive que fazer minha maquiagem naquela noite. Acho... acho cheguei mesmo a pensar que, afinal, tinha chegado a hora de viver a vida. A vida... Os dias foram passando e eu não saí para a rua. Via tudo da janela. Eu não sabia o que fazer no meio daquela confusão. Eu era um ator! Não sabia carregar um fuzil, não sabia curar uma ferida... O melhor era ficar em casa. Até o dia em que foram me buscar. Não tive medo, não. Achei outra vez que, de alguma maneira, eu estava vivendo. Vivendo enquanto eu presenciava todo o horror. Porque era a única coisa que eu podia fazer: estar presente. E guardar na memória. Eu estava presente quando mataram professor Cracowiack. Eu estava presente quando encontraram o corpo do meu pai, que tinha se suicidado com um arame no pescoço. Eu estava presente quando meus amigos caíram metralhados na fuga pela fronteira. Eu estava presente quando deixei minha mulher no hospital em Paris, esperando para morrer. Eu não vivi. Eu colecionei lembranças. (BRASIL, 2007, p. 95-96)

O sobrevivente que desejava esquecer o passado é forçado a encará-lo. Ele se torna, a contragosto, uma testemunha, ou seja, precisa recorrer à memória para transformar em palavras a experiência vivida. A situação engenhosamente montada por Bosco Brasil não deixa de ser uma espécie de alegoria do testemunho: ao esgotar sua esperança de recomeçar uma nova vida no Brasil, esquecendo o passado e refundando sua identidade num novo idioma, Clausewitz é levado a organizar as memórias da guerra para emocionar o seu antagonista e conseguir o salvo-conduto. O testemunho é pressuposto para começar uma nova vida. Somente dando vazão ao vivido e comovendo o *outro*, o que não estava presente, o que não viu o horror, é que é possível seguir adiante.

Entra em jogo, porém, a célebre observação de Walter Benjamin a respeito da crise da experiência no mundo moderno: “no final da [primeira] guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos dos campos de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável”

(BENJAMIN, 1996, p. 198). Clausewitz se choca com a impossibilidade de verbalizar satisfatoriamente a sua experiência, entrando em choque com a “inimagibilidade” do vivido; a sensação, tão marcante para os sobreviventes, de que sua experiência não pode ser contada, que ninguém pode ser capaz de entendê-la (SELIGMANN-SILVA, 2003, 57). Fora isso, há ainda um outro aspecto nevrálgico: aqui o testemunho precisa ser mobilizado para comover o outro através da piedade, o outro desumanizado, habituado a cumprir ordens e que acabava de demonstrar sua familiaridade com o sofrimento físico dos outros.

Os gestos, as palavras, as expressões de Clausewitz ficam, então, tomados pela hesitação, a vergonha e a culpa: “Eu cometi um crime. Eu estive presente e não fiz nada. Eu sobrevivi. Eu sou pior que o senhor” (BRASIL, 2007, p. 97). A morte de amigos e familiares brotam de sua narrativa com contornos imprecisos, mal articulados, hesitantes, numa rede de memórias fraturadas pelo trauma. Cada vez mais desesperado, ele tenta conferir alguma unidade ao seu discurso, concentrando-se no relato da morte do professor Cracowiack, mas a constatação de insuficiência da linguagem, qualquer que seja, mas do português idealizado em particular, é óbvia: “Eu não sei dizer. Eu não tenho palavras” (p. 89). Aparentemente derrotado pela inefabilidade das experiências da guerra, Clausewitz recorrerá ao único expediente ainda a seu alcance. Já quando os apitos do navio que decretará o seu destino soam com pressa apocalíptica, o fracasso do testemunho – que é também a sua consumação – se encontrará com os paradoxos da arte.

O teatro depois da guerra

Por meio da obstinação de Clausewitz a abandonar o teatro, alegando a incapacidade da arte de falar do mundo depois da guerra, a obra resgata um importante problema ético e estético que permeia o estatuto, a função e a condição da arte diante da violência extrema. Várias falas do personagem frisam esse desconforto, esse dilema: “Eu não quero mais saber do teatro. O senhor acha que tem lugar para o teatro no mundo depois desta guerra?” (BRASIL, 2007, p. 85), “O mundo que eu vi... o teatro nunca vai falar do mundo que eu vi.” (p. 86), “O teatro não pode tocar o senhor. Estou de acordo. Não depois desta guerra...” (p. 87).

Num primeiro momento, Clausewitz se apresenta na alfândega como agricultor, o que gera a desconfiança de Segismundo – e, por extensão, do leitor/expectador – devido ao seu domínio do português, às mãos sem marcas da labuta no campo e à sua formação intelectual, sugerida pelo conhecimento da poesia de Drummond. Aos poucos, conforme vão se acentuando as contradições do depoente, descobrimos que ele é ator, porém um ator atormentado pela ausência de sentido da sua arte, engajado a abandonar a profissão. O gesto de estetizar o sofrimento, ornamentando a barbárie para

deleite do público, parece ser, para Clausewitz, um ato hediondo, um desrespeito contra as vítimas e contra a própria integridade ética do sobrevivente.

Melancolicamente, é o que ele precisará fazer para garantir a sua entrada e permanência no Brasil. Sua condição de testemunha é esticada até o limite da aporia, fracassando os seus esforços para relatar de modo fidedigno o que viu e sofreu na guerra. Como último artifício, ele deslocará as suas experiências para o plano da representação, tornando-as, assim, esteticamente comunicáveis. Clausewitz costura a narrativa “real” da morte do professor Cracowiack com um monólogo de Segismundo, protagonista da peça *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, atingindo, enfim, o efeito catártico no interlocutor e, com isso, vencendo o duelo no qual foi lançado. A lágrima caída no papel frio do salvo conduto, a lágrima do torturador, assim como a sua relação com a peça citada, é altamente sugestiva, repleta de implicações interessantes.

Em um artigo que examina a importância do intertexto com a peça de Calderón de la Barca, Stefania Chiarelli chama atenção para a ironia contida na escolha do autor espanhol:

A ideia central de *A vida é sonho* gira em torno do fato de o rei Basílio, apesar de cruel, dar nova chance ao filho, permitindo que este refaça sua trajetória. O tema da chance reaparece em *Novas diretrizes*, uma vez que é a partir desse desafio proposto pelo torturador que Clausewitz deve organizar suas memórias. As armas para a batalha, as palavras. Palavras suas, mas também palavras de Segismundo o príncipe de *A vida é sonho*. Instaura-se, portanto, o jogo quiasmático entre as duplas de personagens Segismundo/príncipe e Clotaldo/carcereiro e o outro par, Segismundo/funcionário e Clausewitz/imigrante. Nesse *grande teatro do mundo* só é possível aludir à impossibilidade de recuperar a memória da dor recorrendo à fala do outro. Em outras palavras, Clausewitz só consegue emocionar Segismundo/funcionário e assim obter o salvo conduto por meio de sua performance teatral cujas palavras são de Segismundo/príncipe. Tudo devidamente embaralhado e recolocado em outros lugares, para aludir a situações semelhantes, que envolvem o poder transfigurador e libertador da palavra. (CHIARELLI, 2015, p. 3)

O Segismundo de *Novas diretrizes*, levado à posição de algoz pela disposição irrefletida a cumprir ordens, se identifica com o Segismundo de *La vida es sueño*, um prisioneiro, que, por sua vez, fala através da performance de Clausewitz, paradoxalmente também uma espécie de prisioneiro do arbítrio do chefe de alfândega. A sutileza desse jogo de vozes contrasta com a situação anterior do desespero de Clausewitz para encontrar em suas experiências, tidas como “reais” e “autênticas”, a chave para comover o seu oponente e assim vencer o desafio que representa a sua nova vida.

A complexa relação entre arte e memória adquire aqui uma densidade imensa: primeiro a arte é apresentada como inócua, incapaz de falar do mundo depois da guerra, sendo necessário recorrer ao

registro biográfico para comunicar as mazelas vividas; a memória, no entanto, logo se revela tão precária e dolorida que rejeita a verbalização do sofrimento, evidenciando a irrepresentabilidade do trauma; por isso é preciso novamente recorrer à arte, como forma de expor, através da voz do outro, da linguagem organizada da poesia, o não-sentido da violência sofrida. O que temos, ao final, é mais do que uma reconciliação com o teatro, é a revelação de que certas experiências extremas, como a da guerra, só podem existir na linguagem por meio de algum tipo de fabulação, de ruído, balbúcio ou silêncio, enquanto, por outro lado, a arte depois da guerra contará, em algum grau, com um elemento de testemunho, pois não poderá se evadir da dimensão de luto que se instalou em seu âmago mais íntimo.

Estas questões sutilmente exploradas na obra de Bosco Brasil remetem à famosa sentença de Adorno: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de que por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 2001, p. 26). Complexo, controverso e enigmático, o *dictum* adorniano permite múltiplas interpretações e tem sido retomado nas discussões sobre a poesia contemporânea e sobre o testemunho a partir das mais diversas nuances. Por exemplo, há dificuldades decorrentes da aparente contradição entre o primeiro segmento da frase, que diz que escrever poema é um ato bárbaro, e o segundo, que o amplia afirmando que escrever poemas é impossível. Barbárie ou impossibilidade? Ou paradoxalmente ambos? Adorno se refere, elípticamente, a escrever poemas “como antes” ou a escrever poemas de qualquer tipo? Não se tratando, é claro, de mais uma profecia a respeito da morte da poesia, isto é, reconhecendo que, apesar de bárbara/impossível, a poesia continuará existindo no mundo pós-guerra, que ética e que estética da representação podemos depreender a partir da questão colocada pelo autor?

Interpretando o nó lançado por Adorno, Jeanne Marie Gagnebin prioriza o sentido de resistência, mais que o de censura, contido nas palavras do filósofo alemão. A “impossibilidade” da poesia estaria mais ligada à sua dificuldade, seu desconforto causado pelo desmoronamento das premissas que sustentavam a sua condição e função no mundo anterior às catástrofes. A poesia, como a arte em geral, continuará existindo, mas só poderá cumprir as radicais exigências históricas que lhe são impostas na medida em que encarar a vergonha de sua existência e sua tarefa de “lutar contra o esquecimento e o recalque, isto é, lutar igualmente contra a repetição e pela rememoração [de Auschwitz]” e, ao mesmo tempo, “não transformar a lembrança do horror em mais um produto cultural a ser consumido” (GAGNEBIN, 2006, p. 79). Neste sentido, a arte após Auschwitz convive com desafios idênticos ao da memória do horror: tanto a arte como a rememoração precisam se manter ativas para não serem componentes da barbárie. É preciso rememorar o horror, não deixar que ele se perca num passado difuso e pretensamente superado;

entretanto, é preciso submeter essa elaboração mnemônica ao rigor implacável da ética, tendo em vista que a repetição efusiva (e lucrativa) é também uma forma eficaz de esquecimento.

Vejo no roteiro de Bosco Brasil uma abordagem bastante lúcida e criativa da frase de Adorno, incorporada sem artificialismo ou pedantismo no drama do imigrante que chega ao Brasil convencido da necessidade de esquecer a guerra. É interessante notar que, embora renegue o teatro porque este “não pode falar do mundo depois da guerra”, a frustração de Clausewitz com a sua arte está bastante ligada a esse projeto de recomeço centrado no esquecimento. Talvez, desde o início, ele, sem perceber, abandona o teatro não porque ele seja visto como uma forma de evasão do horror, mas, pelo contrário, de tão associado que está, na lembrança do personagem, aos crimes que testemunhou na Europa, o teatro seria um obstáculo para o recalque.

Importa muito para a compreensão dessa leitura a fala de Clausewitz assim que é liberado da alfândega, já com o salvo-conduto em mãos. Ele ressalta que nada provou ao algoz, atenuando assim uma interpretação mais alegórica, centrada na humanização do burocrata-torturador através do encantamento da arte. Em compensação, salienta que: “Para o senhor eu não provei nada. Provei para mim mesmo. (...) eu sou ator. Esta é minha profissão. Eu ainda não sei para que serve o teatro no mundo depois da guerra. Só sei que tenho que continuar a fazer o que eu sei fazer. Um dia alguém vai descobrir para que serve, se serve” (BRASIL, 2007, p. 105).

Nas pegadas de Adorno, Bosco Brasil parece querer alertar que o sentido e a finalidade da arte após Auschwitz só poderá ser alcançado em chave negativa. O paradoxo implícito na afirmação adorniana é que a poesia passa a estar assolada por uma crise profunda, mas isso não significa que ela tenha perdido relevância no mundo depois da guerra. Impossível, porém necessária. Necessária, talvez, por ser impossível. Um gesto bárbaro que, ao reconhecer essa condição, pode resistir à barbárie. Por isso, Clausewitz faz as pazes com a sua arte sem, contudo, compreender ao certo a sua finalidade. Seria fácil demais explicar a sua importância através da humanização, afinal, ela fez um sujeito embrutecido chorar, ela manchou com uma lágrima absolutamente humana o papel burocrático que simboliza a sua antítese. Entretanto, apesar disso, o sentido permanece negativo: “não sei para que serve, se serve. Mas é preciso fazer” (p. 105).

Coroando esta compreensão crítica da arte, vejo como uma das sacadas mais brilhantes de *Novas diretrizes...* a fala de Segismundo após borrar o papel com a sua lágrima. Depois de chorar e perder a aposta/desafio, ele, ainda comovido, tece um comentário impagável sobre o testemunho/performance de Clausewitz: “O pior é que eu não entendi nada do que o sujeito disse” (BRASIL, 2007, p. 102). A construção sintática inusitada, com o uso da terceira pessoa, quebra o discurso direto adotado ao longo

de todo o diálogo entre os dois. É como se a frase fosse dita para outra pessoa, de fora, talvez o próprio espectador, para além do palco.

Essa fala pode parecer, em princípio, um pouco diluída no tom cômico com que é exposta, mas é altamente emblemática das ideias estéticas que a obra põe em discussão. Se não entendeu nada, por que chora com tanta emoção? O que significa “entender” nesse contexto? Essas questões marcam muito o pensamento de Adorno. Como disse há pouco, parte considerável de seus esforços intelectuais consiste em evitar que Auschwitz seja absorvido pela lógica do entretenimento, que sua imagem seja integrada e consumida, como espetáculo sensacionalista, pela cultura que o gerou. Decorre dessa preocupação a defesa de uma arte que refunda uma nova linguagem, fazendo dos abismos da expressão um canal de resistência à representação domesticável do horror.

Sendo assim, nada mais revelador que o gesto de Segismundo, sua emoção à revelia de uma compreensão lógica, ou mesmo racional, da encenação de Clausewitz. O poder das palavras, dos gestos, dos interditos, do estranhamento das imagens desconexas é que geram a comoção do espectador. Uma fruição estética que se dá não pela contemplação de um significado edificante ou de um referente explícito, de uma “lição redentora”, e sim de uma expressão que substitui a tentativa dolorosa de organizar a experiência, fracassada em seu ideal de dizer o indizível, e rearticula, em outras bases, o sentido da memória. Em outros termos: uma arte que “tenta se aproximar, com sobriedade e respeito, daquilo que lhe escapa e que, simultaneamente, se configura nas bordas da ausência: o sofrimento e a morte sem nome nem sentido” (GAGNEBIN, 2006, p. 80). A fragmentação expressa, melhor do que qualquer convenção totalizadora, um sentido mais condizente com a fratura moderna, em especial no modo como ela se apresenta após os massacres e genocídios do século XX.

A despeito, porém, do diálogo óbvio com a sentença de Adorno, o filme escolhe para o seu clímax o intertexto não com uma obra contemporânea, que conscientemente explora o absurdo do mundo pós-guerra, e sim uma peça do século XVII. A escolha não me parece casual. Ela amplia sobremaneira as implicações da tese de Adorno, sugerindo, mais que um precedente, um exemplo da “universalidade” e, quiçá, da “atemporalidade” do *dictum* adorniano. O tema da opressão⁹⁴, o uso expressivo de elementos

⁹⁴ Na clássica peça espanhola, de 1635, Segismundo, filho do rei Basílio, é o protagonista. Para evitar a profecia de que o filho se tornaria um tirano impiedoso, o pai o mantém preso durante vários anos. Um dia, disposto a dar uma chance a Segismundo, o pai lhe confere a responsabilidade de ser rei por um dia, convencendo-o de que toda a sua vida no cárcere foi apenas um sonho. Ao assumir o trono, Segismundo dá vazão a toda a violência acumulada em anos de desumanização, cumprindo, indiretamente, a profecia. Assim, é guiado novamente à prisão, agora convencido de que o sonho foi ter sido rei. No fim da peça, quando há uma pressão popular para que ele seja reconduzido ao trono, vemos o herói atordoado com o seu destino, perdido nas considerações sobre o que é real, sonho ou ilusão.

obscuros, tão caros ao barroco, do qual é um dos pontos culminantes, criam um arco entre o Segismundo da peça de Calderón de la Barca e o Segismundo do filme. O segundo se reconhece no primeiro, enxerga nele uma espécie de duplo, podendo, através desse expediente se distanciar, ainda que momentaneamente, de sua realidade violenta, de suas culpas e remorsos, somente para depois voltar a eles transformado.

Novas diretrizes para tempos de paz faz questão de ser lido como uma jornada de reencontro com o sentido obtuso da arte no mundo depois da guerra. Nesse movimento, o sentido da arte – com foco metalinguístico no teatro – sai transformado, embora não de todo redimido. O teatro após a guerra, para Clausewitz, para Adorno, não pode mais ser idêntico ao teatro antes da guerra. A arte se revela, agora, como uma forma de imersão no horror, não um paliativo ou um descanso da barbárie. Um instrumento dinâmico de rememoração. O que nos mostra, então, as apropriações que a obra faz do pensamento filosófico, sobretudo ético e estético, que se debruça sobre os escombros humanitários gerados pela guerra e os campos de concentração, é a abertura artística latente na barbárie. Trata-se, em suma, de não sacralizar o absurdo dos regimes de exceção, europeus ou brasileiros, passados ou presentes, com o véu do inominável. Trata-se de encarar o indizível, o obscuro e o humano em torno das vítimas e dos algozes, dos sobreviventes e dos mortos, das ruínas e dos resquícios.

Referências:

ADORNO, T. W. “Crítica cultural e sociedade”. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge de Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 2001.

_____. *Dialética negativa*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

AGAMBEM, G. *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvina Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANDRADE, Marcelo. “A banalidade do mal e as possibilidades da educação moral: contribuições arendtianas”. *Revista Brasileira de Educação*. v. 15 n° 43. 2010.

ARENDT, H. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BRASIL, Bosco, FILHO, Daniel. *Tempos de paz*. Rio de Janeiro: Globofilmes, 2009.

_____. *Cheiro de chuva & Novas diretrizes para tempos de paz*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 2007.

CHIARELLI, Stefania. “Bosco Brasil e Samuel Rawet: leituras da imigração no Brasil.” *Revista Semear* (PUC-RJ), n° 9, Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.letras.pucRio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/9Sem_19.html>. Acesso em: 1° set. 2015.

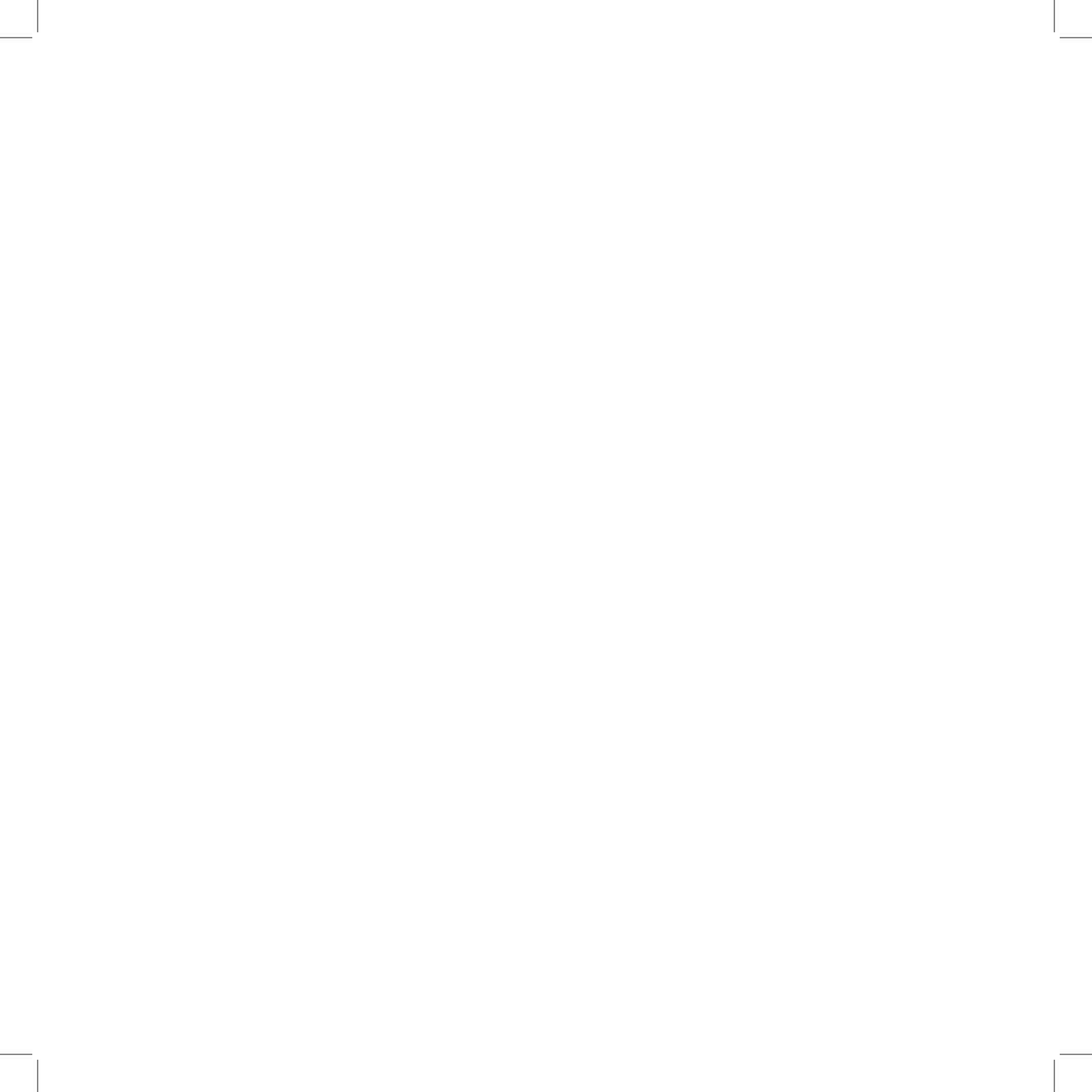
DE LA BARCA, Calderón. *La vida es sueño*. Madri: Espasa-Calpe, 1997.

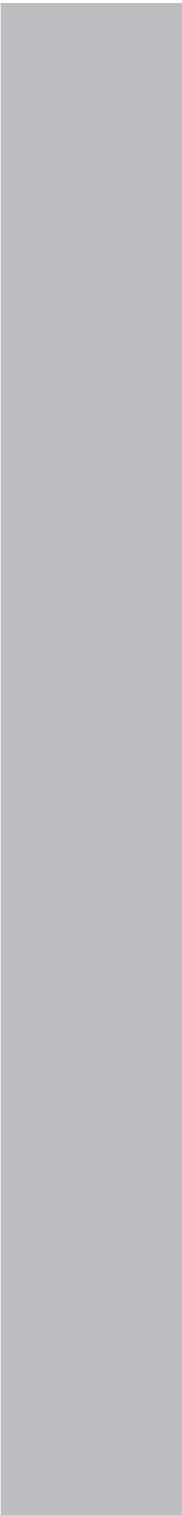
GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

HOSBSBAWM, E. *A Era dos Extremos – o breve século XX*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. L. del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

SELIGMANN-SILVA, M. “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”. In: _____. (org). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.





A dialética do maravilhoso nas *Memórias de*
Pedro Nava

The dialectic of wonderful in the *Memories* of Pedro Nava

*Maria Alice Ribeiro Gabriel**

* Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo. Pesquisadora vinculada ao grupo Variações do Insólito: do mito clássico à modernidade. UFPB/CNPq. E-mail: rgabriel1935@gmail.com

RESUMO: Cada autor ajusta o legado de seus escritos memorialísticos a seu próprio contexto peculiar. O testemunho de Pedro Nava sobre suas memórias de infância, em *Baú de ossos* (1972), inclui relevância ficcional e histórica em seus relatos. As ideias do psicólogo Bruno Bettelheim enfocam, nos contos de fadas e populares, temas como figuras parentais opressivas, medo do abandono e ansiedade de separação. Este artigo discute como esses contos e temas revelam não só significados catárticos, mas também um discurso narrativo poético e lúdico na prosa literária de Nava. A análise baseia-se fundamentalmente no enfoque de Bettelheim sobre o conto de fadas, nas reflexões de Walter Benjamin sobre o narrador e nos estudos de Gaston Bachelard sobre a memória e a imaginação.

Palavras-chave: Pedro Nava; literatura; memorialística; psicanálise; história.

ABSTRACT: Each author adjusts the legacy of his memorialistic writings to his own peculiar context. Pedro Navas's testimony about his childhood memories, in *Trunk of Bones* (1972), includes both fictional and historical accents in its accounts. The ideas of the psychologist Bruno Bettelheim focuses on themes like oppressive parental figures, fear of abandonment and separation anxiety in the fairy and folktales. This paper discusses how these tales and themes reveal not only cathartic meanings, but also assume a poetical and playful narrative discourse in Nava's literary prose. The analysis is based fundamentally on Bettelheim's approach to the fairy tales, Walter Benjamin's reflections on the storyteller and, Gaston Bachelard's studies on memory and imagination.

Keywords: Pedro Nava; literature; memorialistic writings; psychoanalysis; history.

Introdução

Médico e catedrático de Reumatologia, Pedro da Silva Nava é, igualmente, autor de *Território de Epidauró* (1947), *Capítulos da história da medicina no Brasil* (1949) e de uma série incompleta de sete obras que perfazem o quadro de redescoberta da memorialística nacional. *Bau de ossos* (1972), volume inicial de suas memórias, reconstitui a história dos antepassados da família paterna e materna de Nava por gerações, alcançando a primeira década de vida do escritor. Este artigo centra-se em alguns fragmentos da narrativa autobiográfica desses dez anos. Nava descreve-os somando de maneira peculiar os discursos do historiador e do ficcionista. Aquele recupera dados objetivos do passado, este, elabora-os poeticamente. A inserção dos contos populares nesta elaboração subjetiva é o que se pretende analisar neste estudo, considerando as perspectivas teóricas de Gaston Bachelard, Walter Benjamin e Bruno Bettelheim.

A associação entre literatura e psicanálise tem sido profícua, desde a publicação de “Delírio e sonhos na Gradiva de Jensen” (1907), de Sigmund Freud. A literatura está em constante evolução, expandindo suas margens por ligações enriquecedoras com disciplinas irmãs, particularmente sob o domínio das ciências humanas. Os domínios de aplicação da literatura comparada foram discutidos por Judith Lacoue-Labarthe em “Regards croisés sur le domaine ‘littérature et psychologie’” (2011). A autora prioriza o exame das ligações entre literatura e psicologia clínica e avalia que, dentre as formas narrativas existentes, o conto de fadas possui estatuto privilegiado junto aos estudos literários e psicoterapêuticos. Sob um aporte de inspiração psicanalítica, o conto pode esclarecer dificuldades inerentes às angústias arcaicas infantis. A análise de seu poder terapêutico foi teorizada por Bruno Bettelheim, inspirado pela teoria psicanalítica de Freud, tendo sua aplicação clínica estendido-se notavelmente ao trabalho de Pierre Lafforgue (LACOUÉ-LABARTHE, 2011).

Os estudos de Freud e Carl Gustave Jung forneceram ao conto de fadas perspectivas de análise adotadas pela psicologia e psicanálise. Freud desenvolveu os instrumentos teóricos para seus sucessores ao aplicar a concepção psicanalítica do sonho ao conto, enquanto Jung e Marie-Louise Von Frantz buscaram no conto aspectos psíquicos do inconsciente coletivo, em que cada arquétipo é, por essência, um fator psíquico desconhecido, de conteúdo intraduzível em termos intelectuais. Mais tarde, Pierre Péju defenderia a potencialidade simbólica dos contos também para o adulto.

Segundo a hipótese de trabalho deste estudo, cada evento metaforizado em conto maravilhoso⁹⁵ por Nava é traduzido numa cadeia de imagens simbólicas, “mas cuja evocação é uma esmagadora

⁹⁵ Emprega-se aqui o termo conto maravilhoso enquanto gênero literário da tradição oral compreendendo o conto de fadas e o conto popular.

oportunidade poética. (...) E com o evocado vem o mistério das associações trazendo a rua, as casas antigas, outros jardins, outros homens, fatos pretéritos” (NAVA, 1973, p. 17). Integrando novos elementos à estrutura do conto, cantigas populares, dados históricos e biográficos, Nava exprime uma contemplação mais lúdica e devaneante das imagens que refletem o passado.

Ao termo das leituras de toda uma vida, Nava propõe uma renovação, ele supre com a imaginação falhas que atrairiam a crítica historicisante e convida a ler suas memórias como documento biográfico, mas também na acepção de obra literária completa. Graças a uma pesquisa rigorosa sobre datas e circunstâncias, ele estabeleceu o efeito de tê-las escrito tardiamente, a um ritmo acelerado. Entretanto, longe de ser, como se poderia supor, um texto unicamente narrativo, com relatos que formam pequenos contos justapostos, essas memórias são, “num ilogismo onírico” (NAVA, 1974, p. 306), nascidas igualmente do esforço de atenuar a ausência dos que se foram.

As imagens do conto maravilhoso e sua relação com outros tipos de imagem

Algumas passagens da infância de Nava elaboram-se segundo um conto maravilhoso. Essa forma de narrar subentende as perspectivas do menino protagonista e as digressões do memorialista. Na transcrição literária de ambas, é possível inferir as representações das angústias do luto, conflitos familiares e temores arcaicos que acompanham o desenvolvimento da personalidade. O cotidiano é povoado por personagens como a heroína-vítima, o malfeitor, a madrasta mandante, além de reis, princesas e animais fabulosos.

“Cruauté et transmission de vie. Les contes de fées de Charles Perrault et des Frères Grimm” (2011), de Chadoye Guillemine, Cupa Dominique e Marcovici Maud, discute a particularidade do conto de fadas recontar à criança seu próprio percurso e de fazer ressoar, pela voz do que o lê ou transmite, os grandes ajustes psíquicos postos em cena. É o que se depreende da relação entre Nava e Rosa, órfã desde pequena e “cria” da avó materna do escritor. Na expressão cunhada por Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala* (1933, p. 331), Rosa é a “bá” ou “figura boa da ama negra que, nos tempos patriarcais, criava o menino lhe dando de mamar, que lhe embalava a rede ou o berço, que lhe ensinava as primeiras palavras de português errado, o primeiro ‘padre-nosso’, a primeira ‘ave-maria’, o primeiro ‘vôte!’ ou ‘ôxente’” e “que nos contou a primeira história de bicho e de mal assombrado” (FREYRE, 1997, p. 286):

Mas o melhor é que a Rosa, além de ser um canhenho vivo, sabia, ouvidas não sei onde nem de quem, todas as histórias de Andersen, Perrault, e dos Irmãos Grimm. Devo a ela as da Sereia

Menina, do Rouxinol, do Patinho Feio e dos Cisnes Bravos... Do Gato de Botas, do Barba Azul e do Chapeuzinho Vermelho... Da Borracheira, do Pequeno Polegar e da Branca de Neve... Todas as noites, na hora de deitar... Rosa! Agora a Pele de Burro. Agora a Bela e a Fera. E vinham as histórias. (NAVA, 1974, p. 239)

Ao discorrer sobre o conto de fadas do ponto de vista narrativo, em *A psicanálise dos contos de fadas* (1976), Bruno Bettelheim (2002, p. 164) preconiza que: “Para atingir integralmente suas propensões consoladoras, seus significados simbólicos e, acima de tudo, seus significados interpessoais, o conto de fadas deveria ser contado em vez de lido.” Sendo assim, um narrador nato é capaz de demonstrar maior envolvimento emocional com a história e a criança, bem como de manifestar empatia pelo que a narrativa pode significar para ela. Estas habilidades não escapavam à Rosa, segundo Nava (1974, p. 243): “O talento cênico da negra era fantástico e ela interpretava genialmente, à mineira, cantiga portuguesa ou coisa erudita tornada canto popular”.

Em “Brincadeiras e jogos” (1928), Walter Benjamin (1984, p. 74) define que a lei da repetição “rege a totalidade do mundo do brinquedo”. A imagem de Rosa à cabeceira do menino, “Todas as noites, na hora de deitar”, cantando e recontando histórias, mostra o funcionamento dessa lei pelo viés antropológico do filósofo e mitólogo Mircea Eliade:

É impossível negar que as provações e aventuras dos heróis e heroínas do conto de fadas são sempre traduzidas em termos iniciatórios. Ora, isto me parece de importância primordial: desde o tempo – que é tão difícil determinar – em que os contos de fadas tomaram forma enquanto tais, os homens, tanto primitivos como civilizados, escutaram-nos com um prazer suscetível de repetição indefinida. Isto equivale dizer que os cenários iniciatórios – mesmo camuflados como o são nos contos de fadas – exprimem um psicodrama que responde, a uma necessidade profunda do ser humano. Todo homem deseja experimentar certas situações perigosas, confrontar-se com provas excepcionais, entrar à sua maneira no Outro Mundo – e ele experimenta tudo isto, no nível de sua vida imaginativa, ouvindo ou lendo contos de fadas. (ELIADE apud BETTELHEIM, 2002, p. 35-6)

O “prazer suscetível de repetição indefinida” ao ouvir recontar uma história significativa é similar ao experimentado pela criança na “lei da repetição”, assente no ato de brincar e na raiz do jogo⁹⁶. “E, de fato, toda e qualquer experiência mais profunda deseja insaciavelmente, até o final de

⁹⁶ Recorde-se que nas Confissões Santo Agostinho (1973, p. 33) intitula de “Na paixão do jogo” o capítulo em que descreve suas primeiras experiências na escola.

todas as coisas, repetição e retorno, restabelecimento de uma situação primordial, da qual nasceu o impulso primeiro” (BENJAMIN, 1984, p. 74-5). Dessa forma, prossegue Benjamin, repetir é tanto um meio de experimentar, “sempre com renovada intensidade”, triunfos e vitórias, como o caminho “para tornar-se senhor de terríveis experiências primordiais”⁹⁷. O valor terapêutico da repetição de um conto é firmado de maneira semelhante por Bettelheim (2002) e Benjamin (1984, p. 75): “O adulto, ao narrar uma experiência, alivia o seu coração dos horrores, goza novamente uma felicidade. A criança volta a criar para si o fato vivido, começa mais uma vez do início”.

Provavelmente, a conexão lúdica (e terapêutica) entre conto maravilhoso, história e poesia foi assimilada por Nava ainda menino: “Além de ouvir a onda de poesia das histórias de Rosa eu as vivia porque alguns personagens de suas sagas andavam envultados em conhecidos de Juiz de Fora” (NAVA, 1974, p. 240). Bettelheim (2002, p. 164) afirma que a fidelidade absoluta “à forma como a estória está impressa tira muito de seu valor. A narrativa da estória para uma criança, para ser mais eficaz, tem de ser um evento interpessoal, moldado pelos que participam dela”. Após descrever Rosa, Nava passa a narrar suas memórias de infância sobrepondo fantasia e realidade:

Toda essa maldade do Paletta era para prender a mulher e as filhas. Libertava-as a visitaçao de Inhá Luísa e de minha Mãe. Aí o Bicanca trancava-se no escritório com seus alambiques e mal elas saíam que ele com seus sortilégios repunha em torno da casa os dois grandes cães estilistas, os ígneos dragões e a floresta de ferro com suas flores de cheiro mortal. (NAVA, 1974, 241)

Maria Luísa da Cunha, a “Inhá Luísa” era avó do escritor. O Dr. Constantino Luís Paletta era casado com a tia de Nava pelo lado materno, Maria Berta Halfeld, da qual recebera o apelido de Bicanca, “o *sans-culotte* Bicanca” (NAVA, 1947, p. 200). A memorialística de Nava registra aqui três aspectos simultâneos: o primeiro é de ordem literária, pela associação com o conto maravilhoso e o domínio do fantástico; o segundo pertence ao âmbito biográfico; o terceiro refere-se às fontes materiais históricas, no caso, a descrição arquitetônica da casa de Paletta. Os três aspectos sobrepõem-se através da memória. Mas o último evidencia-se quando “sortilégios” revivem “os dois grandes cães estilistas, os ígneos dragões e a floresta de ferro”, exemplos do que, em *Sobrados e mucambos* (1936), Freyre denominou formas biográficas de expressão ou de ocupação do espaço:

⁹⁷ Tal premissa é verificada na reflexão que Santo Agostinho (1973, p. 33) faz sobre sua infância: “Amava nos combates o orgulho da vitória. Gostava dessas histórias frívolas que tanto me deleitavam os ouvidos e me excitavam com interesse sempre mais apaixonado”.

cuja arquitetura, cuja escultura, cuja simbologia continua e até aperfeiçoa a das casas-grandes e sobrados dos vivos, requintando-se (...) em desafios ao tempo. Esses desafios têm assumido, no Brasil, a forma de imagens ou figuras de dragões, leões, anjos, corujas, folhas de palmeira ou de louro, santos, da própria Virgem, do próprio Cristo: símbolos de imortalidade. (...) Um tanto à maneira dos cães defenderem as casas dos senhores vivos, defendidas, também, simbólica ou misticamente, por figuras de santos, de anjos, de leões, de dragões e por plantas profiláticas, aquelas outras figuras simbólicas guardam as casas dos mortos ricos ou ilustres. (FREYRE, 1996, p. LX)

Em *Balão Cativo* (1973, p. 66), as imagens do tio e das esculturas estão em uníssono, petrificadas: “Ele geralmente estava à janela olhando a rua, mas tão impaticipante como os dois cachorros de cerâmica que encimavam as pilastras do seu portão”. Sua conduta “impaticipante” evidencia-se com a morte de José Pedro Nava, quando a viúva necessita regressar a Juiz de Fora com os quatro filhos pequenos: “Ficou-se esperando que o Paletta aparecesse para decidir-se a viagem, mas ele, nada” (NAVA, 1974, p. 391). Razões *a posteriori*, Nava sugere:

Que o Paletta tinha parte, lá isso tinha. A prova é que anos mais tarde, ele estando em período de reinação, minha tia aproveitou seu sono para aspergi-lo com água-benta. Conselho do Padre Leopoldo Pfad. Pois onde bateram as gotas de Deus, o exorcismado ficou todo empolado. O Dr. Rubens Campos, incréu, disse que era alergia. (NAVA, 1974, p. 241)

Para Bettelheim (2002, p. 24), “A criança não está ciente de seus processos internos, razão pela qual estes são externalizados no conto de fadas e simbolicamente representados por ações que valem pelas lutas internas e externas”. As fantasias infantis podem atuar na elaboração, em termos simbólicos, de ansiedades e medos em fases de sofrimento. Desse modo, o comportamento positivo e negativo do adulto surge como manifestações separadas para a criança, “incapaz de enxergar qualquer diferença entre as diferentes manifestações” (BETTELHEIM, 2002, p. 71). Ela percebe a ação do adulto como duas entidades isoladas. Se ele age com “maldade” ou “com seus sortilégios”, está em “período de reinação”. Embora amedrontadora, a face má é considerada temporária, uma manifestação passageira e, certamente, a parte benévola foi preservada e “voltará triunfante”.

Avaliando a utilização desse recurso psíquico, Bettelheim (2002, p. 24) considerou que: “Longe de ser um expediente usado apenas por contos de fadas, esta divisão de uma pessoa em duas para manter a boa imagem sem contaminação, ocorre a muitas crianças como uma solução para um relacionamento

muito difícil de conduzir ou compreender.” Assim, “instruído pelas histórias da Rosa”, o menino vai atribuindo significado a outras vivências sociais, novas relações e personagens:

Gênio bom era o Doutor Beauclair. Diziam que era médico e era mesmo, por sinal que médico de meu irmão Paulo. Instruído pelas histórias da Rosa, eu sabia, apesar de sua estatura, que ele era um dos sete anões da Branca de Neve. Na janela, sua cara ficava da altura do peitoral, de onde descia até a rua a catadupa de suas barbas. Vinham da face onde as maçãs tinham mesmo forma e consistência de fruta. Vinham da face rubicunda, vinham e desciam até o chão, como colchas penduradas em dia de festa. Eu, quando passava em sua casa, descrevia um semicírculo cauteloso para não me emaranhar naquela floresta. Ele ria e eu arriscava um olho pela porta aberta, para ver se via o ataúde de cristal da Branca de Neve. Quando ele saía à rua, botava corpo e virava médico outra vez. Alto. (NAVA, 1974, p. 241)

O poder metafórico desses dois indivíduos é poeticamente elaborado: o Palleta é retratado como personagem negativa, o simulacro do pactuante, em contraste com o Doutor Beauclair, médico e “Gênio bom”. Com *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), Paul Ricoeur (2004, p. 121) nota que as memórias de infância conectam-se a espaços familiares e socialmente demarcados: o jardim, a casa, o porão, e assim por diante. A imagem correspondente à memória da casa do Doutor Beauclair é a do “ataúde de cristal da Branca de Neve”, oposta à morada exuberante e gótica do tio “exorcismado”, com seus “ígneos dragões e a floresta de ferro com suas flores de cheiro mortal”. Nesta, os jardins tornam-se espaços imaginários de natureza fantástica – uma floresta encantada. O poder terapêutico da capacidade de simbolização permite à criança extrair um significado diferente a cada repetição da mesma história, e encontrar soluções satisfatórias para problemas específicos.

O papel da tradição oral e da “metáfora terapêutica”

Na abordagem das terapias breves aos contos de fadas, um lugar preponderante é reservado às metáforas terapêuticas – que devem ser entendidas em amplo sentido. Segundo Michel Kerouac, no contexto de relação de ajuda, a metáfora adota um sentido mais específico e consignado à metáfora terapêutica. Esta é uma história real ou fictícia, uma anedota, um conto, uma alegoria, uma fábula, um símbolo, um desenho ou mesmo um jogo que atrai a atenção do inconsciente de uma pessoa e serve a seus mecanismos de defesa, a fim de lhe permitir acessar mecanismos inconscientes, forças ricas de alternativas e de soluções (KEROUAC, 1996, p. 25 apud LACOUÉ-LABARTHE, 2011). No próximo

excerto, sobrepõem-se várias narrativas, as histórias do alfaiate carioca assassino e de Gilles de Rays; o conto de fadas do “Barbazul”; as bodas de ouro de Francisco Alves da Cunha Horta, em 1908; e a da personagem heroica do pai:

O pior de todos foi um alfaiate que despedaçou a mulher com o tesourão do ofício. Não havia de ser a primeira. Ele noivara depois dos sete dias de folguedos e caçadas que meu tio Chico Horta oferecera por ocasião de suas bodas de ouro. Quando eu passava pela casa do malvado, via sempre a janela fechada do quarto onde estavam pendurados pelos pescoços abertos suas sete mulheres e seus sete manequins sem cabeça – e sentia um cheiro de sangue e carniça empestando a Rua de São Sebastião. Quando ele foi preso, quis virar urso, mas meu Pai, chamado como perito, demonstrou que tudo era farsa e que ele era mesmo Gilles de Rays, o Barbazul. O Duque de Bretanha, que era então Juiz de Direito, deu-lhe trinta anos e ainda foi pouco. (NAVA, 1974, p. 241-2)

A ligação entre o oral e o escrito surge em relatos de aventuras anônimas, anedotas familiares, ou de “crime que deixou lembrança nos anais judiciários de Minas” (NAVA, 1974, p. 114), testemunhos de encontros com o sobrenatural, velhos casos “intermináveis” da escravidão, da República, da *belle époque* ou histórias de agregados, amigos, hóspedes e laços de parentesco:

O Rei Canuto de Figueiredo morava no Alto dos Passos e depois de viúvo tomara como nova esposa a Iaiá do seu Chico Brandt, que foi coroada rainha com o nome de Dona Maria do Carmo Brandt de Figueiredo e que, para mostrar poderio, logo fez o pai Comendador. Aleivosamente a madrasta induziu Mimi a entrar numa banheira cheia de sapos. Sapo, meu sapo encantado, cola-te à testa de Mimi e fá-la tola quanto és. Sapo, meu sapo encantado, cola-te à face de Mimi e fá-la tão horrenda quanto és. Sapo, meu sapo encantado, cola-te ao corpo de Mimi e fá-la tão disforme quanto és. Mas a sombra de uma lágrima da mãe defunta imobilizou os sapos e Mimi continuou espirituosa, bela, elegante e mais mimi do que nunca. (NAVA, 1974, p. 241)

No trecho seguinte, mito e *logos* confluem simultâneos na legenda de Mimi Canuto. O discurso do mito vem da combinação entre conto popular e cantiga de roda. “A menina enterrada viva” pela “Iaiá furiosa” é socorrida pelos três irmãos, como sucede em “O Barbazul”. Segue-se a cantiga popular “Terezinha de Jesus” e a ação dos sapos similares às eríneas, punindo a “sogra torta”. Versões dos contos “A menina enterrada viva”, “A moura torta” e “A Menina dos Brincos de Ouro” foram coletadas por Luís da Câmara Cascudo em *Contos tradicionais do Brasil* (1946). A revelação da desdita e boa sorte de Mimi vem da palavra essencial do *logos*, “capaz, segundo Platão, de interpretar

tanto os oráculos de Delfos como a linguagem dos símbolos e sinais com que nos acenam os mitos e as religiões” (ZILLES, 2006, p. 44):

Então a Iaiá furiosa enterrou a enteada debaixo de um pé de figueira. Seus cabelos cresceram feito um capinzal todo verde que cantava de tarde pedindo ao capineiro—de-meu-pai que não os cortasse e às aves que fossem chamar seu noivo. Foram. Ele veio correndo do Alto dos Passos com seus dois irmãos. Quanta laranja madura – quanto limão pelo chão – quanto sangue derramado dentro do meu coração! O primeiro era o Luís, o segundo o Raul, o terceiro foi aquele a quem ela deu a mão. Chamava-se Fernando Pena e mandou que os três sapos grudassem na cabeça da sogra torta e chupassem-lhe os miolos. Por isso ela acabou dementada e presa nos subterrâneos da casa do Rei Canuto. A Princesa Mimi foi para Belo Horizonte com o Príncipe Fernando Pena, que lá viveu encantado de advogado, do mesmo jeito que o sogro em Juiz de Fora. (NAVA, 1974, p. 242)

Para Ricouer (2004, p. 121-2), ao se mergulhar no domínio das memórias de infância, é difícil precisar uma lembrança como significativa. Recorda-se e compartilha-se melhor um grupo de memórias e experiências associadas. Após 1916, interno no Colégio Pedro II, Nava esteve sob a tutela dos tios Antônio e Alice Nava Salles, irmã de seu pai. Mas as experiências e impressões dessa convivência datam de quando os pais de Nava ainda residiam no Rio de Janeiro e são lembradas “com o exemplo, que devia ser permanente, da vida de Antônio Salles” (NAVA, 1973, p. 358). A presença paternal de Antônio Salles é seu primeiro referencial do processo criativo do escritor:

Meu tio Antônio Salles, que se comprazia tanto com a companhia de crianças como com a de adultos, era o amigo adorado pelos sobrinhos. Entre eles, ele me preferia e é por isso que eu saía frequentemente com ele. Aos passeios que fizemos juntos, devo aquisições progressivas nos limites de minha geografia urbana que estendi a Santa Teresa, ao Flamengo, a Botafogo e à Copacabana das pitangueiras. (NAVA, 1974, p. 378)

Aludindo ao “caráter salutar dos vastos devaneios” sobre a memória, *A Poética do Espaço* (1958), de Gaston Bachelard (1993, p. 216) cita, “a título de exemplo”, a “paz em viver as metáforas do oceano”: “Tudo me confirma, aliás, que a imagem dos barulhos oceânicos da cidade está na ‘natureza das coisas’, que essa é uma imagem verdadeira, que é salutar tornar naturais os barulhos para fazê-los menos hostis”. Se a analogia for estendida à atitude do “tio Salles, que tinha imaginação”, nota-se sua habilidade em tornar “menos hostis” imagens ou percepções aterrorizantes para o menino, estimulando suas incursões ao devaneio e à fantasia, motores da criação literária:

Sempre com meu excelente tio fiz, certa noite, a descoberta do Flamengo e das luzes remotas de Niterói. De onde vínhamos? Gravei a visão noturna dos aléns da amurada que nesse tempo era feita em colunetas iguais às do monumento da Abertura dos Portos, ao fim do Russel e semelhantes às do plano que divide a Rua da Glória da Avenida Augusto Severo, ou às que sobram do lado marítimo do Passeio Público. Além delas o mar batia no enrocamento e coruscava mais longe, cheio de sereias de caudas reluzindo e de centelhas do dorso de monstros marinhos, entre os quais eu logo distingui as roscas dos dragões das argolas de guardanapo da mesa de Aristides Lobo. Estavam ali, naquela água de nanquim, levantando seus anéis de prata escura. A uma observação que fiz a respeito, meu tio Salles, que tinha imaginação, longe de me dissuadir como o faria um imbecil, mostrou-me logo, além dos familiares, outros dragões espojando na espuma e nas ondas. (NAVA, 1974, p. 379)

“A mente de uma criancinha contém um conjunto de impressões”, anotou Bettelheim (2002, p. 64), frequentemente mal ordenadas e parcialmente integradas, “que se expande rapidamente”, desse modo, alguns aspectos da realidade são vistos objetivamente, mas o domínio da fantasia prevalece sobre a maior parte dos elementos: “A fantasia preenche as enormes lacunas na compreensão de uma criança que são devidas à imaturidade de seu pensamento e à sua falta de informação pertinente” (BETTELHEIM, 2002, p. 64). Outras distorções decorrem de pressões internas que induzem a falsas interpretações das percepções infantis:

A criança normal começa a fantasiar a partir de algum segmento de realidade mais ou menos corretamente observado, que lhe pode provocar ansiedades ou necessidades tais que ela seja carregada de roldão por elas. As coisas com frequência se tornam tão misturadas na sua mente que ela não é capaz, em absoluto, de classificá-las. Mas alguma ordenação é necessária para a criança voltar à realidade sem ser enfraquecida ou derrotada, mas fortificada por esta excursão nas suas fantasias. (BETTELHEIM, 2002, p. 64)

Encontrar significado para emoções e situações inexplicáveis é um recurso poético comum às narrativas fantásticas e contos maravilhosos. Narrador inventivo, o tio segue remapeando a cidade do Rio de Janeiro como uma *terra ignota* e faz surgir em seu *mare incognitum* “outros dragões espojando na espuma e nas ondas”:

Assim fez-me aparecer, entre Rio e Niterói, o de São Jorge, as serpentes voadoras da Bíblia, o Lindwurn de Siegfried, a Tarasca de Santa Marta. Deixando o mar povoado, mostrou-me o céu carioca cortado pelo voo dos grifos, das harpias e das asas de ferro do Leviatã. E mais, as encostas

do Pão de Açúcar, da Urca, do Corcovado logo fervilhando de patas, caudas, focinhos e do vulto furtivo das empusas e dos lêmures. (NAVA, 1974, p. 379)

Imbuída pela força das imagens, a memória, nesse caso, “Está, com efeito, submetida à dialética do maravilhoso e da brincadeira” (BACHELARD, 1993, p. 304). O “onirismo animalizado que é tão forte, no tocante aos animais de grande porte”, mencionado por Bachelard (1993, p. 304) emerge da descrição de uma natureza povoada pelo estranho, fantástico e maravilhoso. Este plano associa-se ao da topografia de uma cidade memorizada, existente apenas no passado, na infância:

A reminiscência desse terror poético é que me permite trazer para a velhice, restos intactos de mistério, de infância e minha crença na existência da serpente marinha, do monstro do lago Ness, do homem abominável das neves, dos discos voadores. Da minha casa da Glória, todas as noites, quando me debruço sobre a baía e vejo ao longe as luzes de Niterói – pressinto o vulto de tio Salles tornado imenso, enchendo a noite e mergulhando os pés nas águas onde nadam polvos, delfins, espadartes, cachalotes, lampreias e o Peixe-Megalodão. (NAVA, 1974, p. 379)

Alguns temas, “tanto no folclore como no trabalho do poeta”, levam a transposições de grandeza que redimensionam e “dão vida dupla aos espaços poéticos”, enuncia Bachelard (1993, p. 307): “Quando uma imagem familiar cresce até ter dimensões do céu, somos de súbito chocados pelo sentimento de que, correlativamente, os objetos familiares se transformam em miniaturas de um mundo”. De acordo com esse princípio, a memorialística de Nava estaria fundada nessa correlação especular entre microcosmo e macrocosmo, suscetível de atuar nos dois sentidos, indo, com uma nostalgia seletiva, do plano real para o imagístico, da memória para o devaneio. *Baú de ossos* representa a expressão mais acabada de uma escritura que reúne os universos da oralidade e do literário (e seus discursos contrastantes), os quais formam a trama dos conflitos que animam, precisamente, o diálogo original entre tradições e valores contraditórios, aspirações e imaginários antagonistas, que fixa uma das valiosas contribuições dessa obra, consagrada à memorialística.

Considerações finais

Os contos de fadas são histórias de errância e de percursos iniciais em que dramas infantis e preocupações libidinais são recontados à criança, em face às suas próprias questões e descobertas. O conto acumula as funções de transmissão e transposição de angústias, desejos e fantasmas psíquicos em imagens e palavras (GUILLEMINE; DOMINIQUE; MAUD, 2011).

Os contos de Hans Christian Andersen, Charles Perrault e dos irmãos Grimm, além de versões e temas extraídos dos contos tradicionais do Brasil, inscrevem-se de maneira particular nas memórias de infância de Nava. Animais mágicos, cenários fantásticos, personagens literárias e históricas figuram na composição de episódios marcantes do cotidiano, apresentando uma relação biunívoca com os perfis humanos. Para a face cruel, a representação do possesso, do exorcismado, do incrêdo ou de Gilles de Rays, o Barbazul, capaz de virar urso ou alfaiate. Para a face benigna, o Pai corajoso, o Duque de Bretanha, o médico paternal que ora é um “Gênio bom”, ora um dos anões da Branca de Neve, a imagem da heroína ameaçada pela figura da morte, personificada em “Iaiá furiosa”, condensação de Moura Torta com as madrastas de Cinderela e Branca de Neve. Tais versões do conto maravilhoso, contadas por exímios narradores, como a afetuosa bá e o tio escritor, unem-se à história da família e aos casos que encenam eventos folhetinescos da cidade.

O conto maravilhoso permite as primeiras identificações necessárias às elaborações psíquicas e fornece representações a conflitos internos, traduzindo-os em imagens e palavras. A transmissão é assim favorecida pelo íntimo reencontro da leitura entre pais e filhos (GUILLEMINE; DOMINIQUE; MAUD, 2011) ou pela narração vivenciada com interesse por narrador e ouvinte, considerada o ideal para Benjamin e Bettelheim. Em *Baú de ossos*, o conto não possui apenas uma função catártica, a arte de narrar associa-se ao prazer lúdico de expressar o indizível.

Referências

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. de J. Oliveira A. Santos, S.J., e A. Ambrósio de Pina, S. J. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BENJAMIN, Walter. Brinquedos e jogos. In: *Reflexões: A criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984, p. 71-5.
- _____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1977.

_____. *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1990.

LACOUÉ-LABARTHE, Judith. Regards croisés sur le domaine “literature et psychologie”. In: *Fabula*, Atelier de Théorie Littéraire: Dossiers Littérature et Psychanalyse. Novembre, 2011. Disponível em: < www.fabula.org/atelier.php?Litterature_et... >. Acesso em: 05 out. 2015.

NAVA, Pedro da Silva. *Balão Cativo*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1973.

_____. *Baú de ossos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974.

RICOEUR, Paul. *Memory, history, forgetting*. London: The University of Chicago Press, 2004.

ZILLES, Urbano. *Teoria do conhecimento*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

DOMINIQUE, Cupa; GUILLEMINÉ, Chandoye; MAUD, Marcovici. Cruauté et transmission de vie. Les contes de fées de Charles Perrault et des Frères Grimm, *Topique*, n. 116, p. 179-90, 3/2011. Disponível em: <www.cairn.info/revue-topique-2011-3-page-179.htm>. Acesso em : 05 out. 2015.

A leitura como caminho para a alteridade

Reading as a path for otherness

Noeli Reck Maggi⁹⁸
Renata Santos de Moraes⁹⁹

⁹⁸ Uniritter – Laureate International Universities, Porto Alegre. Doutora em educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora titular no Uniritter – Laureate International Universities nos cursos de graduação e pós-graduação lato sensu e stricto sensu.

E-mail: nrmaggi@uniritter.edu.br

⁹⁹ Uniritter – Laureate International Universities, Porto Alegre. Doutoranda em letras, Uniritter – Laureate International Universities.

E-mail: re.morales@icloud.com

RESUMO: No presente estudo, propomos pensar na leitura como mecanismo de aproximação com o Outro. Sugerimos que esse ato seja visto como travessia para inscrevermo-nos no Outro, na medida em que o leitor transita entre o texto original e sua interpretação e se percebe como residente em cada um desses textos. Valemo-nos também das relações entre sentido e alteridade, que se estabelecem a partir da literatura, a qual se coloca, então, como mediadora da dialética entre o eu e o outro.

Palavras-chave: leitura; alteridade; texto; teoria histórico-cultural.

ABSTRACT: In the present paper, we consider reading as a mechanism of approximation to the Other. We suggest that this act is seen as a crossing to register ourselves on the Other, as the reader goes from the original text to interpretation, and sees themselves as a resident in each of them. We also rely on the relations between sense and otherness that are established in literary work, which is a mediator of the dialectics between the self and the Other.

Keywords: reading; otherness; text; sociohistorical theory.

Introdução

O presente trabalho coloca-se como possibilidade de experimentar uma aproximação com o Outro e de observar o desenvolvimento e a condição humana em um contexto sócio-histórico-cultural. Para isso, propõe uma visão da leitura como ferramenta que aproxima aquele que lê de seus Outros. Apresentamos provocações no sentido de utilizar a literatura para buscar o Outro ou o eu que habita no Outro. Literatura que vai além: como caminho, como mediadora.

Segundo Candido, “[...] a nossa época é profundamente bárbara, embora se trate de uma barbárie ligada ao máximo de civilização” (CANDIDO, 1995, p. 170). Os meios que precisamos para nos tornarmos seres melhores estão todos a nossa disposição. O que antes era utópico, agora é real. E, com isso, ganhamos esperança. Ganhamos perspectivas. Não é possível sustentar mais a situação caótica em que nos encontramos.

O ser humano, tão evoluído, não conseguiu ainda ter empatia com seus pares. Há a necessidade e busca constante desse encontro. É necessária a alteridade. Ao ser humano deve ser dada a oportunidade da identificação *com* o Outro, *como* o Outro, *no* Outro. Um Outro que se aproxima, que se confunde com o eu.

Assim, propomos uma perspectiva que toma a literatura de forma que possibilite a ampliação de seu potencial de manifestar “as emoções e a visão do mundo, dos indivíduos e dos grupos” e como “forma de conhecimento” (CANDIDO, 1995, p. 179). Primeiramente, trataremos de questões de sentido e alteridade, para então passarmos a uma breve reflexão sobre a literatura como ferramenta de mediação da dialética entre o eu e o Outro. Utilizaremos, para tanto, as teorias histórico-culturais de Lev Vygotsky, teorias freudianas e os preceitos de Caroline Schwab sobre a leitura como mecanismo de contato cultural.

Questões de sentido e alteridade

Alteridade é um tema que tem sido abordado em diferentes áreas do conhecimento, como na filosofia, na antropologia, na linguística e também na psicologia. A alteridade já é, por si mesma, uma dimensão do humano porque não existe um sujeito sem uma inscrição, um olhar, uma palavra ou um registro de outra pessoa que o nomeie como semelhante da espécie. Ao tomar como referência a perspectiva sócio-histórica (VIGOTSKY, 2007) para explicar as entradas genéticas na evolução psíquica do ser humano, tanto a filogenia quanto a ontogenia explicitam o processo de alteridade que subjaz às dimensões da aprendizagem e do desenvolvimento. Também Piaget (1971) circunscreve o sujeito que se desenvolve capaz de descentrar, distanciando-se do outro para reconhecer-se na diferença. Trata-se

de uma condição necessária para o reconhecimento de si e do outro, como também uma conquista no desenvolvimento cognitivo.

Estas reflexões partem de uma dimensão psicológica, embora o conceito de alteridade seja originalmente pensado na área da antropologia. Segundo Michel Collot (2006, p.28), “alteridade provém do termo latino *alter*, que, como o grego *héteron*, define-se em função de um polo de referência, seja ele o Ego, o Mesmo ou o Um. O Outro não passa sem o Um. Não há alteridade sem ipseidade”. A diferença entre o Eu e o Outro não elimina a referência que cada um traz dentro de si. Por se identificarem é que os homens se diferenciam.

Para ampliar a visão sobre o tema da alteridade, pode-se abstrair da teoria psicanalítica o tema sobre ‘O estranho’. Freud (1976) escreve sobre o estranhamento que um sujeito experimenta ao confrontar-se com o que percebe em outra pessoa. Por que o sujeito estranha e qual o conteúdo que causa ansiedade ou medo? O sujeito estranha quando sentimentos e emoções retornam do que fora recaiado no seu inconsciente. Na relação com o Outro, o sujeito transfere desejos, sentimentos, expectativas, ao mesmo tempo em que sente medo, assusta-se pela identificação inconsciente. O que se estranha no outro pode ser o que está recaiado dentro do sujeito que se amedronta ou que estranha. A diferença se constitui a partir da semelhança, a alteridade a partir da identificação.

O estranho, tal como é descrito na literatura, em histórias e criações fictícias, merece na verdade uma exposição em separado. [...] O escritor imaginativo tem, entre muitas outras, a liberdade de poder escolher o seu mundo de representação, de modo que este possa ou coincidir com as realidades que nos são familiares, ou afastar-se delas o quanto quiser. [...] Nos contos de fadas, por exemplo, o mundo da realidade é deixado de lado desde o princípio, e o sistema animista de crenças é francamente adotado (FREUD, 1976, V. XVII, p.310).

Se fundamentado na psicanálise, o afeto, ou um impulso emocional, quando recaiados, transformam-se em ansiedade. Resta saber o motivo pelo qual rejeitamos ou apreciamos o que percebemos de diferente ou de estranho no outro. Pode ocorrer que o assustador seja o retorno do que está recaiado, do que não poderia aparecer. Nesta perspectiva teórica, compreende-se que os sentimentos opostos se assemelham. O que é estranho está próximo do familiar e para encontrar o que é semelhante é necessário reconhecer o que é diferente.

São muitas as abordagens referentes ao tema da alteridade, e neste artigo será tratado como um conteúdo a ser pensando como dissociado da concepção de homem como propõe o aporte teórico histórico-cultural. É priorizada esta concepção, uma vez que as investigações nessa área (VIGOTSKY,

2005; LURIA, 2010; WELLS, 2001) e num âmbito mais restrito às operações mentais do sujeito, mas não distante dos aspectos sociais, Perret-Clermont (2004), Piaget (1978), Fosnot (1998) explicitam o papel que o outro exerce para desvendar especificidades nas diferenças e semelhanças.

A teoria histórico-cultural, e tendo como referência Vigotsky, nos faz pensar que a interação com o outro permite ao sujeito reconhecer-se na singularidade e na multiplicidade de características de modo a ampliar a perspectiva sobre si e sobre o outro. O autor faz referência à atividade humana consciente e deliberada. No âmbito da psicologia, Vigotsky (2007) fundamenta sua teoria com a afirmação de que o ser humano, ao se apropriar da cultura, se constitui como sujeito. Embora nos escritos de Vigotsky não se encontre uma abordagem específica a respeito da alteridade, a sua teoria explicita a dimensão da alteridade em seus postulados sobre a constituição do homem apropriando-se da cultura numa relação compartilhada. Isto pressupõe uma relação de alteridade, de identificação e de diferenciação. Este sujeito singular em sua forma de pensar e de agir sobre a realidade revela a dimensão das relações sociais e de alteridade junto a outros indivíduos da espécie.

As relações desse sujeito estão localizadas em tudo o que o circunda, tanto no espaço social e geográfico quanto no que medeia a interação entre sujeitos, de modo a permitir a emergência das identificações e das diferenciações. Herdeiro de uma concepção marxista sobre homem e trabalho, Vigotsky concebe o homem como habitante de seu espaço social, onde, ao produzir transformações no contexto e relações interpessoais, transforma-se como sujeito e se insere numa dimensão intrapessoal. A alteridade se faz presente de modo recorrente, embora não anunciada neste conceito.

Originalmente, os complexos biológicos suscitam motivos para a busca de alternativas e de transformações sociais, mas as funções psicológicas elementares cedem lugar às funções mentais superiores, originando novos motivos individuais a partir dos motivos sociais. Essas funções psicológicas, como a atenção deliberada, a memória, o pensamento e, especialmente, a linguagem resultam da atividade continuada do sujeito numa interação com os pares e com o contexto onde se perpetuam as trocas. Assim se constituem e se inscrevem as experiências no psiquismo humano.

O termo alteridade é pensado como o oposto, o outro, o diferente, embora possa ser pensado como a diversidade na unidade. Se pensarmos como Vigotsky explica o processo de criação no homem, vamos encontrar o conceito de individual no social, de diferença na semelhança e de negação na afirmação. A dialética nas relações humanas está presente de modo constante e contínuo nesta concepção de homem objetivado e inserido na realidade. No que se refere à mediação, instrumentos e signos representados pela palavra, pelos gestos, pela cultura de modo geral aproximam o sujeito de outras pessoas e de novas possibilidades de reconstrução do existente.

Buscamos, ainda, em Caroline Rooney mais uma perspectiva sobre o conceito de alteridade que percebemos também como mais cabível neste estudo, levando em consideração que buscamos a alteridade na literatura. Para a autora, a alteridade poderá decorrer da escrita criativa:

Há, às vezes, uma interpretação errônea de que a escrita criativa é autobiográfica, confessional, uma autoficção narcísica. No entanto, a escrita criativa poderá decorrer daquilo que o self não é consciente, daquilo que seria inconsciente, mas não categoricamente inconsciente... Por outro lado, a escrita criativa pode ser vista como pertencente à consciência do Outro, tanto uma consciência do Outro quanto uma consciência para além do self. (ROONEY, 2007, p. 137)

Dessa forma, um mesmo comportamento, seja no âmbito psicológico, seja no âmbito cultural, pode ser visto sob diferentes perspectivas e, nesse ponto, na diferença, está a alteridade. Entre o que o *self* percebe como sendo si-mesmo, e naquilo que ele percebe de diferente com relação ao Outro, no Outro, além de si.

Ricoeur, em *O Si-Mesmo como o Outro* (RICOEUR, 1990), explora as questões de identidade sob uma perspectiva que considera o si-mesmo, em que a palavra “mesmo” atua como uma ênfase, indicando que se trata exatamente do ser, porque “reforçar é ainda marcar uma identidade” (RICOEUR, 1990, p. 13). Nessa obra, Ricoeur coloca em oposição o *idem* e o *ipse*. De um lado, a identidade-*idem*, a qual é imutável através do tempo, representa a mesmidade. De outro, há a identidade-*ipse*, aquela que trata da dialética do si e do diverso do si. Ricoeur sugere que

A ipseidade do si-mesmo implica a alteridade em um grau tão íntimo que uma não se deixa pensar sem a outra, que uma passa bastante na outra, como diríamos na linguagem hegeliana. Ao “como” gostaríamos de ligar a significação forte, não somente de uma comparação – si-mesmo semelhante a um outro –, mas na verdade de uma implicação: si-mesmo considerado...outro. (RICOEUR, 1990, p. 14)

Assumimos a proposta de Ricoeur, em que o si-mesmo aproxima-se do Outro, o si-mesmo considerado como Outro, em uma relação dialética de diferença, de busca pela identidade pessoal e reflexiva, busca essa moldada pela outridade. Neste sentido, consideramos que a literatura pode servir de meio¹⁰⁰. Meio que conduz ao Outro e, na contrapartida, conduz ao si-mesmo. Este movimento é fundamental para o desenvolvimento do humano e consideramos ser o primeiro passo na busca pela compreensão de como o ser se coloca no mundo.

¹⁰⁰ Referimo-nos, aqui, a meio como Mittel, termo utilizado por Benjamin: meio como algo que conduz a um determinado fim. (2011, p. 53)

Com *Sujeito e verdade no mundo social-histórico*, de Castoriadis (2007), podemos ainda explorar a potência do imaginário, a partir do qual podemos colher ou instigar a percepção da identidade com a obra literária. Com essa obra, poderemos vivenciar um lado mais obscuro do ser humano, elemento muito presente nas obras literárias e muito presente no ser humano fora dos livros: um lado da identidade que emerge do ódio ao Outro. Mas, com essa análise, buscamos também as condições para superação. Ante a aparente antinomia entre o reconhecimento da alteridade, da diversidade das culturas e a afirmação de valores universais há, em todos nós, a necessidade da autoafirmação. Castoriadis (2007) auxilia-nos na medida em que traz a concepção de sujeito em um contexto sócio-histórico. Para o psicanalista, o ser humano possui especificidade e precisa colocar-se em um mundo social-histórico. Comenta o autor:

Especificidade do ser humano: não animal racional, mas, muito pelo contrário, imaginação radical que quebra a regulação funcional que comporta o ser humano enquanto simples vivente. Como animal, o ser humano é inapto à vida. Impossibilidade, portanto, de derivar a sociedade dessa natureza biológica do humano, assim perturbada, ou de compreender a sociedade como “composição” de indivíduos humanos, pois o indivíduo é, ele mesmo, uma fabricação social. Impossibilidade de produzir a linguagem a partir da psique: a psique é capaz de linguagem, mas não pode produzi-la, assim como não pode produzir instituições. *Logo, necessidade de postular um outro nível de ser, o social-histórico, o imaginário social como instituinte, campo de criação de formas que surge a partir do momento em que existe uma multiplicidade de seres humanos.* (CASTORIADIS, 2007, p. 49, grifos nossos)

Aliamos aos ensinamentos de Castoriadis a psicologia cultural de Jaan Valsiner, autor que atua na senda do sociointeracionismo de Lev Vygotsky. Valsiner também trata sobre a questão da sociedade, do historicismo e do impacto do externo (sociedade) sobre o interno (indivíduo). Assim, auxilia-nos a perceber a importância do entendimento das relações de outriedade e de como o sujeito se encontra no mundo cultural. Para o psicólogo, a sociedade é um signo, um mediador semiótico, um caso de significação hipergeneralizado, e afirma:

Tais signos hipergeneralizados são amplamente utilizados por nós como promotores de nossos modos de sentir e pensar, à medida que atravessamos a miríade de espaços de nossa vida cotidiana. Eles fornecem não apenas um conhecimento generalizado, abstraído sobre nossos mundos, mas também conduzem sugestões afetivas que utilizamos em nossos modos cotidianos de viver. (VALSINER, 2012, p. 69)

A sociedade influencia, então, de forma decisiva o ser humano, regulando as ações do sujeito com os outros e com ele mesmo, e regula, em última análise, a psique humana. Tal poder, tal movimento externo-interno é também vivenciado por protagonistas de obras literárias. Perceber como isso ocorre com esse Outro que se coloca na pessoa dos personagens, ler, acompanhar, traduzir seus movimentos e (re)escrever suas histórias nos ajudará a percorrer o caminho nós mesmos, e, possivelmente, teremos o entendimento de como esse mecanismo ocorre.

Literatura como mediadora da dialética entre o si e o outro

Ainda pensando em mediação, portanto, buscamos, neste estudo, proposições que possam encorajar uma visão da leitura como instrumento de mediação: uma leitura reflexiva para além do texto. Leitura que se apresenta como possibilidade de interpretação de sentidos e significados e como movimento que aproxima aquele que lê – e interpreta – do Outro. Com esta relação entre o leitor e a obra, ampliamos o nosso potencial de manifestar emoções, perceber o Outro, percorrer um caminho à nossa identidade e buscarmos desenvolvimento do humano.

No campo da interpretação literária, de um lado temos críticos que consideram a leitura interpretativa como um ato de violência; de outro, temos aqueles que acreditam que a leitura não estaria completa sem um ato interpretativo. Em termos de limites e fronteiras textuais, encontramos mais dois grupos de críticos. De um lado, aqueles que acreditam que a leitura deva ser restrita por limitações impostas pelo texto, e de outro, os que insistem em que não há limite interpretativo algum a ser seguido (SCHWAB, 1996, p. 7).

Schwab (1996) propõe um modelo de leitura que a considera como mecanismo de contato cultural, de contato com o outro, e surge para dar novo fôlego para as teorias literárias. Segundo a autora, esta forma de conceber o ato da leitura não só traz à tona as implicações culturais trazidas pelo leitor ao texto, como também coloca o foco nas formas pelas quais o texto intervém culturalmente (SCHWAB, 1996, p.7).

O exercício da leitura, concebido enquanto contato cultural, deve ser visto como um exercício de negociação com o *outro*. A literatura, portanto, através da leitura, incitaria uma negociação entre o eu, o outro, a cultura e fronteiras históricas. Sob esta ótica, ao ler, o leitor encontra-se em uma avenida de mão dupla: de um lado temos a cultura presente no texto, de outro, o âmbito cultural onde está inserido o leitor, de um lado encontra o si-mesmo, e, em oposição, vislumbra o outro. Schwab conclui que “*ler*

como uma operação fronteiriça não é apenas um ato de ‘sair de casa’, mas também um ato de ‘voltar para casa’” (SCHWAB, 1996, p. 5)¹⁰¹.

A literatura apresenta-se como uma possibilidade de experimentar este exercício. Ao leitor é dada a oportunidade de vivenciar a alteridade duplamente. O primeiro plano encontra-se dentro da narrativa, na observação do percurso dos personagens. Em segundo lugar, temos a experiência do próprio leitor em sua negociação pessoal com o *outro*, revelando verdadeiramente a experiência da leitura que vai além do texto.

Em aceitando que o processo de negociação com o Outro é inerente ao ato de ler, e que, por consequência, a leitura pode ser vista como instrumento de contato com o Outro, é viável considerar que, a partir disto, resultem também intervenções culturais. Neste sentido, ao ler, estabelecemos contato com o Outro em um movimento de aproximação e distanciamento. O leitor sente que faz parte do texto que está lendo, encontra aspectos que o toca profundamente.

Neste sentido, para Schwab, é necessário que a ênfase das teorias literárias seja voltada para a experiência de negociação cultural, vendo a leitura como instrumento que afeta as fronteiras culturais, tanto individuais como de uma comunidade, de forma que tais fronteiras moderm, se atualizem, se desfaçam e refaçam novamente.

Considerações finais

O ser humano traz consigo um agregado de relações sociais inscritas desde os primórdios de sua vida, desde as primeiras palavras que o nomearam e lhe inscreveram num lugar social. Esse Eu que se constitui a partir do Outro, vai respondendo e transformando objetivamente a realidade e a si mesmo. Cada pessoa se diferencia e se assemelha tanto no que se refere à materialidade dos fatos, dos materiais e instrumentos quanto na subjetividade dos sentidos atribuídos ao que lhe cerca. A relação de alteridade é constituinte do psiquismo humano.

Ao ler e ver a leitura como contato cultural, extrapolamos o senso meramente estético ou interpretativo de um texto. Levamos o estético para outros campos, traçando uma relação com aspectos culturais, psicológicos, de alteridade e de diferença. A leitura se consolida em uma verdadeira experiência do Outro. No ato de leitura, o sujeito deve se deixar impactar pela realidade da narrativa, que está, ao mesmo tempo, distante nas páginas do livro e muito perto, a ponto de ser possível tocá-la.

¹⁰¹ (...) Reading as a border operation is thus not only an activity of “leaving home” but also one of “bringing home” (SCHWAB, 1996, p. 5, tradução nossa).

Por fim, é necessário o resgate da percepção das relações de alteridade entre o eu e o Outro, sendo fundamental uma educação que proporcione esse movimento. A literatura pode cumprir este papel. Por ela, o sujeito poderá humanizar-se, como sugerimos neste artigo?

Neste sentido, o que teremos é uma tentativa: uma forma de utilizar a literatura para aproximarmos-nos do Outro, para, por conseguinte, aproximarmos do que nos faz humanos. Para nos desenvolvermos e deixarmos nossas marcas na história e na cultura que serão absorvidas pelos que virão.

Referências:

- BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- CÂNDIDO, A. *Vários escritos*. 3ª. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 2005.
- CASTORIADIS, C. *Sujeito e verdade no mundo social-histórico*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2007.
- COLLOT, M. *O outro no mesmo*. Revista *ALEA* - Estudos Neolatinos. **Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras – RJ: UFRJ**, vol. 8, jan./jun., 2006, p. 29-28.
- FOSNOT, C. T. *Construtivismo: teoria, perspectivas e prática*. Trad. Sandra Costa. Porto Alegre: ArtMed, 1998.
- FREUD, S. (1919). O ‘estranho’. In:_____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, V. XVII.
- FREUD, S. (1925). A negativa. In:_____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, V. XIX.
- LURIA, A. R. Diferenças culturais de pensamento. In: VIGOTSKII, L.S.; LURIA, A.R.; LEONTIEV, A.N. *Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem*. Trad. Maria da Penha Villalobos, 11ª ed., São Paulo: Ícone, 2010.
- PIAGET, J. *Seis estudos de psicologia*. 4ª ed. Trad. Maria Alice Magalhães D’Amorim; Paulo Sérgio Lima Silva. Rio de Janeiro: Forense, 1971.
- PIAGET, J. *A formação do símbolo na criança*. Trad. Álvaro Cabral e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

RICOEUR, P. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papirus, 1990.

ROONEY, C. *The other of the confession: women of Zimbabwe*. In: *Decolonising Gender: literature and a poetics of the real*. London: Routledge, 2007.

VIGOTSKI, L. S. *A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. 7ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

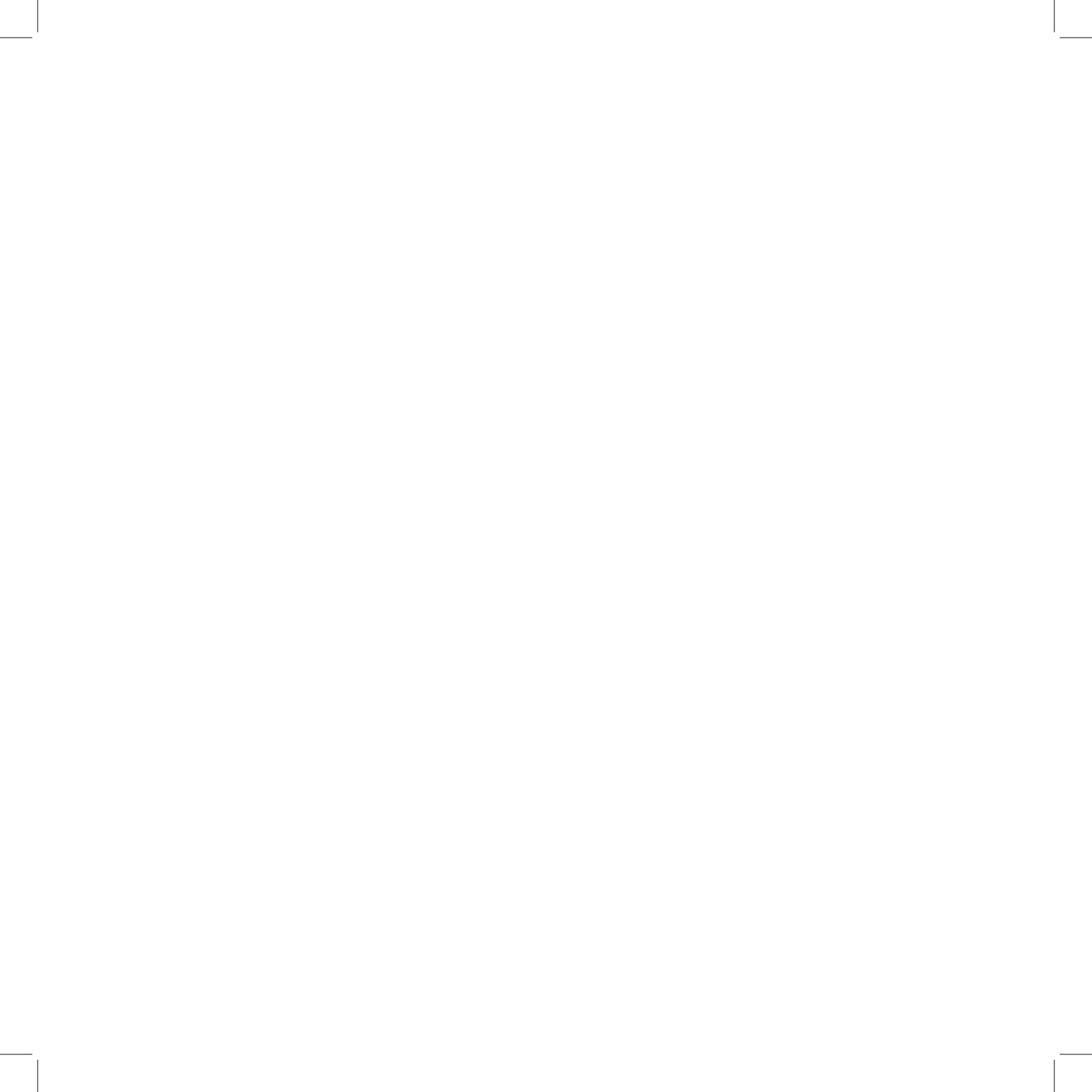
PERRET-CLERMONT, A.; PONTECORVO, C.; RESNIK, L. B.; ZITTOUN, T.; BURGE, B. *Integração social: aprendizagem e interação social na adolescência e juventude*. Trad. Alexandra Estrela. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

VALSINER, J. *Fundamentos da psicologia cultural: mundos da mente, mundos da vida*. Porto Alegre: Artmed, 2012.

VYGOTSKI, L. S. *Pensamento e linguagem*. Trad. Jefferson Luiz Camargo, revisão técnica de José Cipolla Neto, 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

VIGOTSKI, L. S. *Psicologia pedagógica*. Trad. Paulo Bezerra. 3ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

WELLS, G. *Indagación dialógica: hacia una teoría y una práctica socioculturales de la educación*. Barcelona: Paidós, 2001.



Mayombe: presença da guerra, perspectiva
histórica e memória na construção do romance

Mayombe: presence of war, historical perspective and
memory in the novel construction

*Rejane Vecchia da Rocha e Silva*¹⁰²

*Tatiane Reghini Mattos*¹⁰³

¹⁰² Rejane Vecchia é professora doutora na Universidade de São Paulo, na cidade de São Paulo, na área de literaturas africanas de língua portuguesa. E-mail: rejane.vecchia@gmail.com

¹⁰³ Tatiane Reghini Mattos é doutoranda em letras na Universidade de São Paulo, em São Paulo. E-mail: tatianereghini@gmail.com

RESUMO: Este artigo tem como objetivo realizar uma análise do romance *Mayombe*, do escritor angolano Pepetela, tendo como preocupação central a representação da guerra, a construção da perspectiva histórica do contexto em que foi escrito e o cunho documental e testemunhal do romance.

Palavras-chave: Pepetela; *Mayombe*; Angola; memória; guerra de libertação; narrador.

ABSTRACT: The article's purpose is to analyze the novel *Mayombe*, written by the angolan writer Pepetela. It investigates the representation of Angola's liberation war, the construction of a historical perspective through the context in which it was written and the documentary and testimonial character of the novel.

Keywords: Pepetela; *Mayombe*; Angola; memory; war of national liberation; narrator.

Considerações iniciais: Mayombe em um encontro de literatura, história e memória

É recorrente, quando estudamos os caminhos da literatura angolana, depararmos-nos com as intrínsecas relações que se estabelecem entre a obra literária e a história do país, através, principalmente, do exercício mnemônico praticado pelos escritores. A literatura assume papel importante na luta de libertação angolana, se considerarmos que prospecta a emancipação do país durante a guerra, elucidando as pautas mais urgentes de seus partícipes. Além disso, ela possibilita, em seus limites, um olhar para a história a partir da perspectiva do colonizado, quando a essa época a repressão de Portugal funcionava a todo o vapor a fim de unilateralizar a história contada (à sua própria versão). Para falar de literatura angolana, portanto, devemos considerar o contexto do nascimento desta literatura e os caminhos escolhidos por aqueles que contribuíram para configurá-la.

Arthur Maurício Pestana dos Santos, Pepetela, está inserido na rota dos escritores que contam a história de Angola através da ficção, numa trajetória compromissada com a formação do país e respaldada pela memória. O escritor, também sociólogo, atuou não só na literatura como também no processo de luta armada, em *fronts* de batalha como guerrilheiro. E foi durante sua estadia na base da guerrilha na floresta tropical de Mayombe, em Cabinda, que escreveu o romance *Mayombe*, entre os anos de 1970 e 1971¹⁰⁴. Imbuído da certeza da necessidade de se escrever a história, o autor inspirava-se na realidade que alimentava sua própria memória para criar a sua ficção. Em entrevista a Carlos Serrano, Pepetela fala sobre a necessidade de escrever esta realidade:

Estava em cima de uma realidade que quase exigia que eu escrevesse. Escrevendo eu compreendia melhor essa realidade; escrevendo eu atuaria também melhor sobre a própria realidade. Não quanto à obra escrita, mas pela minha atuação militante para melhor compreensão dos fenômenos que se passaram. (SERRANO, 1999, n. 3, p. 136)

Tendo em vista essa necessidade de compreensão de fenômenos intrínsecos a dada realidade de guerra, atentemos para aspectos estruturantes do romance *Mayombe*.

¹⁰⁴ Embora o romance só tenha sido publicado na década de 1980.

A guerra, a literatura, a memória em Angola

Em Angola, a guerra de libertação teve início deflagrado em 4 de fevereiro de 1961¹⁰⁵, quando ocorreu o ataque às prisões de Luanda para libertação de presos políticos, respondido violentamente por Portugal. Muito embora, como sabemos, houvesse divergências entre os grupos de guerrilheiros locais que acabaram por compor diferentes movimentos (como MPLA – Movimento Para Libertação de Angola; UPA – União os Povos de Angola, e UNITA – União Nacional de Independência Total de Angola), a necessidade de lutar contra a opressão colonialista sustentou o nacionalismo que, por sua vez, culminou na formação da guerrilha.

No entanto, o país garantiu sua independência, oficialmente, apenas em 11 de novembro de 1975, após um longo período de ocupação colonial. É importante lembrarmos que a ocupação se consolida no continente africano principalmente a partir da Conferência de Berlim (1884-1885), quando as estruturas políticas e econômicas locais são reorganizadas para a fixação e consolidação de formas de exploração de governos metropolitanos europeus. Angola estará inscrita dentro dessa nova seara de ocupações e, para além de suas fronteiras estabelecidas na partilha da África, suas estruturas sociais, políticas e econômicas terão de atender às imposições vindas, então, de fora. As marcas deixadas na sociedade angolana por anos de confronto, e aqui destacaremos dois momentos fundamentais que são a guerra colonial (1961-1975) e, logo a seguir, a guerra civil (1976-2002, que eclodiu entre os diferentes grupos de guerrilha locais, apoiados material e ideologicamente por potências internacionais especialmente – EUA, URSS, na ocasião envolvidas na Guerra Fria)¹⁰⁶ –, confluíram para o que seriam as primeiras reflexões acerca da identidade do país, que se organiza a partir de um projeto de nação que se pretende desenvolver após 1975. Essas guerras, portanto, configuram o imaginário angolano, articuladas pela memória dos que delas participaram, e ora são representadas positivamente, como salvaguarda do nascimento do país livre (durante o período de luta de libertação), ora negativamente, como consequência danosa de interesses dos grupos distintos (na Angola independente). Ora serão retratadas pelos escritores com o lirismo

¹⁰⁵ Embora o 4 de fevereiro remeta à ação do resgate de presos em Luanda, reivindicada pelo MPLA, e o 15 de março à revolta ocorrida no Norte, precipitada pela UPA, BITTENCOURT enfatiza “o ganho político” que a revolta dos camponeses na Baixa do Cassanje, entre dezembro de 1960 e janeiro de 1961, proporcionou ao MPLA e a UPA e, conseqüentemente, à luta anticolonial, (2008, p. 75). Sobre isso, aponta Leila Hernandez: “Paralelamente, estouravam rebeliões que atingiram uma escala substancial e, em todos os casos, implicavam queixas econômicas dos trabalhadores agrícolas. Destas, a principal foi a de Baixa de Cassanje, de 1960 a 1961, que contestava as condições de trabalho próprias do domínio colonial, desafiando, sobretudo, o cultivo obrigatório de algodão implantado havia mais de trinta anos, além de acabar com bens e propriedades de brancos e mestiços?” (HERNANDEZ, 2008, p. 576).

¹⁰⁶ É importante ressaltar que, além das guerras mencionadas, foram inúmeros os confrontos e batalhas ocorridos em toda a Angola durante todo o período colonial.

que aponta para uma dimensão épica, no primeiro momento de guerra de libertação, ora com certa desconfiança que desperta a crítica, a partir do início da guerra civil.

Enquanto o nascer da luta de libertação assegurava o processo de ruptura político-cultural com a estabelecida opressão portuguesa, a literatura irá apresentar, nesse mesmo período, um projeto ideológico e artístico ligado à formação de nação e à resistência. Volta-se o escritor no âmbito literário para esse compromisso, com o desejo de, através da prosa ou poesia, (re)contar a história de um país por tanto tempo oprimido pelo colonialismo com o inegável intuito de registrar a história presente, fortalecida pelo tom nacionalista que a movimenta.

Imersos nesse contexto, os textos de Pepetela imprimem na ficção fatos dos quais ele próprio é testemunha, permeados pela perspectiva histórica e através de uma espécie de exercício mnemônico que fornece estruturação à sua narrativa. Esse tipo de criação literária se aproxima do que conhecemos como literatura testemunhal, ou seja, aquela que tem como foco um acontecimento traumático, resultante de mudanças históricas, políticas ou sociais, que em geral ocorrem de maneira violenta. Marcio Seligmann-Silva, em *História, memória, literatura*¹⁰⁷, coloca-nos que uma literatura de testemunho se manifesta por vezes pela necessidade de se lidar com uma situação-limite; apoiando-se na própria memória, o escritor expressa fatos da realidade “atenuados” por recursos estéticos (a “busca da voz correta”), que tornam esta realidade violenta verossímil perante aqueles que não a presenciaram. Ainda na mesma obra, Seligmann-Silva aponta características específicas da literatura de testemunho ocorrida na América-Latina: a literatura que converge com a política. “Dentro de uma perspectiva de luta de classes, assume-se esse gênero como o mais apto para “representar os esforços revolucionários” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 32). Sobre isso, também reflete Beatriz Sarlo, em *Tempo passado* (2007):

Os crimes das ditaduras foram exibidos em meios a um florescimento de discursos testemunhais, sobretudo porque os julgamentos dos responsáveis (como no caso argentino) exigiram que muitas vítimas dessem seu testemunho como prova do que tinham sofrido e do que sabiam que outros sofreram até morrer. (SARLO, 2007, p. 46)

Seligmann-Silva cita ainda as reflexões de Angel Rama, que defende que essa tendência ocorre quando há qualquer mudança social rápida, como é o caso do romance “de cunho documental da descolonização africana” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 33).

¹⁰⁷ Nesse texto, o autor debruça-se sobre, principalmente, o Holocausto para analisar a literatura de testemunho.

Nesse sentido, podemos afirmar que *Mayombe* apresenta a faceta de cunho documental de um momento histórico revolucionário de Angola ao narrar as entranhas da violenta luta de libertação. Esse viés é respaldado não só pelo esforço de Pepetela em apresentar uma dada realidade que testemunhou, como também na estruturação da voz narrativa que se utiliza de uma espécie de discurso testemunhal, que abrolha nos narradores em primeira pessoa, salientando a importância do testemunho na elaboração do romance. Contado pelo prisma dos homens que lutavam por uma Angola independente, o romance, cujo cenário é a guerra de libertação colonial, tem como uma de suas motivações para a composição “a crença no potencial literário de um universo sacudido por inequívocas pressões históricas” (BENJAMIN Jr, 2006, p. 215).

Mayombe

Publicado em 1980 em Angola e, em 1982, no Brasil¹⁰⁸, *Mayombe* foi escrito aproximadamente dez anos antes, “quando o autor se encontrava na floresta de Cabinda, no calor da guerrilha (...)” (ROCHA, 2009, p. 11). O romance, escrito sob a tutela do autor militante político e combatente, apresenta, obviamente, alguns aspectos de um compromisso político estreitamente ligado à luta pela libertação do sistema colonial e ao projeto defendido pelo MPLA, do nascimento de uma república livre e socialista. O resultado dessa confluência entre história e literatura, respaldada pela memória, é a aproximação do leitor das experiências vividas por um grupo de guerrilheiros na floresta de Cabinda, relatando seus medos, perspectivas, ambições, dificuldades, renúncias e necessidades: a luta individual de cada personagem por uma causa coletiva.

Fazia-se necessário, durante a luta de libertação, criar novas diretrizes que afastassem o então colonizado das imposições colonialistas. Contra um colonialismo que é separatista e regionalista, segundo Fanon (1979), cria-se uma consciência de nação que definiria a luta como totalizante e nacional. A iniciativa para inculcar o sentimento nacionalista e totalizante se dará também no contexto artístico. Eis aí o pacto que Pepetela parece assumir ao invocar a polifonia como característica central em *Mayombe*: coloca o processo criativo a serviço de uma consciência nacional, em contraste ao obscurantismo empregado pelo poder colonial, e no registro encontra uma das formas de estabelecer e fortalecer essa consciência. Neste trecho de uma entrevista a Carlos Serrano, Pepetela lança luz a respeito de suas preocupações com o fazer literário e o papel do escritor (referindo-se ao romance *Yaka*):

¹⁰⁸ Notas da edição brasileira.

Outro objetivo é que daqui a uns tempos não haverá pessoas que tenham vivido a situação colonial por “dentro”. E toda a nova geração deverá ouvir falar, apenas. Há de haver textos de história sobre o que era o colonialismo, o que era a mentalidade do colono etc., mas forçosamente texto de história, é uma coisa fria... e as pessoas acabam por imaginar o que seria, mas não compreender profundamente, e aí é o papel do romance, fundamental, para a nova geração conseguir “viver” um pouco o que era a vida antes. Aí há também uma preocupação de registrar para a história. (SERRANO, 1999, n. 3, p. 138)

A marcante presença da perspectiva histórica na trajetória do autor revela que o comprometimento com o registro (através do testemunho) é recorrente em sua trajetória artística. *Mayombe* também cumpre esse papel: há um registro “de dentro” da guerra. E, embora o romance tenha a guerra como cenário, não é sobre o conflito com o inimigo externo (a tropa portuguesa) que incide seu maior foco. Pelo contrário, firmando-se sob o ponto de vista dos guerrilheiros angolanos, a narrativa desnuda as dificuldades de se estabelecer unidade dentro do próprio grupo que luta pela independência (devido às suas divergências étnicas e/ou raciais, e ao oportunismo de um grupo político que se forma para o pós-independência). Assim sendo, a narrativa traz para primeiro plano e se debruça em um dos grandes traumas causados pelo processo de colonização: a tentativa de apagamento das especificidades de dinâmicas de etnias que passaram, arbitrariamente, a compor Angola.

Estrutura narrativa: perspectiva histórica e o projeto de nação

Dividido em cinco capítulos mais o epílogo, o romance se apresenta sob dois planos narrativos. O primeiro plano (como vamos chamar aqui) é representado por um narrador em terceira pessoa; e o segundo narrador tem um narrador em primeira pessoa, representado por diversas personagens que fazem seus relatos, apresentando aspectos da guerrilha ao leitor. Os capítulos que constituem o romance são: A Missão, Base, Ondina, A Surucucu, A Amoreira e Epílogo. Os dois primeiros capítulos apresentam, numa espécie de amarração entre título, enredo e projeto de nação, a problemática do presente. Já os capítulos subsequentes trocam a perspectiva do presente por outra que parece apontar para os caminhos futuros, como veremos a seguir.

Em A Missão, deparamo-nos já com alguns dos embates que terão que ser necessariamente superados para que a luta seja vitoriosa. Amalgamando os dois planos narrativos desse capítulo, temos o combate com o inimigo português e a conscientização dos trabalhadores angolanos; o embate do preconceito racial interiorizado, que resulta em complexos, no caso do mulato Teoria, e a explicitação do

tribalismo, identificado na voz relutante e desconfiada de Milagre. Tais pontos coincidem com a missão que teriam os guerrilheiros naquele contexto histórico de luta de libertação. A necessidade da conscientização da população angolana sobre quem é seu verdadeiro inimigo (o colonizador); e a necessária superação das diferenças (resultantes de um processo histórico desenvolvido pelo processo colonial, que juntou e separou grupos étnicos, em fronteiras traçadas a força), para que os atos revolucionários alcançassem resultados positivos.

No segundo capítulo, Base, ficam expostas as intrínsecas relações entre homem e espaço, homem e homem e homem e política no grupo de guerrilha. Configurando o espaço, há a floresta, que parece se integrar os guerrilheiros angolanos por pertencer ao universo deles, ao mesmo tempo em que repele o colonizador que a invadiu. Nas vozes em primeira pessoa, temos o contraste entre o universo teórico e o prático. Mundo Novo proclama a teoria marxista, fazendo, por vezes, julgamentos precipitados; Muatiânvua revela a experiência de vida de um homem nascido sob os domínios da mistura, com reflexões ponderadas por isso. Tal estruturação encaminha o leitor para a perspectiva de que a base da luta e do projeto da futura nação seria, então, estabelecida por uma profunda ligação entre o homem, seus iguais e seu espaço, com o viés político da sociedade estritamente ligado às teorias marxistas, e homens livres de preconceitos até então só fortificados pelo colonizador e pelos interesses estrangeiros.

Essa identificação configurada inicialmente entre os dois primeiros capítulos, a missão da revolução e as bases que deverão sustentá-la durante e após a libertação, calcadas no tempo histórico presente (de guerra de libertação), tomará novos rumos nos capítulos que se seguem. A partir de Ondina, as ações narrativas apresentam novos acontecimentos que culminam na descoberta de novos homens e na destruição das barreiras socioculturais do presente, como consequência dos resultados desses acontecimentos, apontando para o futuro que se almeja para a nova nação que se constrói.

Ondina é o único capítulo do livro que leva o nome de uma personagem do romance. Mas o que nos interessa abordar aqui é que esse terceiro capítulo apresentará embates e ruptura entre tipos de homens diversos, com intenções e interesses diferentes no quadro revolucionário. No primeiro plano narrativo, voz em terceira pessoa, temos, como resultado da relação de “traição” que se dá entre Ondina e André, um embate entre os tipos de homens que participarão das bases políticas da nação futura. São questionados e reprovados os valores de André, responsável pela base em Dolisie (cujo caráter já está ligado a uma política na qual se beneficiam os mais espertos), e sobressaem os valores do Comissário, até então considerado um miúdo pelo Comandante. Esse novo homem ganha nome próprio na narrativa, João. É o início do seu processo de perda da “inocência”, que não o levará a desistir da honesta postura

que sempre demonstrou como Comissário Político, mas o fará ver com mais clareza seu próprio papel na revolução. No entanto, para que se torne livre e independente em suas razões, existe também a necessidade de ruptura entre ele e o Comandante Sem Medo. Ruptura entre o combatente antigo, Sem Medo, que, segundo ele mesmo, não cabe numa Angola liberta, encerrando-se, portanto, na guerra de libertação, e o novo combatente, Comissário Político, este sim por sua vez com papel na guerra e no pós-independência. Paralelamente a isso, temos, no segundo plano narrativo (voz em primeira pessoa), o depoimento de dois tipos completamente diferentes, André e o Chefe do Depósito. Enquanto aquele se prende às atitudes espertas para se garantir no poder, este se mantém firme no propósito de fazer uma revolução justa. Tanto os embates quanto a ruptura parecem ser fundamentais nesse capítulo para indicar que, a partir daqui, a luta tomará um viés mais otimista.

Se até aqui tivemos missão e base da revolução e a ruptura necessária para o seu seguimento, os dois últimos capítulos, que precedem o Epílogo, parecem totalmente encobertos pela névoa da esperança no sucesso da luta, não só no sentido de se chegar à independência, mas, acima disso, de se conquistar uma sociedade de homens livres.

Em *A Surucucu*, os homens civis de Dolisie se apresentam totalmente disponíveis à luta, fato com o qual os guerrilheiros até então não tinham certeza se poderiam contar ou não. Há, portanto, o despertar popular para a luta. Além disso, no plano narrativo em primeira pessoa, observamos a primeira mutação de um homem. Um Chefe das Operações totalmente desconfiado de seu Comandante transforma-se após acompanhar uma ação realizada por Sem Medo, passando a vê-lo como grande comandante. É a confiança que se conquista através das ações.

Em *A Amoreira*, as mortes heróicas de Lutamos e Sem Medo quebram um preconceito tribal, como garante a voz do próprio Chefe das Operações, “Lutamos, que era cabinda, morreu para salvar um kimbundo. Sem Medo, que era kikongo, morreu para salvar um kimbundo. É uma grande lição para nós, camaradas” (PEPETELA, 1982, p. 267). Na voz em primeira pessoa apresentada no capítulo, vemos um Lutamos que entende o porquê de seu povo não ter combatido até agora, da mesma forma que entende o porquê de outros povos condenarem o seu por nunca ter combatido, e decide ele próprio ser o exemplo para ambos os lados. Ao invés de reproduzir atos frutos do preconceito, ele escolhe estimular que esse seja superado, através da sua própria luta.

O Epílogo é um relato do Comissário Político, João. Nada mais significativo para a crença nas possibilidades de um futuro próspero do que o Comissário Político metamorfoseado (de “miúdo” em homem), seguindo seu rumo na luta, aos passos de seu tutor, Sem Medo.

Plano narrativo em primeira pessoa: direito à voz das personagens

Embora seja evidente a ligação de todas as personagens à causa comum, a luta de libertação, o plano narrativo realizado em primeira pessoa evidencia a necessidade de dar voz aos diferentes tipos que compõem o grupo de guerrilheiros. Os relatos são demarcados claramente com a utilização do itálico, não se fazendo confundir com o discurso indireto livre. A polifonia é assim demarcada e, através dela, cada personagem “desenvolve uma reflexão autônoma a respeito das suas motivações enquanto lutadores pela independência, motivações (...) singulares na medida em que as origens de cada indivíduo se tornam e se apresentam diferentes” (SERRANO, 1999, n. 3, p. 134).

Num lugar no qual a opressão colonial abolia o direito das populações locais, inclusive o da fala, essas personagens vão, no desenrolar narrativo, retomar esse direito, compondo um emaranhado de vozes em primeira pessoa que, ainda que não apresentem uniformidade na reflexão, complementam-se naquilo que diz respeito à necessidade de luta contra um inimigo comum (o colonizador). Esse emaranhado segue, ao longo da narrativa, organizando-se de maneira a viabilizar a percepção do racismo, do tribalismo, da dicotomia “intelectual” e “povo”, da distância entre colonizador e colonizado e assim por diante. Essas vozes estão distribuídas entre os cinco capítulos e o epílogo, e parecem ser apresentadas numa espécie de sequência de contraponto que garante aos fatos o equilíbrio entre a vertente negativa e a positiva, num processo que possibilitar prospectar melhorias no futuro, sem, no entanto, desconsiderar as dificuldades do presente.

Beatriz Sarlo, ainda em *Tempo passado* (2007), ressalta a necessidade dos discursos testemunhais para “restauração de uma esfera pública de direito” (2007, p. 47). Em *Mayombe*, Pepetela recria, através do discurso polifônico, a multiperspectiva na voz testemunhal (desses narradores em primeira pessoa), restaurando, na ficção, aquilo que na realidade havia sido ultrajado: a esfera pública do direito.

Alguns dos aspectos aqui discutidos foram demonstrados na observação da estruturação dos capítulos, realizada anteriormente. Se, naquele ponto, cabia analisar essas vozes em comunhão com o restante dos fatos postos, aqui se faz necessário retomar a parte desse plano narrativo em primeira pessoa para que possamos constatar as individualidades e as complexidades que estruturam cada uma das personagens, bem como os pontos a serem superados (e que o serão na própria narrativa) para o sucesso da revolução.

Temos assim, ao longo dos capítulos, a caracterização dos guerrilheiros. Desde aqueles que sofrem o racismo imposto para si de maneira interiorizada, tendo que provar serem superiores, devido à inferiorização que lhe atribuem, sob as vestes da cor ou da etnia (Teoria e Lutamos), até aqueles que impõem racismo, não aceitando os pertencentes a outros grupos étnicos (Milagre e Chefe das Operações).

Dos seguidores da teoria marxista dos livros (*Mundo Novo*) aos que aceitam a integração dos homens diferentes, por eles próprios serem a prova empírica das “misturas” (*Muatiânvua*). Do jovem que busca no jogo político as vantagens individuais (*André*) aos “mais velhos” que, mesmo mudando de “status” na guerrilha, por não poderem mais estar em combate, continuam cumprindo honestamente o seu papel na revolução (*Chefe de Depósito*). Da transição de um homem que perde a desconfiança, ao verificar através das ações, no valor de povos diferentes do seu, que lutam igualmente pela mesma causa, (*Chefe das Operações*), e de um *Lutamos* que entrega a vida para servir de exemplo e diminuir o preconceito contra, e de, seu povo. E um *Comissário* que cresce ao longo da narrativa, chegando à maturidade durante aqueles tempos de guerra, após perder o seu amigo e exemplo, o *Comandante Sem Medo*.

Nessa sucessão dos fatos através dos relatos, temos contato com a origem desses homens, e também com os resultados da opressão colonial em cada um. As mutações humanas, “quebras” de inocências e “quebras” de preconceitos formatam a sequência narrativa que aponta para a esperança num futuro livre e melhor, pelas mãos de homens transformados pela guerra e, agora sim, preparados para o combate que a nova nação que se está a formar irá lhes impor.

Embora estejamos atentos para as vozes em primeira pessoa, não podemos ignorar que, mesmo não pertencente aos riscos dessas vozes, existe uma personagem que se apresenta como mediadora dos conflitos por toda a narrativa. *Sem Medo* é o homem que a tudo observa, que parece se infiltrar no outro e ver, nas entrelinhas de cada comportamento, as necessidades, desconfianças e os caminhos necessários para que seus guerrilheiros se tornem aptos à revolução. O *Comandante* não perde na guerra sua humanidade. Em passagens como o relato relacionado à *Leli* ou com cada preocupação manifestada pelo outro, vemos o homem para além do militar. Como ele próprio assume numa conversa com *Mundo Novo*.

– Eu? Eu sou, na tua terminologia, um aventureiro. Eu queria que na guerra a disciplina fosse estabelecida em função do homem e não do objetivo político. Os meus guerrilheiros não são um grupo de homens manejados para destruir o inimigo, mas um conjunto de seres diferentes, individuais, cada um com as suas razões subjetivas de lutar e que, aliás, se comportam como tal. (PEPETELA, 1982, p. 249)

Muito embora a própria narrativa permita que se verifique, através de relatos pessoais feitos em primeira pessoa, a humanização de cada uma das personagens (numa situação de guerra, que, de modo geral, tem como princípio a desumanização), o *Comandante* do grupo guerrilheiro representa o aspecto que caracteriza o romance: a justiça ao homem e pelo homem, nas diretrizes do mundo ideal, está acima dos interesses políticos detectáveis naquele contexto.

O autor implícito: ideologia e literatura

Mayombe parece inaugurar uma característica que será marcante em todo o romance pepeteliano: a polifonia narrativa e a presença constante do autor implícito.

Wayne Booth estabelece diferenciações entre duas entidades narrativas, o autor implícito e o narrador. Para Booth, o autor implícito é uma espécie de *alter ego* do próprio autor e “está presente em todos os discursos de qualquer personagem a quem tenha sido conferido o emblema de credibilidade, seja de que modo for” (BOOTH, 1980, p. 37). Já o narrador é mais uma criação desse autor implícito, tanto quanto as personagens que compõem o romance, e “é geralmente aceito como o “eu” da obra que, afinal, não passa de mais um dos elementos criados pelo autor implícito e pode dele ser diferenciado por amplas ironias” (BOOTH, 1980, p. 90).

Temos então, em *Mayombe*, uma estruturação de vozes que gira em torno de três eixos: o autor implícito, responsável por articulá-las, o narrador em terceira pessoa, ligado ao protagonista do romance, e o narrador em primeira pessoa, que se desdobra em relatos testemunhais de diferentes personagens. Se a partir de *A geração da utopia* o autor implícito de Pepetela passa a se apresentar através do “sequestro” da voz narrativa, numa atitude que o explicita, aqui ele se contém no papel de organização das vozes, confluindo a voz narrativa em terceira e em primeira pessoa para um ponto de convergência, a luta contra o colonizador, ainda que em suas manifestações estejam pontuadas as divergências presentes nessa luta.

É essencial, no entanto, que notemos que essa articulação das vozes está vinculada a certa proposição do MPLA em prol da unificação nacional, que asseguraria a libertação da nação. Articuladas, essas vozes dão vazão à utopia presente na luta que prospectava um futuro comum e harmônico, ainda que, e apesar de, o presente apontar para a complexa formação que se desenvolvia. O autor implícito, ao organizar as vozes, apresenta as dicotomias, mas também ressalta a esperança. Num complexo exercício de documentar através da memória, Pepetela cria seu autor implícito como articulador de vozes distintas e seu autor implícito organiza essas vozes de maneira que o leitor acompanhe o testemunho num viés prismático, tendo contato com diferentes perspectivas, ainda que, de certa forma, todas apontem para a mesma base: a necessidade de lutar pela libertação.

Considerações finais: a guerra, a memória, o romance

Pepetela é recrutado para a luta armada em 1969, depois de deixar Argel, lugar onde se formou em sociologia. Sua primeira ação de combate acontece em Cabinda, em 1970, como jornalista da rádio

do MPLA. Em 1971, época em que escreveu *Mayombe*, o escritor ainda estava nessa frente de guerrilha. Sua saída de Cabinda ocorre em 1972.

Ativo na luta, o autor não se furtou à responsabilidade do ato testemunhal em sua obra. Registrando ficcionalmente o momento único do qual participava, Pepetela corrobora a construção da identidade do país. Embora o autor afirme que nenhuma das personagens de *Mayombe* sejam reais, não há como desconsiderar a proximidade dos fios da história real e da ficcional na trama. A presença de algumas personagens históricas angolanas na narrativa fortalece essa aproximação, como é o caso de Henda, (comandante morto em combate durante a luta de libertação, considerado um herói), mas a sustentação da presença histórica se confirma muito além disso, como verificamos até aqui. O retrato da Angola à época da luta de libertação está impresso na construção das personagens, no cenário escolhido, no combate que se passa, nos problemas que se apresentam, numa recomposição da memória. Esses aspectos identificados na obra, em confluência, apontam as escolhas do autor e seu papel engajado para com as necessidades que a história lhe impunha naquele momento.

O tema da guerra sob o viés positivo demandava da urgência do nascimento da nação livre. É na guerra que as personagens crescem. É através da guerra que elas se superam. Sabemos que, sem a guerra, o país não teria conquistado a sua independência. A essa época de luta, era fundamental que seu retrato fosse utópico, porque a utopia, muito embora não determinante, fortalecia a esperança daqueles que se dispunham a lutar. A independência ainda estava no horizonte e, para torná-la real, a guerra era necessária. Por necessária, tornava-se justa.

Nesse sentido, *Mayombe* reconstrói a memória de duas maneiras, a primeira articulada externamente, através do autor implícito, como pretendemos demonstrar. A segunda, articulada internamente, abrindo a narrativa para a voz testemunhal, do narrador em primeira pessoa. Ambas, sucedendo-se num crescente, parecem apontar para o principal trauma (as diferenças impostas pelas arbitrariedades da colonização), ao mesmo tempo em que apontam para uma possibilidade de futuro livre a partir da superação desse trauma (através da guerra de libertação).

Mayombe evidencia aspectos intrínsecos dessa guerra. Não escapa, assim, ao objetivo do autor de registrar aquela situação-limite, naquele momento único, de uma luta fundada pelas esperanças no futuro, embora violenta em sua efetivação. Colocando o leitor em contato com a “intimidade” desta guerra, vista de dentro, o romance cumpre também a função de fornecer caminhos para a melhor compreensão do contexto histórico sob o qual foi escrito.

Referências:

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política*: literaturas de língua portuguesa do século XX. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

_____. Panorama histórico da literatura angolana. In: Chaves, Rita; Macêdo, Tania. (Org.). *Marcas da diferença*: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda: Fapesp, 2006, v. , p. 211-216.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa-Portugal: Ateliê Arcádia, 1980.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano*: entre intenções e gestos. São Paulo: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas/USP, 1999.

_____. Pepetela: romance e utopia na história de Angola. *Via Atlântida*, São Paulo, n. 2, p. 216-233, jul. 1999.

_____. (org.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editoria, 2009.

EVERDOSA, Carlos. *O roteiro da literatura angolana*. 4ª ed. Lisboa, Portugal: Coleção Estudos, [197-?].

FANNON, Franz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

PEPETELA. *Mayombe*. São Paulo: Editora Ática, 1982.

ROCHA, Iraci Simões da. Utopia e Práxis: esperança e ação em Saramago e Pepetela. *Revista Recôncavos*. Salvador, v. 3, p. 5-15, 2009.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado*: cultura, memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SERRANO, Carlos. O romance como documento social: o caso Mayombe. *Via Atlântida*, São Paulo, n. 3, p. 132-138, dez. 1999.

A idade das trevas da alma humana: uma análise
de *O remorso de Baltazar Serapião*

The middle ages of human soul: an analysis of
O remorso de Baltazar Serapião

Shirley de Souza Gomes Carreira¹⁰⁹

¹⁰⁹ ABEU- Centro Universitário, Rio de Janeiro, RJ, doutora em literatura comparada, professora titular do Curso de Letras, shirleysgcarr@gmail.com
Este trabalho está vinculado ao Laboratório Multidisciplinar de Estudos de Memória e Identidade, com fomento da FAPERJ.

RESUMO: Este artigo tem por objetivo analisar o romance *o remorso de baltazar serapião*, de Valter Hugo Mãe, na perspectiva das relações de gênero e poder, demonstrando que o contexto pseudomedieval do romance remete, de fato, para uma concepção atemporal dessas relações, presentes, inclusive, no mundo contemporâneo.

Palavras-chave: gênero; poder; Valter Hugo Mãe.

ABSTRACT: This article aims to analyze Valter Hugo Mãe's novel *o remorso de baltazar serapião* from the perspective of gender and power relations, demonstrating that pseudo-medieval context of the novel refers, in fact, for a timeless design of those relationships, present, inclusively, in the contemporary world.

Keywords: gender; power; Valter Hugo Mãe.

O tempo ainda não se redimiui da história das mulheres.
Valter Hugo Mãe (COZER, 2011)

Introdução

Quando Hebbel enunciou a célebre frase “Numa obra de arte o intelecto faz perguntas, não as responde”, provavelmente o fez em um sentido geral, sem ter em mente o efeito provocado pela literatura, em seu caráter experimental. No entanto, cada vez mais, é possível constatar a veracidade dessa máxima ante as estratégias narrativas e discursivas presentes na literatura dos séculos XX e XXI.

Uma obra literária bem-sucedida tem o dever de nos interrogar. Assim é que a leitura de *o remorso de baltazar serapião*, de Valter Hugo Mãe, desperta no leitor todo um universo de questões para as quais o romance não oferece resposta, deixando para o leitor a tarefa de elaborá-las.

O remorso de baltazar serapião reconstitui, através das relações sociais que recriam as relações em um contexto medieval, um mundo distópico, regido pelo modelo masculino de dominação: o arquétipo viril (SARDA, 1991).

O termo distopia será usado neste texto em preferência a outros nomes tais como antiutopia, utopia devolucionária, contrautopia e utopia negativa para designar qualquer projeção de uma sociedade localizada em tempo e espaço específicos que o leitor pode perceber como pior que a sociedade na qual ele vive (MOYLAN, 2000, p. 74).

As distopias ficcionais constituem contranarrativas utópicas que se opõem à hegemonia do discurso distópico dominante, ou seja, são “distopias críticas”. Ao contrário do que ocorre na utopia, na distopia não há um deslocamento acidental que leve o protagonista a um local fabuloso de onde retornará para narrar a própria experiência. Diferentemente, a narrativa ocorre em *media res*, já no cenário distópico.

A contextualização histórica do romance concretiza-se no discurso do próprio narrador, quando este, ao descrever a casa de d. afonso, afirma que “Dom Dinis, ele próprio, viveria ali de agrado sem queixa de qualidade ou luxo” (MÃE, 2010, p.44). D. Dinis reinou em Portugal de 1279 a 1325, em plena Era Medieval.

Em *o remorso de baltazar serapião*, como afirma Claudia Nina (2012), “há uma Idade Média cravada no coração da letra, mas o recorte textual é absolutamente contemporâneo”. Na realidade, pode-se dizer que, mais que contemporâneo, o recorte é atemporal, uma vez que traz à baila questões que envolvem poder, gênero e violência.

A história se conta...

Em seu romance, Valter Hugo Mãe cria a família dos sargas, assim conhecidos pela estima que o patriarca, afonso serapião, tem por uma vaca, denominada sarga, que, segundo boatos dos habitantes do local onde vivem, teria parido todos os seus filhos.

O senhor da casa a que servem também se chama Afonso, o que estabelece, desde o início, uma relação especular entre as duas famílias: a dos sargas, à guisa de microcosmo invertido da família de d. afonso.

Vivendo em extrema pobreza e explorados por d. afonso, os sargas parecem conformados com a própria sorte. Em seu mundo limitado e pobre de sonhos, baltazar, o filho mais velho, aspira ao casamento com ermesinda, a moça mais bela do lugar. Seu amor por ela, no entanto, transpira o seu instinto de posse:

[...] invadirei a sua alma, pensava eu, como coisa de outro mundo a possuí-la de ideias para que nunca se desvie de mim por vontade ou instinto, amando-me de completo sem hesitações nem repugnâncias. e assim me servirá vida toda, feliz e convencida da verdade. (MÃE, 2010, p.23)

Seus planos incluem a utilização do espaço a princípio destinado a abrigar a vaca, transformando-o no aposento onde viverá com a futura mulher. A precariedade de sua vida o impossibilita de ter moradia própria, razão de contentar-se em viver com a família até que tenha condição de apartar-se.

Nesse mundo, os sargas “batiam os cascos em grandes trabalhos”, preparando-se, sem saber, “para desgraças absolutas ao tamanho de bichos desumanos”. E as desgraças, preconizadas no primeiro capítulo, lhes vêm em forma de mulher, cuja voz “estava sob a terra, vinha de caldeiras fundas, onde só o diabo e gente a arder tinham destino”.

A comunidade em que vivem, falocêntrica, confere à mulher um papel de subalternidade, pois “uma mulher é ser de pouca fala, como se quer, parideira e calada [...] para não estragar os filhos com os seus erros” (MÃE, 2010, p.17). A voz feminina, por seu poder de sedução, é rejeitada e temida. A misoginia que perpassa o romance se instaura em suas primeiras frases, na medida em que confere à mulher uma posição inferior a de um animal:

[...] a voz das mulheres estava sob a terra, vinha de caldeiras fundas onde só o diabo e gente a arder tinham destino. A voz das mulheres, perigosa e burra, estava abaixo de mugido e atitude da nossa vaca, a sarga, como lhe chamávamos. (MÃE, 2010, p.11)

Por outro lado, o aspecto falacioso do poder masculino se evidencia na associação da figura da mulher à transgressão, originando a necessidade de vigilância; necessidade esta que invalida de maneira clara o poder que as personagens masculinas se autoconferem. Poder que só pode ser exercido por meio da força.

A aura de perigo que reveste a mulher é assim descrita no capítulo dois:

O mundo que as mulheres imaginavam era torpe e falacioso, viam coisas e convenciam-se de estupidez por opção, a suspirarem em segredos inconfessáveis, cheias de vício de sonho como delírios de gente acordada, como se bebessem de mais ou tivessem sido envenenadas por cobra má. (MÃE, 2010, p.17)

A mãe de baltazar é uma mulher silenciada pelo medo, quase um espectro a vagar pelo território dos homens, a servir-lhes, com respeito e temor. Brunilde, a única filha, aos 11 anos é enviada à casa de d. afonso para servir-lhe, e recebia tarefas leves,

para que se conservasse boa de aparências, com a pele clara e as mãos ágeis, assim a queria o senhor para as sevícias que lhe davam a ele, a esfregar-se e a meter-se nela pelos cantos da casa, a tentar retribuir-se de tudo o que dona catarina, velha de carnes, descaída e dada a maleitas, já não lhe oferecia. (MÃE, 2010, p. 20)

O exame do romance exige que se faça uma reflexão acerca da relação entre gênero e poder. Para Foucault, a estrutura social é atravessada por múltiplas relações de poder, que não se situam apenas em um local específico, como um aparelho de Estado, mas que são imanentes ao corpo social. Relações de poder estas que atingem a realidade mais concreta dos indivíduos e que estão ao nível do próprio corpo social, penetrando nossas práticas cotidianas (MACHADO, 1981).

A estrutura social medieval que o romance cria é fixa, sem chance de ascensão e como servos. Os sargos têm consciência dessa subalternidade *ad infinitum*. O poder se irradia de baixo para cima, sustentando as instâncias de autoridade, à medida que, para as personagens, servir a “um grande senhor”, acaba por tornar-se um diferencial, como mostra a passagem a seguir:

[...] e ela já me olhara por vezes, sem saber que era eu quem lhe rondava o destino, tido ali em sorte pelo facto de os nossos pais se identificarem em amizades antigas, era eu, por sorte ali distinguido, um moço como outro qualquer, mas dos sargos, sem estropios de corpo nem maleitas de cabeça,

escorreito nos trabalhos e incumbências, ao serviço de um grande senhor, protegido assim por deferência divina[...] (MÃE, 2010, p.23).

A dessimetria social leva à total impossibilidade de isonomia e isogoria dos discursos, que, da parte dos sargos, é sempre subserviente.

O casamento de baltazar e ermesinda se concretiza e ele, embevecido com o seu novo *status* de homem casado, detém-se na descoberta dos prazeres de uma vida a dois.

A concepção de casamento para baltazar é, antes de tudo, uma relação de poder:

[...] claro que me corria à cabeça a ideia de que abria perigos novos trazer a mim tão doce rapariga, como custaria manter o meu território em redor dela[...] eu teria espírito para proteger minha mulher e lhe pôr freios, ela haveria de sentir por mim amor, como às mulheres eram competido, e viveria nessa ilusão, enganada na cabeça para me garantir a propriedade do corpo[...] (MÃE, 2010, p.23)

De certa forma, ele tenta reproduzir o modelo de dominação do qual ele mesmo é vítima. No entanto, a subordinação de baltazar é também a causa de sua infelicidade, pois vive acossado pelo ciúme, que dá origem a uma crescente violência. Ermesinda passa a ser vítima de agressões físicas e seu corpo vai sendo deformado aos poucos. A violência é compreendida, então, como reação ao enfraquecimento do poder (BEZERRA, 2005).

Testemunha da violência que o pai impunha à mãe, a ponto de, estando ela doente e à morte, invadir-lhe as entranhas com a mão em busca de uma gravidez imaginada, Baltazar repete a lição dada:

e, quando a ermesinda veio, entrou no nosso lado da casa, solta das demoras de Dom Afonso, preparada para se explicar, sabia eu, e surpresa com a minha aparição gaguejou algo que não ouvi, tão grande foi o ruído de minha mão na sua cara, e tão rápido lhe entornei o corpo ao contrário e lhe dobrei o pé esquerdo em todos os sentidos, que te saíam os peidos pela boca se me voltas a encornar (...) (MÃE, 2010, p.53)

A subjugação da mulher até a desumanização contrasta com a humanização da vaca dos sarga, mais bem tratada que as personagens femininas do romance.

Assim, o narrador descreve teresa diaba, a prostituta do povoado que é responsável pela iniciação sexual dos rapazes:

a teresa diaba era quem vinha muito por mim. Parecia uma cadela no cio, farejando aninhada pelos cantos das árvores e dos muros, à espera de ser surpreendida por macho que a tivesse. [...] estropiada da cabeça, torta dos braços, feia, ela só servia de mamas, pernas e buracos, calada e convicta, era como um animal que fizesse lembrar uma mulher. (MÃE, 2010, p. 27-28)

No romance, as mulheres são comparadas a cadelas, vacas, porcas, cabras e cobras. Observe, assim, que “a humanização integral do animal coincide com uma animalização integral do homem” (AGAMBEN, 2013, p. 127).

Quando, após a morte da mãe, o irmão de baltazar é intimado pelo senhor a ir reproduzir suas pinturas no castelo, este o acompanha, mas não sem a insegurança de que a esposa possa vir a traí-lo com d. afonso. Causa impacto no leitor a descrição de como baltazar arranca um olho da esposa e mais ainda a naturalização da violência.

entrei em casa e, noite coberta, escuro e silencioso o momento, entrei dedo dentro de ermesinda olho arrancado. Como te disse, ermesinda, prometido de coração é devido. Ficarás a ver por sorte ainda, ficarás a ver melhor do que te devia deixar, mas deixo-te o outro para vez que me pareça. Ou por piedade, deixo-to por piedade, e a este deito-o à terra e cubro-o para ser comido. Não te preocupes agora, se dormires de mão aí tapada acordarás ainda e ainda também quando eu for e voltar (MÃE, 2010, p. 108)

A deformação física leva ao apagamento dos traços de humanidade das mulheres, reconstruindo em baltazar, que também é desumanizado aos olhos do seu senhor, um arremedo da sensação de potência.

Ao fim do romance, já afetados pela maldição que a mulher queimada lançara sobre eles, baltazar, aldegundes, seu irmão, e o amigo dagoberto se dirigem à casa de d. afonso para implorar auxílio a d. catarina, esposa deste, que, já recalcitrada com as constantes traições do marido, investe contra ermesinda, acusando-a de não apenas copular com o seu senhor, mas também de fazê-lo com outros homens, sugerindo inclusive que melhor seria se Baltazar a matasse.

A esta altura, ermesinda já se havia transformado em um ser monstruoso, tamanha a violência do marido para com ela: tinha um pé, um dos braços e a coluna entortados, além de um olho arrancado e a cabeça afundada pelas mãos de baltazar. Incompreensivelmente, este ainda a acha bela e desejável, a ponto de ainda nutrir ciúmes.

No universo ficcional do romance, há apenas duas mulheres que recebem um tratamento diferenciado: d. catarina, que reproduz a liderança do marido em sua relação com as serviçais, e gertrudes, que é vista como bruxa.

Catarina é uma mulher ponderosa a seu modo. Ao invés de sentir-se oprimida como outras mulheres no romance, ela assume um comportamento tirano.

Por seu turno, Gertrudes aceita a condição de pária, porque reconhece nessa condição um modo de resistência ao patriarcado. Acusada de bruxaria¹¹⁰, lhe ateiam fogo, mas sobrevive e, mais tarde, imputa a Baltazar, Aldegundes e Dagoberto maldição semelhante, pois já não poderão se apartar sem se consumirem.

Já não lhes bastam sequer as roupas, que se estragam em uma rapidez vertiginosa com o calor que lhes emana dos corpos.

Quando Ermesinda os acompanha, Baltazar, erroneamente, imagina que, a partir daquele momento, a manterá a salvo da cobiça de outros homens, mas ela passa a ser continuamente violada por Aldegundes e Dagoberto. A essa altura, deformada e sem condição de falar, sequer pode defender-se.

O remorso surge com o desejo de que a história pudesse ter sido outra:

eu sentiria até ali o remorso dos bons homens, como havia pensado, remorso duro de tão dignamente administrar a educação da minha Ermesinda. Mas até ali, pensei, até ali, porque naquele momento, mais do que a condenação de restarmos os quatro encurralados para todos os avios, ocorreu-me a falha grave do meu espírito. E tão amargamente me foi claro que, por piedade ou compreensão com os meus companheiros, e talvez por ausência da voz da minha mulher, passara para lá do limite. O remorso dos bons homens já não me assistia, senão só a burrice e ignorância de quem abdicara da sua mulher. (MÃE, 2010, p. 193)

Ao fim, morta a esposa após mais um estupro, a sua violência eclode contra os dois homens a quem esteve atado pela maldição. O romance termina quando ele se dá conta de que seu corpo queima e que provavelmente há de consumir-se.

Uma Idade Média presente

O romance aborda o conflito que se instaura em Baltazar por um viés dialético, uma vez que o contexto contém marcas do passado, mas a transgressão que opera na linguagem está sempre a se anunciar como uma marca do presente.

¹¹⁰ A perseguição às “bruxas”, que teve início na Idade Média europeia e durou quase quatro séculos, resultando na morte de milhares de mulheres e se acirrou depois da enorme devastação decorrente da peste negra, a qual vitimou 1/3 da população europeia entre 1347 e 1350. Mulheres consideradas hereges, praticantes de ritos pagãos e que, conseqüentemente, colocavam a instituição Igreja Católica em risco, eram sentenciadas à morte nas fogueiras. O mais famoso manual de caça às bruxas, *O martelo das feiticeiras* (*Malleus maleficarum*), surgiu em 1484.

Ao forjar uma linguagem típica do mundo medieval, Mãe deixa também entrever o exercício da escrita de um autor contemporâneo. A par disso, detalhes, como o uso de minúsculas, vão além de uma questão estilística.

Especificamente em *o remorso de baltazar serapião*, o uso de minúsculas surge como uma forma de ironia (MUECKE, 1995), pois sugere uma igualdade, uma espécie de democracia das palavras, que a diegese não contém.

A ironia configura-se como um paradoxo, uma dupla exposição que revela divergências entre realidade e desejo, sendo a vítima arquetípica da ironia “o homem, considerado pego em armadilha e submerso no tempo e na matéria, cego, contingente, limitado e sem liberdade – e confiantemente inconsciente de que é este o seu dilema” (MUECKE, 1995, p. 68). Ao confrontar o que se pode esperar e o que realmente acontece, o ironista apresenta esses fatos inesperados, como no exemplo citado por Muecke, em sua obra, em que um nadador exímio se afoga. (GAI & TORRES, 2014, p.29)

Se por um lado, conforme afirma o autor, a ausência de maiúsculas é uma tentativa de aproximação da oralidade, por outro, é a via de expressão dos seres de papel que cria: marginalizados, subalternos, causadores de uma estranheza que se presentifica na narrativa. São seres marcados pela dessimetria social, minúsculos no mundo em que vivem; iguais apenas nas suas carências e dores.

O fio tênue entre o que é humano e o que não o é perpassa toda a obra e está estreitamente ligado à questão do poder. No romance, o poder é coercivo.

Muito embora o conceito tradicional de distopia remeta a uma projeção no futuro, percebe-se claramente que em *o remorso de baltazar serapião* ela se concretiza por meio de uma “idade média” anacrônica, ou melhor, atemporal, que é, antes de tudo, resultante de um posicionamento social e moral. Assim, constitui-se como um “estado”, ao invés de um período histórico.

No romance, a questão do poder desenvolve-se em duas esferas distintas. A primeira reside no relacionamento entre servo e senhor.

É observável no romance que d. afonso exerce autoridade sem necessitar recorrer efetivamente à violência. Como os demais, baltazar aquiesce às suas ordens. A obediência está diretamente relacionada ao reconhecimento da autoridade, que faz com que o poder ganhe estabilidade e sustentação.

A segunda, mais impactante, está relacionada ao gênero. Baltazar, frequentemente associa o seu relacionamento com ermesinda a um processo de “ensino”, de “educação”. Conforme Cabral e Diaz nos fazem lembrar,

As relações de gênero são produto de um processo pedagógico [grifo nosso] que se inicia no nascimento e continua ao longo de toda a vida, reforçando a desigualdade existente entre homens e mulheres, principalmente em torno a quatro eixos: a sexualidade, a reprodução, a divisão sexual do trabalho e o âmbito público/cidadania. (CABRAL & DIAZ, 1998, p.142)

A docilidade de ermesinda mediante as agressões físicas do marido encontra eco nesse processo pedagógico que incute a noção de desigualdade e a necessidade de submissão.

A violência surge quando há um enfraquecimento do poder. Ao pressentir que está perdendo seu controle sobre ermesinda, baltazar se torna violento.

Ao instituir no romance essa tensão dialética entre poder e violência, Valter Hugo Mãe provoca as indagações a que Hebbel alude, na citação que constitui ponto de partida para este texto.

Para Scott (1990, p.14), “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder”. Gênero é, portanto, uma categoria que não está pautada na diferença sexual, mas na relação social entre mulheres e homens enquanto sujeitos sociais (MADEIRA & COSTA, 2012, p. 83).

Um breve olhar à situação da mulher em vários locais do globo é suficiente para provar que a “idade média” retratada no romance é ainda bastante presente. Das páginas dos jornais, que trazem notícias sobre mulheres punidas ou mortas pelos seus companheiros devido ao ciúme e ao sentimento de posse, às violências culturais, como a mutilação genital, a história das mulheres continua a reproduzir episódios de violência.

Para Hirigoyen (2006), na origem da violência contra a mulher há fatores sociais e psicológicos, estes últimos construídos pela educação e pelo ambiente social, gerando toda sorte de manifestações violentas:

A violência física inclui uma ampla gama de sevícias, que podem ir de um simples empurrão ao homicídio: beliscões, tapas, socos, pontapés, tentativas de estrangulamento, mordidas, queimaduras, braços torcidos, agressões com arma branca ou com arma de fogo. (HIRIGOYEN, 2006, p.45)

Considerações finais

Em entrevista ao jornal *O Globo* (FREITAS, 2011), Mãe afirma que o romance “é uma ostentação consciente do horror de sermos ainda humanos de baixa categoria”, que alude a uma Idade

Média mental que nos impede de enxergar a necessidade de “nos redimir do fato de provirmos dos animais, do fato de sermos, afinal, animais”.

Na mesma entrevista, Mãe menciona algumas fontes utilizadas para a sua criação ficcional, dentre elas, a escolha do nome da família. Segundo Mãe, em “Nome de guerra”, Almada Negreiros escreveu que os animais deviam ter o mesmo sobrenome das famílias a que pertenciam, para que todos soubessem a quem devolvê-los, caso eles se perdessem. Em seu livro, Mãe faz o contrário, dando o nome do animal à família, “a sublinhar esse percurso longo que falta fazer para uma humanidade mais efetiva”.

Se nos servirmos novamente da máxima de Hebbel, havemos de nos perguntar não apenas sobre as relações entre gêneros, sobre os meandros da busca desenfreada de poder sobre o outro, mas, principalmente, quanto ainda nos falta de estrada a ser percorrida até que possamos falar de nossa humanidade com letras maiúsculas.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. *O aberto*. O homem e o animal. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p.127.

BEZERRA, J. Benilton. A violência como degradação do poder e da agressividade. In: *Pensando a violência com Freud*. A brasileira na cultura. Porto Alegre: Sociedade Brasileira de Psicanálise de Porto Alegre, SBPA de POA, nov. 2005.

CABRAL, F.; DÍAZ, M. Relações de gênero. In: SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO DE BELO HORIZONTE; FUNDAÇÃO ODEBRECHT. *Cadernos afetividade e sexualidade na educação: um novo olhar*. Belo Horizonte: Gráfica e Editora Rona Ltda., 1998. p. 142-150.

COZER, Raquel. A urgência como motor da escrita. *O Estado de S.Paulo*. 22 de janeiro de 2011. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,a-urgencia-como-motor-da-escrita,669491,0.htm>>. Acesso em: 23 jan. 2015.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.

FREITAS, Guilherme. Entrevista com Valter Hugo Mãe, convidado da FLIP. Suplemento Prosa e Verso. *O Globo*, 22/01/2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/01/22/entrevista-com-valter-hugo-mae-convidado-da-flip-2011-358043.asp>>. Acesso em: 15 ago. 2015.

GAI, Eunice T. & TORRES, Daniela F. A ironia romântica como fio condutor para a interpretação do romance desonra. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, Volume 27, dez. 2014, p.29.

HIRIGOYEN, Marie-France. *A violência no casal: da coação psicológica à agressão física*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2006, p.45.

MACHADO, Roberto. Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.

MÃE, Valter Hugo. *O remorso de Baltazar serapião*. São Paulo: Editora 34, 2010.

MADEIRA, Maria Zelma de A. & COSTA, Renata G. Desigualdades de gênero, poder e violência: uma análise da violência contra a mulher. *O público e o privado*. n° 19, 2012, p.83.

MUECKE, D.C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NINA, Cláudia. O estranho mundo cão de baltazar serapião. *Revista Pessoa*, 11 de março de 2012. Disponível em: <<http://www.revistapessoa.com/2012/03/o-estranho-mundo-cao-de-baltazar-serapiao/>>. Acesso em: 13 mar. 2015.

SARDÀ, Amparo Moreno. Em torno al androcentrismo em la historia. *Cuadernos inacabados*. El arquétipo viril protagonista de la história. Exercícios de lecturas no androcentrica. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1991, p. 17-52.

A Istambul de Orhan Pamuk: cronotopo, esquartejamento, memória e identidade

The Istanbul of Orham Pamuk: chronotope, dismemberment, memory, and identity

*Oziris BorgesFilho^{III} e
Sidney Barbosa^{II}*

¹¹¹ Doutor em Estudos Literários pela UNESP de Araraquara. Professor Adjunto de Literatura no Instituto de Educação, Letras, Artes, Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Triângulo Mineiro, em Uberaba (MG). Docente no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFG, Campus de Catalão. Bolsista PET. E-mail: oziris@oziris.pro.br

¹¹² Livre-Docente em História do romance pela UNESP de Araraquara. Professor Adjunto de Literatura Francesa no Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL -, da Universidade de Brasília (DF). Docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da UnB. E-mail: sidneyb@unb.br

RESUMO: O artigo busca inicialmente tratar da classificação formal da obra *Istambul*: memória e cidade de Orhan Pamuk enquanto gênero literário. Em seguida, reflete, sob a inspiração da reflexão teórica de Gaston Bachelard e da Topoanálise sobre a representação espacial da obra, na sua generalidade. Finalmente, realiza exaustiva análise do texto fundada na teoria sobre o cronotopo de Bakhtin, para concluir que a obra apresenta a junção de tempo e espaço (cronotopo) na consideração da cidade de Istambul lembrada e contada pelo narrador. Ao servir-se desses procedimentos literários o autor pretende não interessar o leitor numa empatia para com a cidade retratada, mas firmar-se nas suas próprias lembranças (memória) e na construção de sua própria identidade, enquanto sujeito literário.

Palavras-chave: topoanálise; cronotopo; memória; identidade; Orhan Pamuk; Istambul.

ABSTRACT: This article aims to deal with the formal classification of “Istanbul”: memory and city where Orhan Pamuk comes from as a literary genre. Then this study reflects about the literary text in its generality - under the inspiration of theoretical reflection of Gaston Bachelard and Topoanalysis on the spatial representation of the work . Finally, it performs thorough analysis of the text based on Bakhtin’s theory of chronotope: to conclude that the work presents the junction of time and space (chronotope) in consideration of “Istanbul” remembered and told by the narrator. While using these literary devices the author does not intend to become the reader interested in empathy with the city portrayed, but to sign up in author’s own memories (memory) and in the construction of his own identity as a literary subject.

Keywords: topoanalysis; chronotope; memory; identity; Orhan Pamuk; Istanbul.

Para poder ver a cidade de diversos pontos de vista e desse modo preservar a vitalidade da minha ligação com ela, às vezes eu me engano.
Orhan Pamuk

Introdução

Orhan Pamuk é o controverso escritor turco, ganhador do prêmio Nobel de Literatura de 2006. Em 2003, ele havia publicado um livro de memórias intitulado *Istambul – memória e cidade*, que se tonou uma das suas obras mais difundidas junto ao público e valorizadas pela crítica. Esse é o livro objeto do presente artigo e a primeira questão que essa escolha implica é a da definição do seu gênero literário, ou seja, qual é a sua modalidade em termos da Teoria Literária. Para Luciana Barboza (2012, p. 5), trata-se, indiscutivelmente, de um ensaio:

Ensaíar, em *Istambul*, partirá do ato de contar memórias, passear através da lembrança pelas mesmas ruelas do passado da cidade e do autor. Mas não será o que foi vivido que penderá nas palavras, será, sobretudo o lembrado. A forma e o conteúdo da lembrança são ensaiados e dispõem-se pela literatura, o desenho, a pintura e o idioma turco. Assim como através da arquitetura em ruínas, da história recente da decadência e fim do império turco-otomano e da melancolia. O discurso memorialístico se mistura ao do ensaio, de modo que um passa a se alimentar do outro.

Uma vez pago esse tributo a Montaigne (1533-1592), criador do gênero “ensaio” no mundo moderno, que, aliás, confessa no capítulo X do seu famoso livro (II) que os seus escritos “resultam das faculdades naturais e não do estudo, resultado da fantasia e não da sabedoria”, seria bom lembrar que desde Pierre-Daniel Huet (1630-1721), o primeiro historiador do romance (por que os homens precisam *imaginar* a ficção?), a “forma” romance, que correntemente designamos pela alcunha de “gênero” romanesco, tem a pretensão de açambarcar todos os outros gêneros e modalidades literários. Devido a isso, estamos pisando terreno minado, uma vez que Leyla Perrone-Moisés afirma que:

Balzac descreveu um buquê de flores irrealizáveis no mundo físico. Essas flores, puramente verbais, são as “flores da escrivainha”. Concorrem com as da natureza porque a ambição da literatura não é dizer o mundo, mas fundá-lo e atribuir-lhe valor. (Perrone-Moisés, 1990, p. 11).

Roland Barthes, por sua parte, na sua Aula inaugural do *Collège de France* apregoa que “O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há

uma história da literatura.” (BARTHES, 1989, p. 22). Assim, a Literatura não está diretamente ligada à realidade, ou, melhor dito, a Literatura cria a sua própria realidade consubstanciada na linguagem e faz dela sua bandeira. Relatar “objetivamente” o que ocorre no mundo (real) constitui tarefa do jornalista, cuja missão está ligada ao presente e do historiador, encarregado de tratar do passado. Não é que a Literatura não se interesse pelo real. É que para ela a realidade é apenas uma fonte inspiradora, não um conteúdo a ser tratado pela escritura, uma motivação prazerosa (ainda segundo Barthes), distante do texto informacional ou engajado. De toda maneira, “as dificuldades de definir o ensaio [como gênero textual] são insuperáveis” (PAVIANI, 2009, p. 2). Nesse sentido, a busca de sua classificação tem semelhanças com a tentativa de se definir o que seja a arte, a cultura, a sociedade ou a educação.

Além disso, em entrevista a André Sollitto, da *Revista Época*, datada de 04 de janeiro de 2012, o próprio Pamuk termina por confessar que tudo o que escreve, ele próprio considera como sendo romances:

Ver humanidade em todas as culturas, em todas as situações, em todas as classes, cores, raças, sexos. Ver a vida claramente. Para me perguntar a mim mesmo coisas como “por que vivemos, quais são nossos valores na vida, quais são os valores que devemos respeitar, que tipo de vida devemos viver”. Questões que as pessoas esperam da religião, da filosofia, eu espero de romances, de literatura. Não acredito em força política fora dos romances, mas, sabe, às vezes as pessoas me pedem para assinar algo, um abaixo-assinado, e eu preciso assinar. É inevitável, em países em que a democracia é limitada, não fazer parte disso. Tenho sorte, sou famoso, e acabo me envolvendo. Mas minhas motivações não são nunca políticas. Quero escrever bons romances. Eu escrevo pela beleza do romance. (grifos nossos)

Por outro lado, em seu pequeno livro *O romanista ingênuo e o sentimental*, o mesmo Orhan Pamuk corrobora nossa hipótese ao afirmar que:

Alimentar o gosto pelo romance, cultivar o hábito de ler romances indica um desejo de escapar da lógica do mundo cartesiano monocêntrico, onde corpo e mente, lógica e imaginação estão em oposição. Um romance é uma estrutura única que nos permite ter pensamentos contraditórios sem constrangimento e entender diferentes pontos de vista ao mesmo tempo. (PAMUK, 2011, p. 29)

Nossa abordagem, porém, será a partir dos aspectos espaço-temporais figurativizados pelo autor nessa sua obra. Segundo Bachelard (1984, p. 215), em *A poética do espaço*, “O exterior e o interior formam uma dialética de esquadramento, e a geometria evidente dessa dialética nos cega tão logo a introduzimos em âmbitos metafóricos”. É justamente isso o que ocorre no livro de Pamuk. Nele,

podemos vislumbrar essa dialética de esquarteramento, não somente na oposição exterior X interior, mas também em diversos outros níveis, inclusive no tempo, no social, no geográfico e no político, pois, como afirma Camargo (2008, p. 2)

... somos duplos desde o berço até a sepultura, aliás pensamento discutido por Hugo em seu texto *Do grotesco e do sublime* (tradução do Prefácio de *Cromwell*) em que evidencia não haver somente uma face, mas sim a face dicotômica e múltipla de tudo, pois nada nesta vida existe sem o seu reverso.

O que temos é um retrato multifacetado de Istambul. Bem diferente daqueles retratos apontados por escritores franceses do século XIX como Flaubert, Nerval e Gautier, que lá estiveram e depois publicaram suas impressões. Mas de acordo com a visão de Butor (1963, p. 33) “O Istambul turco é um soberbo aborto, é bem a expressão daquele império que desabou sobre si próprio, assim que deixou de crescer.” O misticismo de então é substituído por um retrato bem realista, quase intenso demais. Na verdade, apesar da tradição histórica, Bizâncio-Constantinopla-Istambul não passa, de acordo com a *memória-ficção* de Pamuk, de uma cidade bem comum. Demasiadamente banal, talvez. Uma megalópole como qualquer outra: Rio de Janeiro ou São Paulo. Enfim, como acontece com Brás Cubas no célebre romance de Machado de Assis, no qual o eu literário se refere à vida (e à cidade do Rio de Janeiro), com ceticismo e ironia, o narrador de Istambul constrói um capítulo de negativas a respeito da cidade. É difícil querer visitar Istambul se nos fiarmos apenas na tessitura do texto de Pamuk. Por outro lado, tal como Capitu no romance *Dom Casmurro*, a escritura de Pamuk, pela sua criatividade, por sua temática e pela sua estrutura, nos atrai e nos prende de maneira incondicional. Se o romance moderno, como afirmou Jean Ricardou, é a aventura de uma escrita, Pamuk e seus escritos, considerados romances ou não, são buracos negros de grande fator de impacto e de atração estética na contemporaneidade.

A cronotop análise

Nos anos 30 do século XX, o pensador russo, Mikhail Bakhtin traz para a análise literária o conceito de *cronotopo*. Certamente, Bakhtin não foi o primeiro a se preocupar com essa relação indissociável do espaço-tempo na literatura e em outras artes. Por exemplo, antes dele, em 1921, Edwin Muir já destacava essa relação em seu livro *A estrutura do romance*. No entanto, Bakhtin foi o teórico que introduziu a palavra e o conceito de *cronotopo* nos estudos literários. Como ele próprio explica,

esse termo foi retirado das ciências exatas e trazido para o campo dos estudos literários “quase como uma metáfora”. De qualquer maneira, o que chamamos aqui de *Cronotopanálise*, termo não utilizado por Bakhtin, não se baseia apenas na proposta desse pensador russo. Tentamos agrupar sob esse nome, além de algumas propostas de Bakhtin, da contribuição teórica de outros pensadores tais como Gérard Genette, Jean Poullion, Paul Ricoeur, Iuri Lotman e Osman Lins.

Istambul esquitejada

Nunca pertenci totalmente a esta cidade, e talvez sempre tenha sido esse o problema.
Orhan Pamuk

Uma primeira questão interessante de estabelecermos refere-se ao cronotopo da narração e o cronotopo da narrativa, isto é, o espaço-tempo em que o narrador se encontra e o espaço-tempo da história narrada. Nem sempre esses dois cronotopos coincidem ou estão explícitos dentro da narrativa. Em Istambul – memória e cidade, percebemos que esses dois cronotopos são parcialmente coincidentes. Segundo o narrador:

No meu mapa, ele indica o ponto em Pera a partir do qual pintou Kizkulesi e Üsküdar – um ponto que não fica a mais de quarenta passos do estúdio em Cihangir onde escrevo estas linhas. (p. 81)

Cihangir é um bairro de Istambul em que a família do narrador possuía uma casa e é dali, aos cinquenta anos de idade, que o narrador instala-se para contar sua história. Essa casa e esse bairro são, inclusive, objeto de todo um capítulo do livro em questão. Essas memórias que o narrador escreve da casa em Cihangir coincidem parcialmente com a narrativa, pois além do capítulo já citado, várias vezes o narrador faz referência a Cihangir e narra partes de sua vivência ali. No entanto, a grande maioria dos outros capítulos do livro se passa em espaços e tempos diferentes. Por isso, podemos afirmar que o cronotopo da narração coincide parcialmente com o cronotopo da narrativa. A não coincidência ou a coincidência fragmentária desses cronotopos são uma das características básicas desse tipo textual, as memórias, sejam elas “verdadeiras” ou ficcionais, fiéis ou *romanceadas*. Como o próprio nome indica, o fato narrado está na memória, portanto, no passado. Nesse tipo textual os cronotopos da narração e da narrativa, por definição, jamais podem ser coincidentes, porque se o fossem não haveria memória, mas apenas registro do presente. Outra característica básica dessa categoria textual é a *anacrotopia retrospectiva*, ou seja, a não coincidência entre

o espaço-tempo do discurso e o espaço-tempo da história. Nas memórias o espaço-tempo do discurso é sempre presente, enquanto o espaço-tempo da história é obrigatoriamente passado.

O esquadramento a que Pamuk expõe a cidade de Istambul é um esquadramento cronotópico e contraditório, formando um quiasmo. Do ponto de vista do espaço, salienta-se a dialética entre Ocidente e Oriente, espaços que estão na origem de duas visões de mundo, de duas linhas culturais opostas entre si. Já, em relação ao tempo, frisa-se tanto o presente quanto o passado, numa busca quase impossível de acerto entre esses antípodas temporais.

Em preto e branco

Um dos capítulos mais significativos do livro a respeito da figurativização de Istambul pelo narrador é justamente o que se intitula *Em preto e branco*. Logo no início do texto, essas duas cores paradigmáticas e contrárias já se impregnam de uma perspectiva cronotópica.

Acostumado como estava à penumbra de nossa lúgubre casa-museu, eu me sentia melhor do lado de dentro. A rua abaixo, as avenidas mais além, os bairros pobres da cidade me pareciam tão perigosos como os cenários de um filme de gângster em preto-e-branco. E com essa atração pelo mundo das sombras, sempre preferi o inverno ao verão em Istambul. (p. 44)

Como se vê, o esquadramento do dentro e do fora já se manifesta no primeiro momento do texto. Na memória do menino, o espaço da casa, marcado pelas figuras da “penumbra” e da “lugubridade”, ainda assim o faz se sentir melhor do que do lado de fora da casa. Do ponto de vista espacial, temos uma antítese formada, por um lado, a casa e, por outro, a rua, as avenidas e os bairros. Enquanto o primeiro polo dessa dialética é marcado pelo “melhor”, o segundo recebe a conotação de “perigo”. De um aspecto predominantemente espacial, o narrador passa para um comentário em que espaço e tempo se mostram equilibrados e interinfluentes. A cidade no inverno é a imagem cronotópica que materializa no mesmo evento a memória, o sentimento, as ações e a própria cidade. Da mesma forma que a escuridão domina o espaço da casa e traz ao narrador uma sensação de proteção, contrário ao perigo de “fora”, a cidade torna-se mais atrativa quando a escuridão a envolve também e, em mais uma passagem em que espaço-tempo domina, temos a seguinte confissão do narrador.

Adoro o cair da noite na época em que o outono se transforma em inverno, quando as árvores nuas tremem ao vento norte e as pessoas envergando seus casacos e paletós pretos correm para casa pelas ruas que escurecem. (p. 44)

No trecho acima, para além da estação do ano, um tempo cíclico, temos também marcação do horário do dia. “O cair da noite” acrescenta mais lugubridade dentro da conotação tradicional a que a cor negra nos remete. Segundo Goethe (2011, p. 56) “O preto, como representante da escuridão, deixa o objeto em estado de repouso. O branco, como representante da luz o põe em atividade.” A essa temporalidade específica com efeitos sobre a espacialidade, acrescentam-se dois itens claramente espaciais importantes da cosmovisão do narrador: as árvores e as ruas. Tanto a primeira, quanto a segunda são o palco de acontecimentos que, materializados, via memória do narrador, criam, pela escrita, uma imagem do sentimento que impregna a cena descrita. A temporalidade é marcada pelos verbos “tremar” e “correr”. Essas duas ações verbais, naturalmente, só podem ocorrer no tempo. O ritmo das árvores durante sua tremura harmoniza-se com o corre-corre das pessoas, elas próprias exemplificando um tremor. A finalização do período é um exemplo da grande força cronotópica da linguagem presente no livro: “ruas que escurecem”. Numa síntese, espaço e tempo se envolvem e se revelam e revelam uma cidade polarizada. Espaço e tempo fundidos, aqui o espaço temporaliza-se enquanto o tempo se espacializa.

Quando vejo as multidões em preto-e-branco que se apressam pelas ruas cada vez mais escuras de um começo de noite de inverno, experimento um sentimento profundo de camaradagem, quase como se a noite envolvesse as nossas vidas, as nossas ruas, cada pertence nosso num manto de escuridão, como se, depois de nos refugiarmos nas nossas casas, nos nossos quartos, nas nossas camas, pudéssemos retornar aos sonhos de nossas riquezas de há muito perdidas, do nosso passado lendário. (p. 44)

A noite e o espaço (casa, quarto, cama) remetem o narrador a uma outra importante dialética que caracteriza toda sua narrativa: a lenda. E quando se diz “lenda”, diz-se explicitamente *um tempo remoto*, um passado imaginado ou idealizado, inverossímil. Nesse caso específico, o passado é marcado pela riqueza. Essa *anacrotopia* retrospectiva forma a base de uma dialética de esquadramento que percorre todo o texto. Antes, num espaço-tempo míticos, havia riqueza, beleza e misticismo. Hoje, num espaço-tempo contemporâneo só restam a lugubridade e a escuridão. Note-se ainda a figura retórica da gradação que aparece no texto: rua → casa → quarto → cama. Nessa gradação, tem-se uma interiorização do ser. Interiorização essa que começa no público(rua), passa para o privado(casa), chegando à intimidade(quarto e cama). E da intimidade espacial, passa-se à intimidade temporal, aos sonhos, aquilo que é de mais pessoal que pode existir. No entanto, nesse caso, há um aspecto que não pode passar despercebido.

Esse sonho é, ao mesmo tempo, particular e coletivo. Na intimidade de cada um, partilha-se um sonho coletivo, daí o uso do pronome possessivo no plural “nossas riquezas” e “nosso passado”. Portanto, nessa passagem entremeiam-se cruzamentos que vão do público ao privado e do individual para o coletivo. Em outras palavras, trata-se de mais uma dialética de esquiteamento cuja síntese parece estar configurada no sonho. Ao adentrar a própria intimidade, o indivíduo encontra o coletivo num passado comum. Na passagem abaixo temos também um aspecto identitário bastante interessante. Mais uma vez vale lembrar Kathryn Woodward (2012, p. 19) quando cita Jonathan Rutherford:

“[...] a identidade marca o encontro de nosso passado com as relações sociais, culturais e econômicas nas quais vivemos agora [...] a identidade é a intersecção de nossas vidas cotidianas com as relações econômicas e políticas de subordinação e dominação”.

O que vemos no trecho citado do narrador é exatamente aquilo que Rutherford aponta. O passado e as relações sociais formam a identidade dessas pessoas que vivem hoje em Istambul. Um dos seus traços identitários é justamente essa nostalgia que lhes impregna devido à diferença entre o auge do passado e a decadência do presente.

Na sequência, encontramos um reforço e um acréscimo à temática desse chamado esquiteamento. Afirma o narrador:

Da mesma forma, quando vejo a escuridão cair aos poucos como um poema sobre a luz fraca dos lampiões de rua para engolir esses velhos bairros, sinto-me reconfortado de saber que, pelo menos por aquela noite, estaremos a salvo; a vergonhosa pobreza da nossa cidade ficou oculta aos olhos ocidentais. (p. 45)

Se no passado, Istambul era rica, hoje ela é pobre. No entanto, para além da pobreza, o que incomoda o narrador são os olhos ocidentais voltados para ela. O uso da figura retórica da animalização, para além de significar e ratificar a literariedade do texto, instaura o olhar como a censura e a escuridão como a salvação dessa “vergonha” que, desta maneira, se oculta ao olhar. Aqui temos uma marca importante da divisão que o narrador reitera em muitas passagens. A oposição passado e presente está marcada pelas realidades do Ocidente e do Oriente, de tal forma que podemos criar o seguinte cronotopo: passado-Ocidente X presente-Oriente. Porém esses binômios não estão separados ou estanques. Eles são comunicantes. O passado-Oriente é formado pela concepção do passado-Ocidente sobre o passado-

Oriente. É o que Edward Said chamará de *orientalismo*, isto é, a visão enviesada e abusiva ideologicamente que o Ocidente tem do Oriente. No entanto, na medida em que essa visão ocidental é incorporada também pelo Oriente, e isso fica claro no acanhamento que o narrador sente e manifesta, surge a lenda e a vergonha. Essa dicotomia oblíqua entre Ocidente e Oriente é muito bem captada na bela imagem de Butor quando chama Istambul de *Liverpool do Oriente*.

Esta Liverpool do Oriente, que cresceu com tamanho vigor na margem esquerda do Corno de Ouro, infiltrou-se do outro lado na velha Istambul, na grande cidade otomana que apodrecia há séculos, introduzindo nela de certa maneira as suas raízes, os seus sugadouros, nos interstícios do seu tecido lasso e usado, drenando-lhe a força. (1963, p. 32)

Mas mesmo assim, no trecho de Pamuk acima citado, não se pode deixar de apontar, ainda uma vez, a qualidade do texto que se revela na literariedade. O texto é bem trabalhado em termos dos recursos morfossintáticos de que se vale o narrador. Logo no início do parágrafo temos a comparação entre a escuridão e o poema. A escuridão poética domina a fraca luz que não consegue impedir o encobrimento dos bairros. Vence a escuridão. Porém, na ordem do texto, tal escuridão não significa negatividade. Pelo contrário, a escuridão é tomada e valorizada positivamente porque oculta a vergonha, trazendo o reconforto, o apaziguamento e a salvação.

A dialética que atravessa todo o texto é reafirmada igualmente pela própria geografia da cidade turca, que tem como um de seus pontos mais marcantes o fato de ser dividida pelo estreito do Bósforo que mede cerca de trinta quilômetros. Ao norte, tem-se o Mar Negro, ao sul, o Mar de Mármara. A cidade de Istambul ocupa as duas margens do estreito do Bósforo, sendo que um dos lados se situa no continente europeu, enquanto a outra margem fica no continente asiático. Dada essa singular posição geográfica, é óbvio que o domínio do estreito do Bósforo sempre foi disputado pelas potências econômicas tanto do Ocidente como do Oriente, que o disputaram com frequência. Em decorrência dessas disputas e alterações de poder político e cultural, ocorrem as variações de toponímia da cidade: *Bizâncio*, depois *Constantinopla* e, finalmente, *Istambul*. Daí provêm, naturalmente, as influências tanto ocidentais quanto orientais que impregnam a cidade. O esartejamento social, ideológico e imaginário que é explorado pelo narrador no livro em foco, transparece também geograficamente, na cidade real e tem suas raízes na extensa e conturbada história da cidade. Mas o narrador percebe ainda um antagonismo entre o próprio estreito do Bósforo e a cidade que se localiza nas suas duas margens.

Enquanto a cidade fala de derrota, destruição, privação, melancolia e pobreza, o Bósforo canta cheio de vida, prazer e felicidade. Istambul extrai sua força do Bósforo. No passado, porém, ninguém lhe dava muita importância. O Bósforo era visto apenas como uma rota marítima, uma beleza panorâmica, e, pelos últimos duzentos anos, uma boa localização para casas de veraneio. (p. 58)

O Bósforo é o centro do parágrafo citado. E o parágrafo citado é um exemplo do cronotopo que envolve Istambul e o Bósforo. Nos dois primeiros períodos do excerto acima, o narrador contrapõe a cidade ao Bósforo. A cidade é caracterizada de maneira negativa pelo uso das seguintes figuras: *derrota, destruição, privação, melancolia e pobreza*. Por outro lado, o Bósforo é figurativizado euforicamente pelos termos: *cheio de vida, prazer e felicidade*. Note-se ainda que essas espacialidades estão contrapostas num período composto por subordinação de sentido temporal. A conjunção “enquanto” marca uma temporalidade de concomitância, isto é, numa mesma temporalidade temos espacialidades diferenciadas. Esse antagonismo, no entanto, que aparece no primeiro período é nuaçado surpreendentemente no período simples que se segue ao primeiro período, que é composto. Apesar dessas diferenças ou justamente por isso, o Bósforo é a fonte de onde a cidade extrai seu vigor, apontando uma oposição e ao mesmo tempo uma complementaridade. Em seguida, o narrador instaura mais uma antítese cronotópica. No espaço-tempo do agora do discurso, ele apresenta um espaço-tempo do passado da história. No agora do discurso do narrador, surge uma reflexão sobre o passado do Bósforo. Temos, portanto uma *anacrotopia* retrospectiva. O período que introduz esse corte entre narração e narrativa é justamente marcado pela conjunção adversativa. O passado do Bósforo é marcado pela disforia, pelo tema do “desimportante”. No espaço-tempo passado, o estreito era visto apenas como uma paisagem ou uma boa situação para lazer, isto é, como um espaço imenso a ser fruído pelo olhar e, para os ricos, um lugar para se descansar e se divertir. Se no passado o estreito era assim visto é porque com o passar do tempo essa avaliação alterou-se e atualmente ele é encarado diferentemente. Hoje reconhece-se sua importância espacial para além da coordenada paisagística e de sítio de repouso. Nos dias atuais, a importância geopolítica do Bósforo é reconhecida internacionalmente e sua situação universal é bastante consolidada, inclusive com tratados internacionais garantindo sua administração e uso. Mas o que marca o narrador não é a importância geopolítica do Bósforo. O que o marca é a importância sentimental do estreito como lugar da infância, da lembrança e da emoção. Ele reconhece que a passagem inexorável do tempo mudou o espaço. É o espaço-tempo transformando-se. Segundo o narrador, as mansões à beira do estreito do Bósforo, também chamadas de *Yalis*, as antigas residências senhoriais dos paxás e sultões, agora em sua idade adulta, foram incendiadas, destruídas criminosamente ou por acaso. Os vendedores de frutas que

por ali circulavam também não existem mais. O tempo em que era levado por sua mãe para nadar no Bósforo já se foi e igualmente desapareceram os barcos dos antigos pescadores.

Mas para mim uma coisa não mudou: o lugar que o Bósforo ocupa no nosso coração coletivo. Como na minha infância, ainda vemos o Bósforo como a fonte da nossa boa saúde, a cura dos nossos males, o infinito manancial de bondade e boa vontade que sustenta a cidade e todos que nela vivem. (p. 71)

O espaço-tempo físico do Bósforo mudou, mas não o espaço-tempo imaginário e sentimental. Do individual ao coletivo, o narrador expõe a presença do famoso estreito no coração das pessoas. Como se sabe, as identidades não são unificadas e pode haver, e geralmente isso ocorre, existem diferenças entre os níveis coletivo e individual. No caso desse trecho, vemos que há um traço identitário unificador entre os *istanbullus*. E esse traço é a posição mítica que o Bósforo ocupa no coração das pessoas. Diferentemente do restante do romance, o narrador, “coletiva-se” ao utilizar a primeira pessoa do plural, transformando a visão que é sua na visão de todos. Nessa perspectiva, o Bósforo representa “saúde, cura, bondade e boa vontade”(p. 71). Novamente, individualizando-se, o narrador termina o capítulo sexto, situando o estreito do Bósforo no plano do sagrado, no nível do graal, o cálice que tudo cura, elevando o espaço geográfico à condição do transcendental ou do filosófico. “A vida não pode ser tão má assim, penso de vez em quando. Aconteça o que acontecer, sempre posso dar um passeio a pé pela beira do Bósforo.” (p. 71).

Na visão do narrador, é do cosmopolitismo fluvial que vem a marcação positiva do estreito em relação à disforia que predomina na cidade. Enquanto o Bósforo é marcado pela “vida, prazer e felicidade” (p. 71), a cidade é estigmatizada pela “derrota, destruição, privação melancolia e pobreza.”(p. 71) Ocidente e Oriente convivem num mesmo espaço e suas oposições vão sendo reforçadas pelas representações identitárias que circulam afirmando ora uma, ora outra posição. As marcas identitárias do Bósforo constituem um traço comum a todos os *istanbullus*, mas também há que se considerar os aspectos peculiares aos diversos grupos étnicos-religiosos, muçulmanos, cristãos e judeus, que compõem a cidade turca.

A diferenciação acontece inclusive em termos religiosos:

... tendo despojado a religião do seu poder, podíamos aceitá-la na nossa casa como uma espécie peculiar de música de fundo para acompanhar as nossas oscilações entre o Oriente e o Ocidente.

A minha avó, a minha mãe, o meu pai, os meus tios e tias – nenhum deles jamais jejuava um dia sequer, mas no Ramadã esperavam o pôr-do-sol com a mesma fome daqueles que não comiam nada o dia inteiro. (p. 193)

Como vemos, a família do narrador oscila entre Oriente e Ocidente, isto é, entre o misticismo oriental e o ceticismo ocidental. A dialética de esquarteramento atinge todos os setores da vida em Istambul. Desde o mais concreto, a geografia, até o mais abstrato, a religiosidade, as crenças. Para Stuart Hall

Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas múltiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação. (2012, p. 108)

É justamente essa fragmentação da identidade apontada por Stuart Hall que constatamos na prática da família do narrador. Enquanto a maioria dos muçulmanos respeitava as regras e praticava o Ramadã, a família do narrador não se preocupava com essa prática religiosa. Assim vemos a fluidez e a diversidade que caracteriza a identidade da população em Istambul que, no que concerne à religião, pode ser dividida *grosso modo* entre muçulmanos, cristãos e leigos.

Outro ponto a destacar é a real predileção do narrador pelas cores preto-e-branco. Isso fica evidente mesmo quando imagina pintar as ruas e as casas como eram antigamente.

Mas os viajantes ocidentais do século XVIII e de meados do século XIX contam que as mansões dos ricos eram pintadas de cores vivas, e enxergavam nelas e nas outras faces da opulência uma beleza poderosa e abundante. Quando criança, às vezes eu imaginava pintar todas aquelas casas, mas mesmo naquela época a perda do manto preto-e-branco que cobria a cidade me dava medo. (p. 47)

Mais uma vez, notamos a oposição entre o passado e o presente e também entre a opulência e a pobreza e, ainda, entre o colorido e o preto-e-branco. Nessa citação, observa-se que a dialética constrói-se em três níveis paralelamente: cronotopicamente, socialmente e visualmente. Temos um passado remoto, século XVIII, em que o ambiente, as mansões e outros componentes do espaço, eram coloridos. Num passado recente, a infância do narrador, esse espaço já não era o mesmo, pois as mansões estavam

envelhecidas e descoradas, marcadas por um “manto preto-e-branco”. Apesar de ser melancólico e de sombrio aspecto, por causa dessas marcas de decadência, é o período da infância, o momento que o narrador prefere e valoriza.

O esquarteramento também se faz presente em termos sociais, econômicos e de relação entre as pessoas. O capítulo “Os ricos” é bem exemplificativo desse antagonismo que permeia todo o texto. Para descrever o que acontecia consigo durante as festas que sua família freqüentava, o narrador usa uma metáfora cronotópica: o deslocamento. “Depois que eu dava o meu primeiro giro em meio aos convidados, um estranho vento soprava vindo de lugar nenhum e eu começava a me sentir deslocado.” (p. 210) O tempo é marcado tanto pelo advérbio temporal “depois” quanto pela ação executada pelo narrador “dar um giro”. Note-se a analogia interessante que se pode fazer entre a alteração espaço-temporal apresentada pelo narrador e o “deslocamento” psicológico que o acomete depois daquela ação. Temos aí uma dupla movimentação. A primeira realiza-se em nível físico, enquanto a segunda acontece em nível psicológico. A metáfora consiste em usar o termo eminentemente espacial para se referir a um estado psicológico. Naturalmente que o narrador não se encontrava perturbado simplesmente por andar entre os convidados, mas sim porque via as inúmeras contradições dos comportamentos e manifestações afetivas que ali se apresentavam. Como diz Genette (1972):

As metáforas espaciais constituem, pois, um discurso de alcance quase universal, já que delas nos servimos para falar de tudo, literatura, política, música, e é o espaço que constitui sua forma, nisto que lhe fornece mesmo os termos de sua linguagem. (p. 73)

Concordamos com o teórico francês, mas vale destacar que, no trecho acima citado, a metáfora espacial só se mostra após uma ação, que é a do tempo. Portanto, acreditamos que mais do que uma metáfora espacial, temos aí uma metáfora cronotópica, pois a metáfora só resulta devido à junção entre tempo e espaço. O espaço oferece a forma, como acentua Genette, mas é o tempo que lhe fornece o motivo. Esse deslocamento psicológico do narrador é explicitado logo adiante:

Mais tarde eu descobriria que a minha mãe, que tinha um prazer autêntico com a companhia, e o meu pai, que provavelmente estaria flertando com alguma das suas amantes, não tinham exatamente esquecido os mexericos sórdidos que comentavam em casa, mas os tinham simplesmente deixado de lado, ainda que só por uma noite. Afinal, todos os ricos não faziam a mesma coisa? Talvez, achava eu, aquilo fizesse parte da condição de rico: estar sempre fingindo. (p. 210)

Antes de qualquer reflexão ou interpretação, note-se o movimento espaço-temporal feito pelo narrador no início do excerto acima. No *aqui-agora* do discurso, o narrador antecipa a história, mostrando-nos o que irá acontecer no *lá-então* da narrativa. Portanto, temos uma *anacrotopia* prospectiva, isto é, ocorre, no discurso, uma antecipação da diegese.

Esse parágrafo, o penúltimo do capítulo “Os ricos” é bem exemplificativo das contradições que cercavam as pessoas, começando pelo próprio narrador que se sentia incomodado com as fraquezas morais das pessoas pertencentes àquela sociedade, passando por seus pais que fingiam esquecer os mexericos e tratavam os outros de tal modo que se sentissem ricos também, até os próprios ricos que falavam em banalidades como se fossem a coisa mais importante do mundo. O narrador se espantava ao observar o dinheiro que era enviado para bancos suíços a título de segurança financeira. O dinheiro estava longe, mas, ao mesmo tempo, estava perto e seguro, pois eles, os ricos, poderiam lançar mão da fortuna na hora que quisessem ou necessitassem.

O retrato de Istambul, por seguir uma dialética de esartejamento, é o de um retrato binário. Com efeito, do início ao fim do romance sobressalta essa estrutura, que é a coluna dorsal de todo o livro. É difícil não pensar aqui na pobreza do texto como um todo, se nos colocarmos a partir desse ponto de vista. Apesar de a escritura ser agradável, com construções sintáticas bem interessantes e com imagens criativas, com reflexões bem profundas e tocantes, o narrador atém-se a uma polaridade não convincente, difícil de aceitar. Em vez de uma coluna dorsal bipolar, a escritura talvez ganhasse se fosse articulada em escamas. Trata-se um texto monofônico e não polifônico, como seria de se esperar de uma obra tida como rica e complexa na sua recepção. Por exemplo, os gregos, antigos moradores, desde que a cidade se chamava Bizâncio, são vistos, na maior parte das vezes, como os perseguidos pelos turcos. Em que pese a tradição de toda uma perseguição e exclusão históricas, o retrato fica falho na medida em que não vemos nenhum personagem grego que não seja assim, estereotipado. O maniqueísmo é bastante evidente. O narrador leva-nos a acreditar que os gregos moradores de Istambul são realmente seres afáveis, incrivelmente sempre perseguidos pelos mulçumanos. Trata-se, enfim, de um retrato bem enviesado e de *parti pris*.

Outra dialética presente no texto encontra-se na dualidade prosa e poesia. O décimo capítulo, “A hüüzün”, parece-nos ser a parte mais alta do livro. Nele, o narrador aventura-se a realizar uma poeticidade bastante intensa, o que confere a sua prosa um caráter poético, com ótimos resultados estéticos. Se não estamos diante de uma narrativa poética propriamente dita, estamos, com certeza, adentrando o seu umbral. *Hüüzün* é a palavra turca para *melancolia*. E, em todo o capítulo, o narrador esmera-se em defini-la, em entendê-la e em transmiti-la ao leitor do livro. Daí a abundância de passagens poética:

É vendo a **hüzün**, é prestando nossos respeitos às suas manifestações nas ruas, nos panoramas e nos habitantes da cidade, que finalmente conseguimos senti-la em toda parte. Nas frias manhãs de inverno, quando o sol toca de repente as águas do Bósforo e aquele vapor tênue começa a subir da superfície, a **hüzün** é tão densa que quase se torna palpável, e quase a vemos formar uma película que cobre o povo e suas paisagens. (p. 110)

Cronotopicamente, a *hüzün* materializa-se no texto e na recepção. De um lado, temos a temporalidade da manhã e do inverno. De outro, as águas do Bósforo e a neblina que se estende e engloba toda a cidade. Poderíamos dizer que o espaço-tempo da *hüzün* é esse. Trata-se de sua fonte, sua origem no tempo e no espaço. Mas a poesia não se mistura com a prosa somente no capítulo décimo. Ao falar do Bósforo quando o narrador via à noite e os barcos que por ele passavam, temos novamente a intersecção de prosa e poesia. Inclusive, nessas noites, o narrador tinha o costume de memorizar poemas. O ritmo, as metáforas, o predomínio da subjetividade, tudo isso, impregna várias páginas das memórias do narrador.

Nas manhãs frias de inverno, enquanto eu tremia debaixo das cobertas e decorava o meu poema, eu olhava pela janela para o Bósforo, que tremeluzia à distância como num sonho.

Eu podia enxergar o Bósforo através das lacunas entre os prédios de quatro ou cinco andares abaixo de nós, por cima dos telhados e das chaminés das periclitantes casas de madeira que haveriam de queimar ao longo dos dez anos seguintes... (p. 215)

Na madrugada, os navios deslizam escuros pelas correntezas do Bósforo. A poesia cristalizada no poema reflete-se na beleza da paisagem decifrada pelo olhar. Assim é que o Bósforo, para além de sua geografia, é também fonte de poesia. Daí a afirmação do narrador de que “Ser capaz de ver o Bósforo, ainda que de longe – para os Istanbulitas é uma questão de ordem espiritual...” (p. 217)

O narrador vale-se também, várias vezes, de autores famosos que visitaram Istambul, notadamente no século XIX, e que, de volta aos seus países, compuseram sobre ela. É o caso de Théophile Gautier, Gustave Flaubert e Gérard de Nerval, entre vários outros, a maioria, franceses.

Mas Nerval tem uma frase que nunca me deixa o espírito, quando ele descreve essa “planície” onde por toda a minha vida só conheci uma série de velhos edifícios de apartamentos como “uma vasta e infinita pastagem sombreada por pinheiros e nogueiras”. (p. 233)

O narrador fala-nos da paisagem que existia na época da visita de Nerval, mas que é no momento do narrador, o lugar onde ele passou a vida toda. Tal paisagem existia antes de ele nascer, porém não

existe depois, uma vez que está por uma segunda vez no outrora, constituindo referencialmente o local onde morou o narrador, no passado (recente) dele, distante, por sua vez daquele de Nerval. Aquela paisagem não existe no agora do narrador, pois foi fisicamente destruída e outra coisa foi construída no lugar. Mas parece que o narrador equivocou-se ao identificar com o tempo a nostalgia que sente. O problema não é o tempo, mas as metamorfoses do espaço. A transformação da paisagem ocorreu no tempo, mas se não tivesse ocorrido, se ainda existisse, apesar do tempo, a paisagem descrita por Melling ou Nerval, ou mesmo a paisagem em que viveu o narrador, tudo estaria adequado. Portanto, a questão não é com o tempo, mas com o fato de que o espaço mudou *irretornavelmente*, com o andamento do tempo. Nossa mente tende a achar que é tempo o centro, o protagonista das transformações. Na verdade, as transformações ocorrem na duração do tempo e não pelo tempo em si. Ou ainda, as coisas mudam apesar do tempo. Foucault (1992) abordou parcialmente essa questão na entrevista que deu para a Revista *Hérodote*. Com muita acuidade, o pensador francês que até o início do século XX, o espaço foi pensado como aquilo que estava estático, que não mudava, enquanto o tempo era aquilo que estava continuamente em movimento, aquilo comportava uma dialética. Parece que o narrador de *Istambul* comete justamente esse equívoco, que, de resto, é da maioria das pessoas: tomar o espaço como estático ou, o que parece-nos mais grave do que isso, pensar o tempo separado do espaço. No caso do apontamento do narrador, é verdade que o tempo tenha passado, mas é igualmente verdade que o espaço não necessitava fatalmente ter-se transformado tal como de fato aconteceu. A primazia da nostalgia ou, melhor ainda, da melancolia que impregna o narrador está no espaço e não no tempo. O emérito geógrafo brasileiro, Milton Santos, chama a atenção para o fato de que o tempo é somente o presente, enquanto o espaço é o presente e o passado.

O que se acha diante de nós é o agora e o aqui, a atualidade em sua dupla dimensão temporal e espacial. O passado passou, e só o presente é real, mas a atualidade do espaço tem isto de singular: ela é formada de momentos que foram, estando agora cristalizados como objetos geográficos atuais; essas formas-objetos, tempo passado, são igualmente tempo presente enquanto formas que abrigam uma essência, dada pelo fracionamento da sociedade total.(2004, p. 231)

Provavelmente, é essa sua dialética que institui a riqueza do espaço. É ela que faz um corte epistemológico no narrador. No espaço em que ele morou a vida inteira e que é marcado pela coordenada espacial da verticalidade, isto é, do alto X baixo, uma vez que sempre morou nas encostas de Istambul, é que temos a sobrevivência da paisagem passada em pequenas amostras, tais como as ruínas que povoam

as ladeiras da cidade. Na verdade, é essa síntese de passado e de presente que comove o narrador e envolve o seu leitor. É o espaço, lembrando o passado que já se foi e o presente que não é mais como dantes que nos comovem. Como diria Bachelard:

O espaço já não é senão o tempo que traz verdadeiramente as forças de solidariedade do ser. O *albu*res não age mais sobre o *aqui* do que o *outrora* age sobre o *agora*. (2007, p. 62, grifos do original)

Mais à frente, o narrador afirma que quando passeava com seu pai pelos lugares descritos por Gautier, cem anos depois, ficava admirado de tudo estar igual a não ser o calçamento. “... fico admirado ao constatar que esses lugares que eu via quando passeava de carro com o meu pai cem anos mais tarde ainda estivessem inalterados, salvo pelas pedras do calçamento.” (p. 243) É muito rica essa parte. Temos aí, uma vez mais, o esquadramento. Antes, tudo estava mudado. Agora, nem tudo, ou quase tudo estava inalterado. Vislumbramos no trecho a permanência do espaço através do tempo. Nesse sentido, o espaço é, ao mesmo tempo, passado e presente. Neste ponto, talvez fosse interessante nos perguntarmos como o narrador realiza o retrato de *Istambul*? Fala de suas memórias, de seus sentimentos e impressões a respeito da cidade; fala de escritores turcos e franceses que descreveram suas viagens a *Istambul*. Fala de pintores. Narra fatos históricos com emoção. Tenta interpretar a “alma” de *Istambul*. Ele tece uma paisagem física e humana de maneira sensível, embora nessa sua *démarche* deixe de enaltecer e de endossar diretamente a cidade face aos seus leitores.

Deste modo, podemos concluir que *Istambul*: memória e cidade de Orhan Pamuk é essencialmente um livro sobre o espaço. Cada página é povoada de espaços que são retomados pela memória e reinventados pela escritura ágil do narrador. Além da escrita propriamente dita, o livro é povoado de fotografias. A maioria delas são antigas, que também revelam inúmeras, curiosas e intrigantes espacialidades da cidade turca. Fotos antigas e pinturas (de Melling, por exemplo) atualizam a *Istambul* do passado, seus espaços, sentimentos e memórias. O intertexto imagético que ilustra o livro, porém, só serve para reafirmar nossa hipótese sobre a espacialidade nessa obra. Não há ali contradição ou mudança de atitude do autor com referência à subjetividade do narrador e ao seu projeto de envolvimento do leitor com certa *Istambul*. Ocorre apenas confirmação do caráter atribuído à cidade e reforço da escritura. Aliás, após o encerramento da narrativa, no final da obra, numa seção intitulada “Sobre as fotografias”, o próprio Pamuk explicita as autorias das fotos, agradece as colaborações recebidas nesse sentido e reafirma sua subjetividade com referência a matéria.

No entanto, diferentemente da visão de outros escritores que escreveram sobre a cidade, como o historiador e escritor Koçu (Reşat Ekrem Koçu (1905–1975), citado no livro por haver escrito uma curiosa enciclopédia-folhetim sobre curiosidades da cidade, podemos afirmar que a Istambul de Pamuk continua sendo vendida em volta do mundo a preços bem razoáveis. Ao final das contas, a melancolia que se arrasta nos escritores biógrafos da cidade turca vem encontrando repercussões diferentes. Do sofrimento em vida, das perseguições e, finalmente, do esquecimento, passamos a Pamuk, um Prêmio Nobel e um bem sucedido escritor. A que se deve tal mudança? Ironicamente, talvez, justamente à ocidentalização que o próprio narrador critica. Segundo ele, as melhores páginas são aquelas que ficam a meio caminho do Ocidente e do Oriente, uma terceira margem, quem sabe, como pontuaria Guimarães Rosa. É dessa procura de síntese, dessa busca de uma singularidade difícil de encontrar, que vem o sonho, a fantasia, o otimismo que permeia as páginas mais interessantes sobre a antiga Constantinopla. Diferentemente de outros “retratistas” literários de Istambul, em Pamuk, a dialética transforma-se completamente a ponto de tornar-se outra coisa. Bem ao gosto ocidental, encontramos aqui um narrador que conta sua história a partir de sua formação. Pamuk mistura histórias pessoais, que vivenciou com sua família ou sozinho, autobiográficas, portanto, com aspectos visíveis da cidade, quase tornando a história da cidade, a sua própria história e vice-versa. Ocidentalizando-se, encontramos uma Istambul melancólica, mas, desta vez, a melancolia é ocidental e, conseqüentemente, de sucesso, de recepção garantida. Para o narrador, não há como falar da cidade sem falar de si.

De modo que o leitor que percebeu como eu descrevo Istambul quando me descrevo, e como me descrevo quando descrevo a cidade, já terá descoberto que eu só menciono essas batalhas infantis, mas sem quartel a fim de preparar a cena para outra coisa. (p. 308)

Mas aqui completamos o círculo, porque qualquer coisa que digamos sobre a essência da cidade fala mais sobre as nossas vidas e o estado de espírito de cada um. A cidade não tem outro centro que não nós. (p. 365-366)

Da cidade para o ser e do ser para a cidade. Nesse trecho encontramos uma das chaves interpretativas mais claras dessas *memórias* do escritor turco. No fundo, o que temos é um mergulho na subjetividade do próprio narrador. Naturalmente, encontramos a Istambul histórica e geográfica nas páginas do livro. De fato, nós a vislumbramos em praticamente todas as páginas. No entanto, no primeiro plano, para além do próprio título da obra, o verdadeiro protagonista é o próprio narrador que nos conta de suas vivências na fase infantil, juvenil e parte de sua vida adulta nessa cidade e as impressões que a convivência com esse espaço deixou em sua formação. E se, como afirma Kathryn Woodward (2012):

É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem sou eu? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? (p. 18)

Podemos, então, afirmar que uma das representações importantes na construção da identidade é aquela feita pelo próprio escritor a respeito dos importantes espaços que percorreu e ocupou em sua vida. Como vimos, ao escrever sobre sua cidade natal, o narrador está escrevendo sobre si mesmo. Ele está procurando afirmar, em última análise, sua própria identidade ou, pelo menos, uma das facetas dela. Nesse sentido, é bastante relevante a última frase dessas memórias: “Não quero ser artista”, eu disse. “Vou ser escritor.” (p. 385) Essa derradeira afirmação do livro parece sugerir também um fechamento de um ciclo identitário, concomitante com o início de outro. O livro encerra-se com a afirmação de um dos traços de identidade que definiriam dali por diante aquele que, no momento da escritura, registra suas memórias: o escritor que ganhará vários prêmios nacionais e internacionais de literatura, inclusive, o mais prestigiado de todos, o Prêmio Nobel. Escritor e narrador interpenetram-se para dar origem a outra entidade, avassaladora e dominante, o autor implícito, nos termos colocados por Wayne Booth (1980).

Segundo Cintra (1981, p. 20), esse tipo de autor definido por Booth é uma “*espécie de diretor de cena que permanece nos bastidores do romance, não se deixando ver*”, “à não ser através de uma série de índices como a escolha e as constantes alterações do foco narrativo, a ordem da narração, etc.” Ou então, age neutramente como propõe Patriota (1981, p. VI), “o narrador permanecendo por trás sem jamais interferir diretamente na narração, consegue mostrar os fatos à medida que atuam de modo intensivo e dramático na consciência da personagem”. E nesse momento as cartas estão bem embaralhadas, os limites entre realidade e ficção ou entre o gênero ensaio e romance, entre memória e invenção estão tensos e o efeito literário instala-se, pleno. No caso presente é esse autor implícito que no universo literário provoca o conflito, pois instaura no leitor, ao mesmo tempo, a dúvida, a indiferença, o fastio, a atração fatal, a memória, o interesse e o esquecimento. O autor implícito não está ligado direta e tecnicamente com a pessoa de carne e osso, com o ganhador dos prêmios, cidadão turco, possuidor de um passaporte e de endereços na Turquia e nos Estados Unidos, mas unicamente com os “fatos” inerentes ao universo literário por mais esses possuam lastros no mundo real. Sua ação criadora e manipuladora está desligada de qualquer ancoragem ou compromisso com a História e com Geografia, para restringir-se ao mundo abstrato, inefável e imaginário

da Literatura. Com esses laços cortados, fica simplificada a tarefa da “leitura” literária de uma obra, mesmo que ela se intitule *Istambul*: memória e cidade, romance (?) que se materializa numa publicação, entre nós, da Editora Companhia das Letras, com tradução de Sérgio Flaksman, etc.

O que temos é uma representação multifacetada de Istambul. Trata-se, inclusive, de algo diferente daqueles retratos apontados por escritores franceses do século XIX como Flaubert, Nerval e Gautier. O misticismo de então é substituído por uma imagem um pouco realista. Em verdade, apesar da tradição histórica, Bizâncio-Constantinopla-Istambul não passa, de acordo com a memória-ficção de Pamuk, de uma cidade bem comum. Demasiadamente comum. Uma megalópole como qualquer outra: Rio de Janeiro ou São Paulo. Enfim, como Braz Cubas e a sua Rio de Janeiro, o narrador constrói um capítulo de negativas, de impressões, de subjetividades inefáveis. A diferença é que o capítulo é um livro. É difícil querer visitar Istambul se nos fiarmos apenas na tessitura de Pamuk. A motivação turística não é forte. Por outro lado, tal como Capitu, pela sua criatividade, pela sua temática e pela sua estrutura, a escritura de Pamuk atrai-nos de maneira incondicional. Se o romance moderno, como disse Jean Ricardou, é a aventura de uma escrita, Pamuk e seus escritos, tal como os olhos de Capitu, possuem grande fator de impacto e atração na contemporaneidade.

O que resta, finalmente, não é uma Istambul, cidade que pode ser registrada simplesmente pelo historiador, pelo cronista, pelo fotógrafo e pelo turista, mas uma cidade que é interior, que é reminiscência e sentimento, subjetividade pura e construção estética na escritura das letras e das palavras. E nesse sentido, sem sombra de dúvida, em que pesem os desgostos, as dores e as decepções tanto do narrador como do autor implícito e até mesmo do leitor, estamos diante não de uma nova Jerusalém, mas de uma Istambul libertada pelo sortilégio da Literatura e de seus encantamentos.

Referências:

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

_____. *A intuição do instante*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. Campinas: Verus, 2007.

BARBOZA, Luciana. Orhan Pamuk: a cidade e o ensaio In: *Revista Garrafa*. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ - n° 28, setembro-dezembro de 2012, s/p.

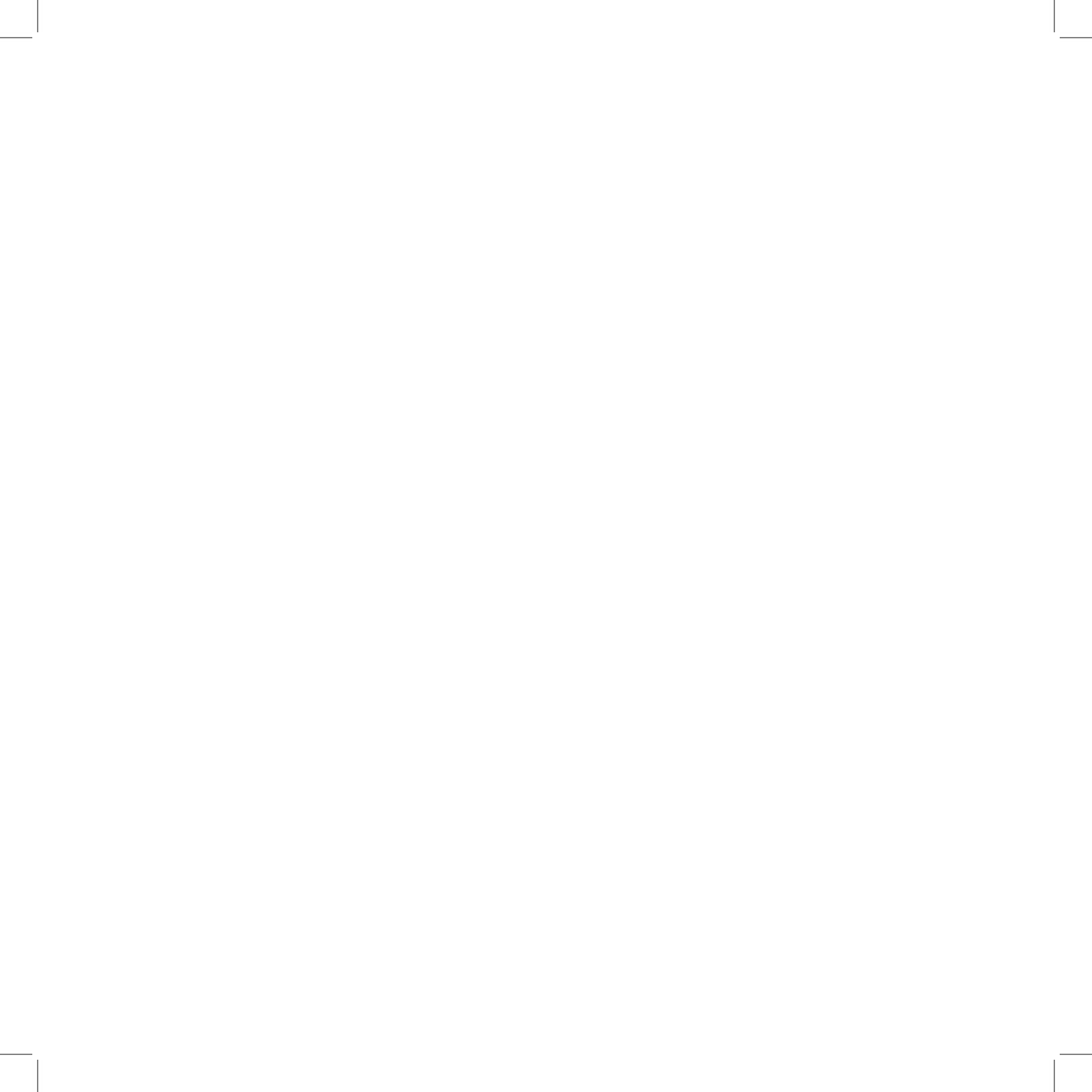
BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. e pós-fácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

- BUTOR, Michel. *O espírito do lugar*. Trad. Rui Guedes da Silva. Lisboa: Arcádia, 1963.
- CAMARGO, Luciana Moura Colucci. *A filosofia do mobiliário: por uma poética do espaço gótico*. In: Congresso da ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada. São Paulo, 2008.
- CINTRA, Ismael Ângelo. Teorias representativas sobre o foco narrativo: uma questão de ponto de vista. In: *Revista Stylos*. São José do Rio Preto: UNESP, n° 52, 1981, p. 20.
- FOUCAULT, Michel. *Sobre a Geografia*. In: _____. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1992. p. 153-165.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantonelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*. Trad. Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? Trad. Tomás Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. In SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Trad. Maria da Glória Bordini. Por Porto Alegre: Globo, 1970.
- PAMUK, Orhan. *Istambul: memória e cidade*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PAMUK, Orhan. Entrevista concedida a André Sollito. In: *Revista Época*. 04/01/2012, p. 4 (da entrevista)
- PATRIOTA, Margarida. Prefácio à edição de *Pobre herdeira de Washington Square*, de Henry James. Trad. Margarida Patriota. Brasília: Alhambra, 1995.
- PAVIANI, Jayme. O ensaio como gênero textual. In: *Anais do V Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais*, ocorrido em Caxias do Sul, em 2009, p. 2 (interna ao texto da comunicação).
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivainha: Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- RICARDOU, Jean. *Pour une théorie du nouveau roman: essais*. Paris: Seuil, 1971. («Tel Queb»)

SAID, Edward. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (Companhia de Bolso)

SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: EDUSP, 2004.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2012.



*Homens & caranguejos e a travessia ético-estética
da memória no romance da fome*

*Homens & caranguejos and memory ethical-aesthetics
crossing of memory the novel of hunger*

Thiago Azevedo Sá de Oliveira (CAPES/UFPA)¹¹³

Silvio Augusto de Oliveira Holanda (UFPA)¹¹⁴

¹¹³ Doutorando em estudos literários pelo programa de pós-graduação em letras da Universidade Federal do Pará (UFPA). Mestre em letras pela Universidade Federal do Pará (UFPA), 2014. Pará-Brasil, Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: prof.thiagoazevedo@gmail.com

¹¹⁴ Doutor em letras (teoria literária e literatura comparada) pela Universidade de São Paulo (USP), 2000, e pós-doutor em estudos românicos pela Universidade de Lisboa, 2007. Pará-Brasil. Atualmente é professor associado IV da Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: eellip@hotmail.com

RESUMO: *Homens e caranguejos* (1967), romance escrito por Josué de Castro (1908-1973), apropria-se da memória como artifício coesivo da matéria histórica e literária. Na obra, o rememorar das personagens resulta na dinâmica discursiva e temporal do enredo. O aproveitamento das memórias do cotidiano da fome e a referência às paisagens humanas da cidade do Recife concebem o fictício como imaginário antropológico (ISER, 2013), de modo que a intertextualidade com a vida social, fruto do discurso mnemônico, apresenta sua filiação ético e estética acerca da impossibilidade da re-apresentação total do vivido na linguagem (SALGUEIRO, 2012).

Palavras-chave: *Homens e caranguejos*; memória; romance.

ABSTRACT: *Homens e caranguejos* (1967), novel written by Josué de Castro (1908-1973), appropriates the memory as cohesive device of historical and literary matter. In the work, the recall of characters results in discursive and temporal dynamics of the plot. The use of hunger everyday memories and the reference to human landscapes in Recife conceive fictitious as anthropological imagination (ISER, 2013), so that intertextuality with social life, the result of mnemonic speech, presents its ethical and aesthetic membership about the impossibility of total re-presentation of living in language (SALGUEIRO, 2012).

Keywords: *Homens e caranguejos*; memory; novel.

A escrita trava com a memória diferentes ‘batalhas’, em embates que autorizam a combinação entre a factualidade e a fantasia. Esta sinopse parece atraente e exequível, quando considerada a possibilidade de estudo do romance *Homens e caranguejos* (1967), do médico e intelectual pernambucano, Josué de Castro.

Semelhante aos romancistas e poetas que adotaram as personagens da rotina como figuras da representação e “abriram caminho para o realismo moderno, que se desenvolveu desde então em formas cada vez mais ricas, correspondendo à realidade em constante mutação e ampliação da nossa vida” (AUERBACH, 1998, p. 500), Josué escolhe “os cavaleiros da miséria, com suas armaduras de barro, e os caranguejos, com suas duras carapaças” (1967, p. 46), para dar vida ao romance da fome, do mundo à parte dos heróis do mangue.

“A história deste livro é a história da descoberta que da fome fiz nos meus anos de infância, nos alagados da cidade do Recife.” (CASTRO, 1967, p. 12). É dessa forma que Josué de Castro antecipa no prefácio a importância da memória na organização do cotidiano famélico em seu único romance. O curso inteiro que fez da fome, quando ouvia com interesse crescente as histórias contadas por seu pai, corrobora o propósito de tornar estilisticamente complexo o discurso romanesco.

No paratexto que antecede a narrativa propriamente dita, intitulado “Prefácio um tanto gordo para um romance um tanto magro”, o autor destaca a importância da memória para a originalidade do romance. A fome, alçada na obra ao posto de personagem protagonista, é apresentada ao leitor pelas recordações da infância do romancista, em dinâmica diegética que empresta à figura do narrador a capacidade de fragmentar a lembrança dos fatos em possibilidade criativa.

Através do conceito da “metaficção historiográfica” (HUTCHEON, 1991, p. 142), sinaliza no romance o despertar de uma autorreflexão histórica dos eventos assimilados como “verdadeiros”. A esse respeito, viabiliza-se compreender como na textualidade de *Homens e caranguejos* a experiência dos fatos é plasmada pelo uso da memória na significação do enredo e na construção da temporalidade narrada.

História e memória: o contexto de produção e recepção de *Homens e caranguejos*

Em face do relevo temporal, *Homens e caranguejos* ambienta-se em meados do século XIX, a partir da grande seca de 1877, como uma ficção da fome. O contexto histórico da obra e a catarse lúdica do subúrbio dos manguezais recifenses aspiram mover o leitor à consciência ético-estética dos problemas econômicos, sociais e políticos do Brasil no pós-Golpe de 1964. Há de se resguardar, contudo, na autêntica natureza ficcional, a compreensão do desvelo artístico como “um espaço ímpar, onde na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo” (ADORNO, 1980, p. 270).

Envolto na atmosfera do golpe militar brasileiro de 1964, Josué de Castro, à época deputado federal pelo estado de Pernambuco, em 1966, durante o exílio, em Paris, usa das memórias da infância para escrever seu único romance. Em meio à cassação dos direitos políticos imputada pelo governo através do Ato Institucional-01 (AI-01), o intelectual consagrado desde a repercussão internacional dos livros *Geografia da fome* (1946) e *Geopolítica da fome* (1951) publica na capital francesa *Des hommes et des crabes*, traduzido para o português brasileiro no ano seguinte à edição estrangeira¹¹⁵.

Aportando no Brasil com a tradução de Christiane Privat, o romance *Homens e caranguejos* possui um público interno reduzido até a abertura política; não por acaso, em função da atividade de censura movida pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão do governo militar que filiou a obra do romancista às convicções políticas do parlamentar Josué de Castro.

O DIP foi também o responsável pelo recolhimento dos volumes brasileiros que chegavam às livrarias e às bibliotecas públicas, sendo, portanto, relevante o impacto de sua atuação na restrita circulação desta narrativa no curso quase três décadas. Por esse motivo, o livro *Homens e caranguejos* passa a ser consultado pelo público/leitor a partir da década de 1980, com a derrocada do regime autoritário. A publicação de duas novas edições do romance durante o término da década de 1990 e os anos 2000 dá ânimo teórico ao público acadêmico, gerando a crítica especializada na leitura do texto literário josueniano¹¹⁶.

A carreira literária do escritor e médico Josué de Castro (1908-1973) tem início com a produção de quase cinquenta crônicas e oito contos¹¹⁷, originalmente publicados em jornais e revistas brasileiros que circulavam nas cidades do Rio de Janeiro, do Recife e de São Paulo¹¹⁸, em meados da década de

¹¹⁵ Sobre o contexto de produção e recepção do romance josueniano, tem-se que “No primeiro ano de exílio, sua sensibilidade diversificada levou-o a repensar a infância passada em Recife, inspirando-lhe uma incursão na área da literatura de que resultou um romance escrito com paixão, *Homens e caranguejos*. Traduzido em várias línguas, foi, ainda, adaptado para o teatro por Gabriele Cousin com o título *Cycle du crabe* ou *les aventures de Zé Luis, Maria et leurs fils João* (Gallimard, 1969)” (LINHARES apud FERNANDES; GOLÇALVES, 2007, p. 24).

¹¹⁶ A propósito da fortuna crítica especializada, deve-se frisar a tese Josué de Castro: por uma poética da fome (1998), de Tânia Elias Magno da Silva, bem como as dissertações *Homens e caranguejos: Uma trama interdisciplinar. A literatura topofílica e telúrica* (2008), de Ângela Caldas Sanábio Faria, e *Da lama à ficção: memórias e diálogos da fome nos interstícios narrativos de Homens e caranguejos* (2014); sendo a última de nossa autoria.

¹¹⁷ Os contos “O ciclo do caranguejo”, “A cidade”, “O despertar dos mocambos”, “Solidariedade humana”, “A seca”, “João Paulo”, “Ilha do Leite” e “Assistência social” foram publicados originalmente em revistas e periódicos brasileiros e, no ano de 1937, foram organizados na edição do livro *Documentário do Nordeste*.

¹¹⁸ A primeira publicação de Josué de Castro no ramo da literatura foi lançada na *Revista de Pernambuco* (Recife), em setembro de 1925, com o título “A doutrina de Freud e a Litteratura Moderna”. Ademais, além dos textos sem devida referência bibliográfica, o autor possui um ensaio literário, na *Revista Antropofágica* (São Paulo), de 1928; sete, no periódico *A província* (Recife), nos anos de 1928 e de 1930; dez, no *Diário da Manhã* (Recife), entre 1927 e 1930; sete, no *Diário da Tarde* (Recife), de 1928 a 1933; um, na *Revista Para Todos* (Recife), de 1928; dois, no *Jornal Pequeno* (Recife), de 1929; um, no *Jornal do Commercio* (Recife), em 1929; um, no *O Jornal* (Recife), de 1929; um, no *A Platéia* (São Paulo), de 1935; um, no *A Manhã* (Rio de Janeiro), de 1935; quatro, no *A Nação* (Rio de Janeiro), de 1936; e três, no *Diário Carioca* (Rio de Janeiro), de 1936.

1930. O autor brasileiro abriga no romance *Homens e caranguejos* (1967) o desejo do ficcionista interessado no trato artístico das questões do cotidiano social. A fome, elemento que serve à obra como elemento condutor da tensão, é acompanhada pela memória histórica, em processo pelo qual o contar/recontar inventa nova ordem à fabulação coletiva dos fatos.

Problematizar a ficção como expressão múltipla da consciência humana não parece contrariar o *modus operandi* da história. Em *Homens e caranguejos*, o plurilinguismo exercido pela memória, bem como pela hibridização de canções populares e de poemas indexados ao romance, enquanto “fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal” (BAKHTIN, 2010, p. 73), cooperam para a variabilidade do universo “refratado” de questões estéticas; todavia, tenras ao envolvimento do homem em sua demanda igualmente social. No contato com história, a memória narrada permite a João Paulo, personagem central do enredo, reaver o passado problemático de seus pares.

O resgate de um acontecimento feito através da obra de arte sempre gera polêmica, pois nessa “visita” ao passado podem-se descobrir “verdades” até então não reveladas, devido às relações de interesse e poder de “grupos” conservadores. Durante muito tempo, precisamente todo o século XIX, a literatura produziu o romance realista que, em geral, não partia do pressuposto de que a “realidade” social vivida fosse ambígua ou múltipla, ou seja, a partir de uma reflexão cotidiana focada na sensibilidade humana, o sujeito “aceitava” essa realidade como algo natural e invariável, a natureza precária do indivíduo como herança intransponível. Entretanto, a História da Literatura contemporânea, aliada aos modelos progressistas de retratar a arte pelas diferenças, como é o caso da literatura pós-colonialista, verificou que era necessário problematizar, a sua maneira, seu contexto social. Por motivos como esse, o final do século XX foi marcado por uma atomização das camadas eruditas da arte e firmou-se a consciência de que a história vinha sendo contada “de cima”, sob um misto de interesses e ideologia dos historiadores. (JACOMEL; SILVA, 2007, p. 740).

Sob o ângulo que tenta resguardar o elo de lucidez para com a sociedade, é de interesse no estudo que se apreende do romance *Homens e caranguejos* avaliar em que medida a tessitura romanesca josueniana se mantém coerente e expressiva quando articulada à atmosfera da memória. Nesta direção, move-se a possibilidade de enxergar a construção literária no processo de individuação da realidade, a fim de atingir não o dado famélico, próximo da vida social, mas de passá-lo à frente pela configuração potencial do texto literário que assume uma forma determinada de acesso ao mundo, decompondo-o e transgredindo seus valores em função do universo dos signos e das imagens (ISER, 2013).

Das premissas: 'a poética de fome' e o par e passo da memória

Em *Homens e caranguejos*, o caráter rizomático da memória, “que ilumina, com a violência e dor a impossibilidade de trazer de novo aquilo que uma vez foi perdido, a alegoria coagulada do próprio declínio (*Untergang*) [do narrador]” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 54) abre a narrativa pelo precedente irrecusável da rememoração.

O narrador de 3ª pessoa, em discurso indireto livre, vislumbra no diálogo das personagens a necessidade de reelaborar (*perlaborar*) a experiência da fome como memória atualizada. Nos escritos póstumos de *Sobre o conceito de história* (1940), Walter Benjamin propõe pensamento análogo que conflui para a hipótese da romanesca josueniana, isto é, da impossibilidade de retorno ao vivido, bem como, da necessidade de se reelaborar a memória no processo de atualização da experiência.

A trajetória de João Paulo, criança~protagonista de *Homens e caranguejos*, identifica-se com o roteiro do personagem-viajante, deslocado no tempo e no espaço. Como quem nunca migrou do lugar onde está para o qual deseja ir, “o outro lado do mangue [...] tão bonito, tão diferente [...] como se fosse um outro mundo” (CASTRO, 1967, p. 32), senão pelas estórias que imagina ou sabe de ouvidos, o menino relê na memória contada do outro a possibilidade de ampliação de seu horizonte de mundo.

No universo diegético em que a ação ideológica de João Paulo é a palavra ouvida ou imaginada, o narrador se destaca pela combinação das histórias do herói e das personagens que a ele se dispõe, fazendo lembrar o ofício do narrador como “um artesão cuja matéria é a vida humana” (BENJAMIN, 1987, p. 409). Talvez por força desta escolha, o *cotidiano da fome* tenha se expandido para a margem do espelho onírico e utópico, pois “quando se torna tema da ficção, o cotidiano adquire outra relevância e condensa-se *em devir*, na situação-limite do tédio, da angústia e da náusea” (ROSENFELD, 2011, p. 46).

À luz d’*A tipologia de Norman Friedman*, Abdala Junior, no que convencionamos chamar de focalização narrativa de *câmera*, frisa o efeito cinematográfico e célere do narrador que “[...] transmite *flashes* da realidade como se apanhados por uma câmera, arbitrário e mecanicamente” (1995, p. 32). Por esta perspectiva de narração, o narrador josueniano situa brevemente cada personagem, pontuando-a de forma incerta e intervalar, tal se dá o limite da lembrança e do esquecimento.

A miscigenação da história, da rememoração e do esquecimento pluraliza o romance tanto pelo efeito híbrido e textual dos elementos da narrativa como pelo contato com as reminiscências pessoais do

autor¹¹⁹. A memória, portanto, atua como ponte, uma vez que canaliza valores da vida e do imaginário da arte, sensível à fluência da literatura entre o público e o privado. Ao passo da elasticidade causada pela extensão do lembrado,

[...] um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor o modo da textura. (BENJAMIN, 1994, p. 37)

A liminaridade da memória articula sinestésica e simbolicamente a aquisição sígnica dos cheiros e das lembranças da paisagem narrada em *Homens e caranguejos*. Espalhados pelo sertão nordestino, na Amazônia, na zona canavieira pernambucana ou no litoral, o espaço é visitado intuitiva ou fisicamente pela rememoração de João Paulo, de Zé Luiz, de Cosme – o paralítico, de Chico –, o leproso, dentre outros, que atravessam o mundo dividido entre a esperança e o descrédito, o passado e o lembrado.

A fisionomia fronteiriça da memória se estende à forma híbrida das personagens, homens-caranguejo, meio homens, meio bichos. Em movimento simultâneo, o próprio espaço da lama se espelha “mistura incerta de terra e água” (CASTRO, 1967, p. 14), de figuras que transportam no tempo da narrativa o ritmo esparso da memória, transformando o romance pelo jogo que se desdobra na eterna captura anacrônica do instante, da recordação desgastada na superação do presente¹²⁰.

Das memórias, o nascedouro do romance da fome

Na investigação crítica dos estudos da memória, Jacques Le Goff, em *História e memória* (1924), atribui ao período do romantismo o auge em que a ficção encontra no memorar o atrativo da fantasia.

¹¹⁹ Descrição de Josué de Castro ao cenário de sua infância: “...durante muitos anos moramos numa velha casa colonial com a madeira das janelas toda descascada, fincada à beira do rio, como uma fortaleza trepada em altos batentes, ficando, em tempo de cheia, inteiramente cercada de água, com caranguejos subindo pelas grades até o terraço, os mais ousados entrando sala adentro. Bem do lado da casa começava um bairro de mocambos, verdadeiras cumbucas negras parecendo boiar sobre as águas dos mangues” (CASTRO, 2003, p. 12).

¹²⁰ Em BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987, pondera-se que, “[a memória] é o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades ficaram soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois 'fatos' nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho” (BENJAMIN, 1987, p. 239).

Alia-se neste marco o pressuposto pelo qual a ficção e o ato da memória não se veem contemplados pela reconstituição de um fato qualquer, mas sim pela ampliação das múltiplas percepções de sentido,

O romantismo reencontra, de um modo mais literário que dogmático, a sedução da memória. Na tradução do tratado de *Vico*, *De antiquíssima Italarum sapientia* (1710), Michelet pôde ler este parágrafo *Memoria et phantasia*: “Os Latinos designam a memória por *memoria* quando ela reúne as percepções dos sentidos, e por *reminiscentia* quando os restitui. Mas designavam da mesma forma a faculdade pela qual formamos imagens, a que os Gregos chamavam *phantasia*, e nós *imaginativa*, e os Latinos *meemorare*... Os Gregos contam também na sua mitologia que as Musas, as virtudes da imaginação, são filhas da memória” [1835, ed. 1971, I, pp. 410-11]. Ele encontra aí a ligação entre memória e imaginação, memória e poesia. (LE GOFF, 1990, p. 463)

Le Goff, na visualização do reencontro romântico da memória com a fantasia, remete à faculdade do estético em julgar a memória na liberdade da qual ela é depositária, pela capacidade que esta possui em gerar imagens¹²¹ descompromissadas do dogmatismo da verdade. No exercício da atividade literária, o poeta, o romancista se reconhece “não como uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor; (ele) possui o seu próprio espelho [...] através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade” (CANDIDO, 2000, p. 18).

Em estudo confinado às atenções da memória para o movimento de criação de imagens, Henri Bergson, no ensaio *Matéria e memória* (1896), particulariza dois modos distintos pelo quais as imagens suscitam movimento: a irradiação de um espectro exterior que influi “[...] sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. E vejo (vê) também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento” (BERGSON, 1999, p. 14).

No delineamento crítico dos estudos que investigam a apropriação da memória em sua significação literária, *Homens e caranguejos* traduz-se, então, pela expressão antropomórfica dos homens-caranguejo, em simultânea ação do romance-memória formador do ciclo do caranguejo¹²². Em estágio idêntico ao verificado no interior de conto homônimo¹²³ anterior ao romance, a clareza e a brevidade do contista se ligam à narrativa, interagindo como uma rubrica, uma sinopse,

¹²¹ Como “imagem”, adotamos a conceituação apresentada por BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves, São Paulo: Martins Fontes, 1999. “[...] por “imagem” entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa - uma existência situada a meio caminho entre a “coisa” e a “representação.” (BERGSON, 1999, p. 2).

¹²² “Mas, será mesmo este livro um romance? Ou não será mais um livro de memórias? Talvez, sob certos aspectos, uma autobiografia?” (CASTRO, 1967, p. 12).

¹²³ Conto lançado em 1935, o “Ciclo do Caranguejo” é um conto literário que descreve os fatos sem retocá-los. O estudo desse ciclo levou o autor a uma análise das relações entre as pessoas e o ambiente em que vivem, exploradas, espicaçadas. Esse texto nos possibilita a reflexão de até onde as formas de miséria e as lutas pela sobrevivência humana podem chegar” (Cf. FERNANDES; GONÇALVES, 2007, p. 17).

Os mangues do Recife são o paraíso do caranguejo. Se a terra foi feita para o homem, com tudo para bem servi-lo, o mangue foi feito especialmente para o caranguejo. Tudo aí é, foi, ou está para ser, caranguejo, inclusive a lama e o homem que vive nela. A lama misturada com urina, excremento e outros resíduos que a maré traz. Quando ainda não é caranguejo, vai ser. O caranguejo nasce nela, vive dela, cresce comendo lama, engordando com as porcarias dela, fabricando com a lama a carinha branca de suas patas e a geléia esverdeada de suas vísceras pegajosas [...] Por outro lado, o povo vive de pegar caranguejo, chupar-lhe as patas, comer e lambe os seus cascos até que fiquem limpos como um copo e com sua carne feita de lama fazer a carne do seu corpo e a do corpo de seus filhos. [...] São duzentos mil indivíduos, duzentos mil cidadãos feitos de carne de caranguejos. O que o organismo rejeita volta como detrito para a lama do mangue para virar caranguejo outra vez. [...] Nesta aparente placidez do charco desenrola-se, trágico e silencioso, o ciclo do caranguejo. O ciclo da fome devorando os homens e os caranguejos, todos atolados na lama. (CASTRO, 1967. p. 28-29)

Em três movimentos simultâneos, depreende-se o eixo que edifica a ação narrativa da ficção josueniana. Seu preâmbulo dialógico a articula pelo diálogo sucessivo dos contextos significativos de composição (memória-ficção), de gêneros (contos-romance) e de coesão entre os elementos estruturais (personagem-narrador-espaço-tempo).

Localiza-se no fragmento do romance a estratégia mnemônica que funciona de modo interno na estrutura profunda do romance. O mecanismo de rememoração que ativa no enredo a ciclicidade das ações dilatadas pelo protagonista, ao longo de treze capítulos refazem a tessitura narrativa da obra. Em face disto, Angela Faria adverte que a organização dos capítulos obedece à tática de formar no romance o ciclo do caranguejo, ao passo que o ciclo das estórias rememoradas incita a imagem culminante da memória, da temporalidade *em devir*;

Para formar o ciclo do caranguejo, o escritor utilizou um artifício na composição dos capítulos. O primeiro, o sétimo e o décimo terceiro capítulos compõem a explicação da fome e do ciclo do caranguejo. No primeiro capítulo, o narrador apresenta o mangue com seus habitantes, no despertar do dia, na comunidade da Aldeia Teimosa. Vivendo como caranguejos e se alimentando de caranguejos: “O ciclo da fome devorando homens e caranguejos, todos atolados na lama” (CASTRO, 2001, p. 26). No capítulo VII, exatamente no meio da obra, a personagem Seu Maneca explica como se mata um homem: [...] No capítulo XIII, o último, termina o dia na Aldeia Teimosa e a personagem central completa o ciclo do caranguejo: “[...] o corpo de João Paulo que, com sua carne em decomposição, irá alimentar a lama que alimenta o ciclo do caranguejo” (CASTRO, 2001, p. 188). No final, o menino João Paulo, a personagem principal, perpetuando o ciclo do caranguejo, morre e seu corpo desaparece no mangue. (FARIA, 2008, p. 51)

As imagens de um círculo inconcluso, apurado nos caracteres internos do espaço e da personagem, preenchem a matéria romanesca do ímpeto alegórico igualmente expansivo. Conduzida pelo atenuante

desprendido das memórias e das aspirações do jovem protagonista João Paulo, a narração se desenvolve na cumplicidade de alternância de vozes do menino protagonista e das figuras dramáticas designadas como os primeiros moradores da Aldeia Teimosa, cenário-núcleo de onde as histórias são rememoradas.

Maurice Halbwachs, no *A memória coletiva* (1950), dimensiona o debate dos contextos sociais da memória. Abrange em seus fundamentos a hipótese de contato entre a memória individual e a memória coletiva, supondo que a memória individual não seja um campo fechado, pois, “[...] Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade” (HALBWACHS, 2003, p. 72).

As fabulações acontecem na trama em domínio coletivo. Logo, pensar a personagem de *Homens e caranguejos* corresponde pensá-la em grupo, indicando o sentido coletivo e popular da obra de Josué de Castro. A ideia de coralidade¹²⁴ reitera-se tanto nos atributos sociais das personagens, em sua maioria catadores de caranguejos, quanto nos locais de circulação e de contação das histórias, isto é, as feiras públicas, as rodas de conversa e as festividades.

No que tange ao plano da personagem secundária, entretanto não tipificada em unicidade de sentido, merece um olhar atento a personagem de *Cosme – o paralítico*. Consistindo em liderança da Aldeia Teimosa, Cosme é detentor das memórias da vivência e dos livros que já leu. É com os “olhos aguçados do mundo lá de fora” que Cosme transmite a João Paulo suas expectativas e vibrações. É também através de Cosme¹²⁵ que João Paulo motiva suas ambições, alheias à miséria na qual nasceu e da qual não consegue escapar.

A relevância de Cosme para o desenvolvimento narrativo de *Homens e caranguejos* excede, por isso, a estabilidade rígida da personagem tipificada. Cosme chega a dividir com o narrador a apresentação de outras personagens, caso do *Mateus – o Vermelho*, *Chico – o leproso*, e da *Negra Idalina*, expondo a ideia a identidade de personagem-narrador e de narrador-personagem. No modo como a personagem encara a realidade, isto é, no subsolo das memórias, nota-se a afinidade discursiva de Cosme com o discurso científico de Josué de Castro, engajado nas questões de ordem econômica, política e social,

Ultimamente, Cosme procura explicar a Chico que a situação do povo está ficando cada vez mais difícil, que a fome aumenta cada dia e que o governo não toma a menor providência. Que os

¹²⁴ Ler MÉGEVAND, Martin. Coralidade. In: Urdimento, n° 20, set. de 2013. Disponível em: <<http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2013/Urdimento%2020/coralidade.pdf>>. Acesso em: 26 fev. 2014.

¹²⁵ “Quando João Paulo ficou conhecendo, em todos os detalhes, a odisséia de Cosme em sua fracassada aventura para conquistar o mundo, cresceu ainda mais a sua admiração pelo amigo, e a sua curiosidade em ouvi-lo contar mais coisas de sua vida. E Cosme sempre satisfaz esta curiosidade do menino. Sempre contou-lhe, não só as coisas maravilhosas do mundo que ele percorrera com suas pernas – a Amazônia – mas, também, as do mundo que percorrera com a cabeça, nos livros: todas as lembranças de suas leituras na mocidade.” (CASTRO, 1967, p. 67)

políticos montados no poder só pensam mesmo em encher a pança. Mas isto tudo vai acabar. Cosme informa que está a par da tempestade que a indiferença dos potentados está semeando na terra. Muito em breve a tempestade vai estalar por culpa deles. Por culpa dos donos da terra que não deixam os moradores cultivá-la para matarem sua fome. Por culpa dos donos da fábrica que pagam aos operários um salário de fome para que possam manter seus filhos viajando pela Europa e sustentar uma penca de mulheres nos apartamentos de luxo da cidade. E por culpa principalmente do governo, que vê tudo isto – toda a pouca vergonha dos ricos e toda a miséria do povo – e finge que não vê. (CASTRO, 1967, p. 120)

No protagonismo dado a João Paulo, personagem expoente da ingenuidade infantil, em detrimento de Cosme (experiente e leitor), o romance fraciona engajamento científico-político em linguagem de evocação estética e antropológica. Em que pesem as considerações de Maurice Halbwachs, em *Homens e caranguejos* a memória comporta o discurso politicamente anímico, valendo-se da abstração subjetiva da realidade ficcional e da duração desgastada da percepção infantil;

Como a criança seria capaz de atribuir valores diferentes às partes sucessivas do quadro que a vida lhe apresenta e, principalmente, por que se espantaria com os fatos ou os episódios que retêm a atenção dos adultos porque estes dispõem, no tempo e no espaço, de muitos termos de comparação? Uma guerra, um tumulto, uma cerimônia nacional, uma festa popular, um novo modo de locomoção – as obras que transformam as ruas de uma cidade podem ser pensadas de dois pontos de vista diferentes. São fatos singulares em seu gênero, que modificam a existência de um grupo. Entretanto, por outro lado, esses fatos transformam em uma série de imagens que trespassam as consciências individuais. Quando se retém apenas essas imagens, no espírito de uma criança elas poderão se destacar das outras por sua singularidade, seu fragor, sua intensidade; mas o mesmo não acontece com muitas imagens que não correspondem a acontecimentos de semelhante alcance. [...] Um ser como a criancinha, reduzido a suas percepções, guardará de tais espetáculos apenas uma lembrança frágil de pouca duração. (HALBWACHS, 2003, p. 79)

O modo de brincar faz de João Paulo o arquiteto de um mundo cuja paisagem é montada pelas peças de um jogo de quebra-cabeça. Feita a ressalva de que, no contato com o amigo Cosme e na leitura das “vivências” das demais¹²⁶ personagens, o protagonista é sucedido das mais diversas experiências. No

¹²⁶ “Para que atinja a realidade histórica atrás da imagem, ela terá de sair de si mesma, terá de ser posta no ponto de vista do grupo, para que possa ver como tal fato marca uma data – porque entrou no círculo das preocupações, dos interesses e das paixões nacionais.” (HALBWACHS, 2003, p. 80)

alcance do narrador, a imagem almejada pelo herói¹²⁷ é sinônima dos paralelos entre a imaginação do espírito infantil, a rememoração e a mediação do outro.

A visão de que esta personagem almeja a vida acompanha o “ouvir a voz do infante e o dialogar com ele”, (SILVA, 2010, p. 27), em leitura comparada ao texto de *Infância e literatura* (2010). Em volume que realça a apreensão da criança no domínio literário, a substância composicional da personagem João Paulo ganha sua força íntima. Com a natureza do sujeito em formação, a personagem infantil é especificada pela estudiosa em harmonia com as bases fundamentadas nos estudos de Walter Benjamin.

Afastando-se da apreensão da infância da ideologia burguesa do século XVIII, que se empenhou na ideia de que “todos os esforços se concentram para conformar a natureza considerada *ingênua, deformada e incompleta* da criança” (SILVA, 2010, p. 37), extrai-se perspectiva diversa. Márcia Silva, com base na leitura de Benjamin, em *As cores* e *O jogo das letras*, presentes em “Infância em Berlim por volta de 1900”, discorre que,

[...] as crianças são as coisas que tocam. Brincar para elas adquire um significado essencial. Não se trata de pura imitação, nem apenas de contribuir para amadurecer e desenvolver faculdades mentais. Durante a brincadeira, a criança tem a possibilidade de tirar os objetos de sua função reificada, tão própria das sociedades de consumo. Agindo sobre aqueles objetos no ato de brincar, a criança imprime-lhes, fundamentalmente, um novo significado, que contribui para afirmar o lugar de quem produz – e não somente reproduz cultura. (SILVA, 2010, p. 35)

Walter Benjamin, para quem, “sem dúvida, brincar significa sempre libertação” (1984, p. 64), possibilita aproximar a ideia de liberdade do sujeito infantil ao herói josueniano, no lócus de microcosmo de lama e de memória. A fim de que o drama da fome seja validado não na perspectiva do acadêmico

¹²⁷ “[...] João Paulo dá um salto imprevisto das margens do mangue e de pé divisa a certa distância um grupo de pescadores de caranguejos que avançam, atolados até as coxas, na lama do mangue. São três homens jovens e morenos com o corpo todo coberto duma carapaça espessa de lama como se fosse uma verdadeira armadura. Aos olhos de João Paulo, estas figuras humanas aparecem como se fossem figuras de heróis das antigas histórias de cavaleiros armados que lhe contou Cosme. Como se fossem gigantes com o corpo fabricado com grandes blocos de barro, retirados do próprio mangue. Formados ali mesmo na lama como se formam e se criam os caranguejos na fermentação do charco. Para João Paulo, estes homens, cavaleiros da miséria, com suas armaduras de barro, e os caranguejos, com suas duras carapaças, são os heróis de um mundo à parte, são membros de uma mesma família, de uma mesma nação, de uma mesma classe: a dos heróis do mangue. E João Paulo se sente como se fosse um filho dessa família. Sente-se inconscientemente identificado com estes seres, fraternalmente ligado aos homens e aos caranguejos, conquistadores do mangue.” (CASTRO, 1967, p. 45-46)

que é senhor da questão, mas no subterfúgio de reelaboração das memórias infantis do ficcionista¹²⁸, a composição estilística da protagonista-criança se aproxima da perspectiva profunda da infância na literatura, como uma “incompetência infantil reveladora de uma verdade que os adultos não podem nem querem ouvir” (GAGNEBIN, 1994, p. 92-93).

A resistência que *Homens e caranguejos* põe em cena a partir do momento em que narra o fato como testemunho desgastado da experiência ecoa na apreensão do literário a “impossibilidade radical de re-apresentação do vivido/sofrido” (SALGUEIRO, 2012, . 289). Pelo processo da intertextualidade interna do romance com o suporte prefacial¹²⁹, o romancista figura na arte que imprime a fisionomia de uma obra dialógica e polifônica, que se mantém próxima da sociedade, contudo, superando-a na dinâmica da textualidade e na modulação inventiva da memória.

Considerações finais

Lança-se mão da lembrança a fim de legendar os diálogos futuros entre o protagonista infantil, João Paulo, ávido pela liberdade sonhadora própria da criança, e as memórias de outros experientes personagens, descrentes no futuro. O tom da memória empresta ao romance o movimento que oscila entre a transformação e a acomodação do eu e do outro, de espaços simbioticamente incertos, perpassados pela fome enquanto vazio e elemento condutor da tensão de *Homens e caranguejos*.

O arranjo discursivo e múltiplo da obra, ao passo que corresponde ao envolvimento da memória, assimila o precedente que reconhece na trama ficcional de *Homens e caranguejos* uma fragmentária flutuação de imagens e vozes que escapam à reconstituição cronológica e referencial. Reverberando no modo aparentemente difuso como se vê tecida a fisionomia estética dos elementos essenciais da narrativa (ação dramática, narrador, personagens e tempo/espço), a experiência rememorativa da fome metabolizada

¹²⁸ “[...] não acredito em literatura neutra, literatura sem tendências, enquistada no absoluto dos cânones da arte. Sem contactos estranhos, sem raízes, sem ligações com os outros aspectos sociais que definem uma cultura. E, no entanto, o que é curioso, eu sou daqueles que crêm na arte pela arte, enquanto criação consciente, individual do artista. [...] O artista pode ver e sentir o mundo livremente, sem compromissos diretos com quaisquer princípios filosóficos. Na ignorância absoluta de todos os sistemas de interpretação das verdades cósmicas. Um único compromisso, e este de vida ou de morte, é o que deve manter o artista para consigo mesmo, para com suas próprias impressões sensoriais, para com sua experiência sensível.” (CASTRO, 1959. p. 59-60)

¹²⁹ “Sentindo que a história que vou contar é uma história magra, seca, com pouca carne de romance, resolvi servi-la com uma introdução explicativa que engordasse um pouco o livro e pudesse, talvez, enganar a fome do leitor - a sua insaciável fome de romance. Foi no fundo uma espécie de sublimação deste complexo de um povo inteiro de famintos, sempre preocupado em esconder ou, pelo menos, em disfarçar a sua fome eterna, que acabei fazendo uma copiosa introdução a este magro romance que tem, como personagem central, o drama da fome. Assim, por força das circunstâncias, encontrará o leitor, neste livro, muita explicação e pouco romance. Pouco, mas o suficiente para dar ao livro o gosto e o cheiro fortes do drama da fome que é, no fundo, a carne desta obra.” (CASTRO, 1967, p. 11)

em imaginação e desejo a consciência do vazio humano, sobretudo aguçado nas situações-limite da carência social superada pela valoração estética.

Quer pela caracterização das personagens, quer pela dinâmica em aberto do tempo-espaço, o drama *josueniano* repensa o perfil da prosa e do homem no seio faminto dos signos e das imagens. Grafam-se em rascunho as lacunas de criação literária no cerne do mangue, *topos* de tempo *continuum*, de avanços e recuos diante da maré e do remanso do narrado.

Usando o mote das impressões cotidianas acumuladas a partir da infância, o ficcionista Josué mescla e transcende as experiências que recorda (a infância próxima à realidade dos mocambos e dos mangues, o posicionamento aprofundado do premiado intelectual da fome) no repertório romanescos, espaço onde narrador e personagens se incumbem de fabular o universo insaciável do “trágico drama da fome” (CASTRO, 1967, p. 11).

O romance marca o mosaico de consciência do homem/artista Josué de Castro. Com o atributo da memória realocada no tempo recordativo das personagens, entende-se a rememoração como mola propulsora que redimensiona a fome em seus desdobramentos de fratura, artística e cultural. As personagens experimentam na palavra o alívio do imaginário, alimento que, no horizonte de expectativa do texto, fornece ao leitor a premissa de conceber novos sentidos à ordem pragmática da vida e da obra.

Valendo-se da pertinência dual notada por Antonio Gramsci, em seu célebre ensaio *Literatura e vida nacional*, deduz-se do fôlego escritural encarado por Josué de Castro que o escritor “deve (a) possuir imagens “fixadas” e articuladas em sua forma definitiva”, na medida que o sujeito político “imagina o homem como ele é e, ao mesmo tempo, como deveria ser a fim de alcançar um determinado fim” (GRAMSCI, 1968, p. 13).

Por fim, o ofício do romancista Josué de Castro assenta na congruência de dois polos interdependentes que se cruzam e se complementam: o plasmar catastrófico da fome e a problematização do agora, da perenidade do homem e da sociedade, mutuamente em metamorfose. Eis a proposta que assimila *Homens e caranguejos* por sua assimetria, na hipótese de apreender o uso da memória não como referência biográfica ou pretensamente ‘engajada’, mas no sentido cumulativo, que faz nascer do terreno movediço a ficção cujo traço singular consiste no contorno turvo do lembrar/esquecer/rememorar/narrar.

Referências:

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política*: literaturas de língua portuguesa no século XX. 2. Ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- ADORNO, Theodor. Posições do narrador no romance contemporâneo In: *Os Pensadores*, São Paulo: Abril, 1980.
- _____. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação: J. Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.
- ADORNO, T., HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. 2 ed. Trad. G. Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AUERBACH, Eric. *Mimesis*. Trad. G. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. A estilística contemporânea e o romance. In: *Questões de literatura e de estética*. 6. ed. Trad. A.F; Bernardini et. al. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. S. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito (1896). Trad. P. Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *Memória e vida*. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Martins Fontes: São Paulo 2006.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- CASTRO, Josué de. *Documentário do Nordeste*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1959.
- CASTRO, Josué de. *Homens e caranguejos* (romance). 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1967.
- CASTRO, Anna Maria de. (Org.) *Fome: um tema proibido – últimos escritos de Josué de Castro*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FARIA, Ângela Caldas Sanábio. *Homens e caranguejos: uma trama interdisciplinar. A literatura tofófica e telúrica*. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp/Ed. da Unicamp, 1994.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Trad. C. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva* (1950). Trad. B. Sidou, São Paulo: Centauro, 2003.

HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: O passatempo do tempo passado. In: *Poética do pós-modernismo - história, teoria e ficção*. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JACOMEL, Mirele Carolina Werneque; SILVA, Marisa Correa. Discurso histórico e discurso literário: o entrelace na perspectiva da metaficção historiográfica. In: *CELLI – Colóquio de estudos lingüísticos e literários. Anais*. Maringá, 2007, p. 740-748.

LE GOFF, Jacques. *História e memória* (1924). Trad. Bernardo Leitão... [et al.]. Campinas: UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios).

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: *A personagem de ficção*. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap). In: *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 19, p. 284-303, 2012.

SILVA, Márcia Cabral da. *Infância e literatura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

É isto um homem?. Considerações éticas e
estéticas a partir da obra de Primo Levi
If this is a man?. Ethical and aesthetic considerations from
the work by Primo Levi

Yasmin Zandomenico¹³⁰
Wilberth Salgueiro¹³¹

¹³⁰ Graduanda em letras-português pela UFES. E-mail: yzandomenico@gmail.com

¹³¹ Pós-doutor pela USP e professor de literatura brasileira na UFES. E-mail: wilberthcfs@gmail.com

RESUMO: Publicada em 1947, a obra *É isto um homem?*, de Primo Levi, sobrevivente do Holocausto, é representativa da experiência concentracionária durante a Segunda Guerra Mundial e da literatura de testemunho. A partir de considerações de Theodor Adorno, Jeanne Marie Gagnebin e Jaime Ginzburg, o presente trabalho analisa a obra de Levi em suas dimensões histórica e literária. Estabelece, também, o diálogo com obras de linguagens artísticas outras cujo denominador comum é a tematização da Shoah.

Palavras-chave: *É isto um homem?*; literatura de testemunho; Theodor Adorno.

ABSTRACT: Published in 1947, the work *If this is a man*, by Primo Levi, a Holocaust survivor, is representative of the concentration experience during the Second World War and of the testimonial literature. From considerations made by Theodore Adorno, Jeanne Marie Gagnebin and Jaime Ginzburg, this paper analyzes *If this is a man* in its historical and literary dimensions. The study also aims to establish a dialogue with works of other artistic languages that have as the theme the Shoah.

Keywords: *If this is a man?*; testimonial literature; Theodor Adorno.

I

O pensamento ocidental, ao longo do século XX, encontrou-se em estado de calamidade ao declarar falência frente às catástrofes instrumentalizadas pela razão. As barbáries inscritas na Era dos Extremos¹³² – expressão de Eric Hobsbawm para caracterizar o hiato entre a Primeira Guerra, em 1914, e a queda da União Soviética, em 1991 – levam ao cabo a suposta condição emancipada pelo conhecimento crítico, que nos foi esboçada pelo Esclarecimento, a fim de uma civilização humanizada pelo saber. Comentam Adorno e Horkheimer que “O que os homens querem aprender da natureza é como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens”, em sua *Dialética do Esclarecimento* (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 18). Sem dúvida a hecatombe mais ordenada e funesta entre as atrocidades cometidas por um ser humano a outro, a Shoah está na contramão do ideal iluminista e, no entanto, não constitui um evento isolado da modernidade (BAUMAN, 1998). Antes, um produto legítimo da disposição do uso da violência, sob a lucidez racional, enquanto promotora de conflitos – característica da civilização moderna.

O primeiro livro da trilogia “Homo Sacer”, *O poder soberano e a vida nua* (1998), de Giorgio Agamben, esmiúça o sistema político moderno. A partir de um movimento simultâneo de “inclusão exclusiva e de exclusão inclusiva”, o Estado tem por função manter a vida – não permitir a morte – daqueles definidos como portadores de vida qualificada (bios), os incluídos na esfera de direitos e deveres, enquanto os portadores da vida nua (zoé), os excluídos, são imbuídos de uma existência substituível, de uma vida matável, que pode ser aniquilada dentro dos limites institucionais da lei. A zona de exclusão é permanente – apesar de os componentes dela, portadores da vida nua, mudarem de posição, transitando entre as esferas – e assim deve ser para delimitar o lugar dos incluídos: o espaço político. Dessa maneira, Auschwitz não representa mais que uma projeção à última potência do poder soberano do Estado moderno, cujo aparato sistemático de ordenamento social dispõe de controle sobre o corpo e a vida do outro, o súdito – este sob sua jurisdição. Sua inscrição na história da humanidade nos alerta de que essa tendência civilizadora e seu potencial constante não erradicam, pelo contrário, a ameaça de reincidência de eventos-limite semelhantes¹³³. Os esforços, tanto intelectuais quanto políticos,

¹³² Marcada por ações de violência e extermínio, constam em seu histórico: Primeira Guerra Mundial, Revolução Russa, ascensão do nazismo, Guerra Civil Espanhola, Segunda Guerra Mundial, guerras de independência colonial, Guerra Fria, Revolução Chinesa, Revolução Cubana, Guerra do Vietnã e os conflitos provocados pelas ditaduras militares na América Latina nos anos 1960 e 70, além da dissolução da URSS.

¹³³ Gagnebin faz uma ressalva: “[...] uma repetição, sem dúvida, não idêntica, pois não há repetições desse tipo na história, mas sim uma retomada e uma reedição de mecanismos semelhantes de exclusão, violência e aniquilamento – mecanismos que encontraram na Shoah sua expressão singular e insuperável, mas infelizmente não a única nem necessariamente a última” (GAGNEBIN, 2006, p. 62).

convergem, na contemporaneidade, para a necessidade de desarraigá-los os componentes de destruição da razão iluminista emancipada – que se transformou em lógica de extermínio e cujo ápice (se é que existem parâmetros para a barbárie) está na Segunda Guerra Mundial.

A proliferação de relatos de sobreviventes dessas catástrofes (representantes e portadores da vida nua) oportuniza o resgate do passado recente, dissipado na evanescente memória coletiva, a fim de alertar sobre os perigos manentes e imprimir ao mundo a experiência desumanizadora dos campos de extermínio. O agrupamento desses textos – produzidos no limiar entre literatura e história, englobados por sua qualidade literária e seu debate sobre exclusão social – se configura em um híbrido gênero, a literatura de testemunho. Referências paradigmáticas do testemunho – ou *Zeugniss*, em alemão – são Paul Celan, sobrevivente romeno, na poesia, e Primo Levi, judeu italiano, na prosa, com seu estrepante relato memorialístico *Se questo è un uomo*¹³⁴ (“É isto um homem?”) – que retomaremos para análise, adiante. Lembrar, apesar de ser o encontro com as reminiscências pungentes do passado, é gesto comprometido com aqueles consumidos pela vivência concentracionária – as testemunhas integrais, que, usurpadas de sua vida e voz, encontram no sobrevivente a possibilidade de (alguma) enunciação. Escrever, por sua vez, enquanto pode ser força motriz para o recomeço da dilacerada vida regressa de Auschwitz, é a encenação da inconformidade entre lembrar e traduzir a vivência em expressão escrita – isto é, olhar para o seu interior, o não-lugar da linguagem, e exprimir o inenarrável. Sendo assim, por excelência, essas exposições são sempre insuficientes na representação. Jaime Ginzburg afirma que

O estudo do testemunho exige uma concepção da linguagem como campo associado ao trauma. A escrita aqui não é lugar dedicado ao ócio ou ao comportamento lúdico, mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam, muitas vezes, obscuros e repugnantes. O século XX se estabeleceu como tempo propício para testemunho, em virtude da enorme presença das guerras e genocídios. Para o sujeito da enunciação do testemunho, entre o impacto da catástrofe e os recursos expressivos, pode haver um abismo intransponível, de modo que toda formulação pode ser imprecisa ou insuficiente. (GINZBURG, 2011, p. 23)

Nesse sentido, em conhecida passagem, Adorno afirma no ensaio “Crítica à cultura e à sociedade”, de 1949: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 1998, p. 26). A interpretação da frase, por vezes, se mostra equivocada quando lida como uma ostensiva censura

¹³⁴ Lançado em 1947, *É isto um homem?* foi traduzido no Brasil por Luigi Del Re e lançado pela Rocco em 1988.

ao exercício poético. Jeanne Marie Gagnebin, no artigo “Após Auschwitz”, retifica a leitura ingênua e afirma que “[...] tal sentença [de Adorno] ressalta muito mais a urgência de um pensamento não harmonizante, mas impiedosamente crítico – isto é, a necessidade da cultura enquanto instância negativa e utópica, contra sua degradação a máquina de entretenimento e esquecimento” (GAGNEBIN, 2006, p. 72). Ou seja, se, no âmago do pensamento emancipado, há estruturas embrionárias de totalitarismo, a produção estética, intelectual, filosófica – sobretudo no pós-guerra – deve incluir, em sua formulação, o comprometimento ético e a responsabilidade moral, como resistência ao aparelho de esquecimento da própria cultura. Adorno volta a discutir a frase e chama atenção para questões relativas à forma: considerando a necessidade de impedir o esquecimento e a repetição de Auschwitz, alerta para o perigo de tornar a catástrofe assimilável através da estilização artística; resistir à barbárie exigiria imprimir na própria forma marcas daquela violência concebida pelo homem, marcas do mal-estar que aquele evento inscreveu na nossa consciência (MARCO, 2007, p. 59).

Primo Levi, na entrevista *Rifarsi una vita* (“Refazer uma vida”) guiada por Lucía Borgia, da emissora italiana Rai em 1982, quando perguntado se a guerra é a morte da arte, responde: “Não. Enquanto a guerra é a morte, a arte é a vida. No fim da *Iliada*, no fim do antigo testamento... [...] Repito: não. Convivem para que exista uma visão humana; uma expressão, pela poesia, das atrocidades, também da guerra”. Na lacuna hesitante de Levi está o conflito (ou conciliação?) entre a visão clássica da arte, cuja expressão mimética preza pelo “belo” e “sublime”, e uma outra modalidade artística, a da dor – historicamente tão presente quanto a outra. Talvez nas reticências de Primo Levi se possa estabelecer um diálogo com o artigo “Arte, dor e *kátharsis*, ou Variações sobre a arte de pintar o grito”, de Márcio Seligmann-Silva:

Como é bem conhecido, na mitologia clássica podemos encontrar representadas todas as paixões, do amor ao ódio, e cenas das mais variadas tonalidades. Assim a *Iliada*, uma das obras fundamentais na nossa literatura e que está na base de inúmeras obras de arte, é toda um retrato da guerra e de seus aspectos tanto heroicos quanto terríficos. Também a tragédia grega é em muitos sentidos uma encenação da dor, em todos os seus graus, da dor física à dor pela perda, pela privação, até à dor da ferida mortal. A arte cristã também é fundamentalmente a arte da representação de Cristo; da história do seu martírio e de sua dor extrema. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 47)

Tanto as considerações de Levi quanto as de Seligmann-Silva apontam para um tópico estético, antes inédito, que se põe agora, no cenário pós-guerra, em evidência: se antes o irrepresentável se guardava na transcendência da beleza sublime, agora se apresenta na dureza do horror expresso

e alojado diante e por trás dos olhos, impossível de ser reproduzido – seja por imagens, seja por palavras. O elemento inefável que subtrai a capacidade de descrição não mais se concentra em algo que ultrapassa a compreensão humana: ele aponta para cinzas, cabelos sem cabeça, dentes arrancados, sangue e excrementos. Agora, ele não mora só num *além* do homem, mas habita também um território indefinível e movediço que pertence ao humano, sim, pois homens sofreram o mal que outros homens lhe impuseram, e que, simultaneamente, delinea uma outra região, escura e ameaçadora, que gangrena o belo país da liberdade e da dignidade humanas. Um “sublime” de lama e de cuspe, um sublime por baixo, sem enlevo nem gozo (GAGNEBIN, 2006, p. 79). Desse modo, ainda com Gagnebin:

Criar em arte – como também em pensamento – “após Auschwitz” significa não só rememorar os mortos e lutar contra o esquecimento, tarefa por certo imprescindível mas comum a toda tradição artística desde a poesia épica. Significa também acolher, no próprio movimento da rememoração, essa presença do sofrimento sem palavras nem conceitos que desarticula a vontade de coerência e de sentido de nossos empreendimentos artísticos e reflexivos. (GAGNEBIN, 2006, p. 78)

II

É isto um homem? tem por título e alusão um verso do poema (reproduzido abaixo) localizado na epígrafe do livro, de autoria do próprio Levi. Faz referência tanto ao prisioneiro quanto a seu custódio. Afinal, a desumanização que os deportados viveram, por coação, estava imposta em toda a hierarquia nazista¹³⁵.

Os personagens dessas páginas não são homens. A sua humanidade ficou sufocada, ou eles mesmos a sufocaram, sob a ofensa padecida ou infligida a outros. Os SS maus e brutos, os *Kapos*, os políticos, os criminosos, os “proeminentes” grandes e pequenos, até os *Häftlinge* indiscriminados e escravos, todos os degraus da hierarquia insensata determinada pelos alemães estão, paradoxalmente, juntos numa única desolação. (LEVI, 1998, p. 124)

É ISTO UM HOMEM?

Vós que vivei tranquilos
nas vossas casas aquecidas
vós que encontras regressando à noite
comida quente e rostos amigos:
considerai se isto é um homem

¹³⁵ A explicação sobre a origem do título foi praticamente transcrita a partir da resposta de Levi à entrevistadora Lucía Borgia.

quem trabalha na lama
 quem não conhece a paz
 quem luta por meio pão
 quem morre por um sim ou por um não.
 Considerai se isto é uma mulher,
 sem cabelos e sem nome
 sem mais força para recordar
 vazios os olhos e frio o regaço
 como uma rã no inverno.

Meditai que isto aconteceu:
 recomendo-vos estas palavras.
 Esculpi-as no vosso coração
 estando em casa andando pela rua,
 ao deitar-vos e ao levantar-vos;
 repeti-as aos vossos filhos.

Ou então que desmorone a vossa casa,
 que a doença vos entreve,
 que os vossos filhos vos virem a cara¹³⁶.

O relato testemunhal é composto, afora o prefácio e o poema na epígrafe, por 17 capítulos que abarcam desde a detenção pela milícia fascista e o consequente desterro ao campo nos idos de 1944 (“A viagem”) aos dez dias que antecederam a chegada da tropa russa ao fim da guerra (“História de dez dias”), transcorrendo a vida – ou, talvez, a morte em vida – no rigoroso e arbitrário cotidiano do campo.

Chegando ao campo (chamado Buna, por conta da fábrica de borracha de mesmo nome, em Monowitz, perto de Auschwitz), a recepção sobre o portão: ARBEIT MACHT FREI – “o trabalho liberta”. O capítulo dedicado à descrição da chegada e dos procedimentos-padrão no tratamento com os novatos é o segundo, “No fundo”. Aí começa a preparação para a entrada no domínio nazista: o despojamento de todos os pertences: roupas, sapatos, documentos, cabelo, identidade. A partir da nudez, dá-se por iniciado o processo de dessubjetivação; não mais indivíduos, agora são *Häftling*, representantes da mais baixa condição na hierarquia do campo. O rito de passagem é consumado pelo batismo: a nomeação pelo número de identificação (Primo Levi, agora, é 174.517), mais adiante tatuado na pele até a morte – tal qual o ferrete, que marca e identifica o gado. Durante a espera da desconhecida etapa para a efetiva entrada no campo, Levi anuncia:

¹³⁶ Tradução de Simonetta Cabrita Neto. Este poema não é a tradução oficial, de Luigi Del Re. Foi selecionado, porém, por ser mais próximo do original, conservando o interlocutor na 2ª pessoa do plural e o tom profético.

Segundo ato. Quatro homens entram bruscamente com pincéis, navalhas e tesouras para tosquia. [...] Fazemos perguntas e mais perguntas; eles simplesmente nos agarram, e num instante estamos barbeados e tosquiados. Com que caras ridículas ficamos sem cabelos! (LEVI, 1988, p. 21, grifos nossos)

Num salto para o 15º capítulo, “Die drei leute vom labor”, há a indagação sobre a estimativa do tempo passado: “quantos meses se passaram desde a nossa entrada no Campo? E desde o dia da prova de Química? E desde a seleção de outubro?” (p. 138). Não mais um simples *Häftling*, a essa altura do relato Levi é um *especialista*, selecionado para trabalhar em um *Kommando* Químico. Isso lhe garante tempo a mais de vida, com a substituição do trabalho braçal pela atividade intelectual e direito a camisa e ceroula novas, além da manutenção do corpo em uma temperatura ambiente, por conta do aquecedor. Antes do anúncio de sua seleção para o cargo, porém, ele está entregue a questionamentos não só sobre o espaço de tempo que o conservou até ali, mas também sobre sua resistência às adversidades do tempo que o espera à frente. Pessimista, se dá um ultimato:

Chega. Acabou-se. É o último ato: começou o inverno e, junto com ele, a nossa última batalha. Já não há mais como duvidar: será a última. Qualquer que seja o instante do dia em que a gente dê ouvidos ao corpo, interroge seus membros, a resposta é uma só: não aguentaremos. (LEVI, 1988, p. 139, grifos nossos)

Levi recolhe o leitor da absorção do texto ao colocar em evidência o encadeamento dos fatos como atos de uma peça teatral. Há apenas estas duas dispersas incidências da estrutura cênica ao longo do texto, mas elas são sintomáticas na construção semântica da experiência objetiva no campo. Ao nos orientar por “atos”, Levi e demais deportados são personagens que encenam o roteiro de suas próprias vidas, marcadas pelo improvisado até o desfecho trágico. Há uma cesura explícita entre a vivência e o tratamento literário. Tratar-se-ia de uma peça trágica não fosse a certeza de que os fatos são reais – ao fim do prefácio, a nota: “acho desnecessário acrescentar que nenhum dos episódios foi fruto de imaginação” (LEVI, 1988, p. 8).

Além de todas (e vemos que não são poucas) as circunstâncias inóspitas e antagônicas, a língua também era instrumento inconciliável na convivência entre os ocupantes. Milhares de deportados, vindos de todas as nações da Europa, constituíam o mosaico idiomático da cartografia concentracionária. O idioma oficial, alemão, oprimia os ouvidos, com sua sonoridade agressiva, e a compreensão dos deportados, inaptos na comunicação em língua tão díspar. A adaptação é, porém, necessária: a cada

incompreensão, uma pancada. E as condenações diárias, a se infiltrar no mutante vocabulário: *achstung!* (“atenção”, em alemão), *wstanac!* (“levanta”, em polonês). A experiência, também, da expansão do léxico – pão que também é *brot*, *broit*, *chleb*, *lechem*, *kenyér* – na coexistência caótica. No 7º capítulo, “Um dia bom”, Levi comenta a disparidade entre o dia de sol a iluminar verdes colinas e a cinzenta e opaca fábrica. Esta, grande como uma cidade, que, além dos chefes e técnicos alemães, abriga quarenta mil estrangeiros; onde falam-se quinze ou vinte línguas.

A Torre do Carburato, que se eleva no meio da fábrica e cujo topo raramente se enxerga na bruma, fomos nós que a construímos. Seus tijolos foram chamados *ziegel*, *briques*, *tegula*, *cegli*, *kamenny*, *bricks*, *téglak*, e foi o ódio que os cimentou; o ódio e a discórdia, como a Torre de Babel, e assim a chamamos: Babelturm, Babelturm, e odiamos nela o sonho demente de grandeza dos nossos patrões, seu desprezo de Deus e dos homens, de nós homens.

E, ainda uma vez, hoje, como na antiga lenda, nós todos percebemos (e os mesmos alemães o percebem) que uma maldição – não transcendente e divina, mas imanente e histórica – pende sobre essa insolente estrutura, fundada na confusão das linguagens e erguida a desafiar o céu, como uma blasfêmia de pedra. (LEVI, 1988, p. 73)

Nos limites da língua também há a dificuldade em encontrar a expressão justa no próprio idioma. A linguagem se dobra às condições do corpo que se manifesta; é a busca, no interlúdio entre o ser vivo e o ser humano, da significação.

Realmente, *fressen* não é bem “comer”. “Comer” é comer como gente, sentados à mesa, religiosamente: é *essen*. *Fressen* é comer como bichos, mas o *Kapo* não fala assim por escárnio. Comer assim, de pé, a toda a pressa, prendendo o fôlego, queimando-nos a boca e a garganta, é, realmente, *fressen*; é esta a palavra certa, a que costumamos dizer (LEVI, 1988, p. 76).

Assim como nossa fome não é apenas a sensação de quem deixou de almoçar, nossa maneira de termos frio mereceria uma denominação específica. Dizemos “fome”, dizemos “cansaço”, “medo” e “dor”, dizemos “inverno”, mas trata-se de outras coisas. Aquelas são palavras livres, criadas, usadas por homens livres que viviam, entre alegrias e tristezas, em suas casas. Se os Campos de Extermínio tivessem durado mais tempo, teria nascido uma nova, áspera linguagem, e ela nos faz falta agora para explicar o que significa labutar o dia inteiro no vento, abaixo de zero, vestindo apenas camisa, cuecas, casaco e calças de brim e tendo dentro de si uma fraqueza, fome e a consciência da morte que chega. (LEVI, 1988, p. 126)

Desse modo, na própria matéria descritiva há a constatação da ineficiência da linguagem. A tentativa de representação dos sofrimentos na linguagem comum guarda em seu movimento a própria

ruína. Só com a invenção de um sistema linguístico tão intrincado quanto a experiência que se quer expressar seria possível a completa tradução.

Em relevo em toda a obra está a referência à *Divina comédia*, de Dante Alighieri. Primo Levi equipara o Inferno de Dante ao seu. O diálogo é já sinalizado ao final do primeiro capítulo (“A viagem”): é chamado de Caronte o soldado que os acompanha e os “gentilmente” saqueia num caminhão em direção ao exílio. Caronte é o barqueiro que, no mundo dos mortos (Hades), faz a travessia dos recém-mortos sob o pagamento de uma moeda – caso contrário, vigerá a pena de vagar pelas margens do rio por cem anos. O título do segundo capítulo, “No fundo”, faz alusão direta ao Inferno de Dante, na medida em que ele se localiza na profundidade; para chegar a ele, é necessária uma viagem ao centro da Terra, passando por seus nove círculos e dez fossos. No 3º parágrafo, Levi confirma:

Isto é o inferno. Hoje, em nossos dias, o inferno deve ser assim: uma sala grande e vazia, e nós, cansados, de pé, diante de uma torneira gotejante mas que não tem água potável, esperando algo certamente terrível, e nada acontece, e continua não acontecendo nada. Como é possível pensar? Não é mais possível; é como se estivéssemos mortos. Alguns sentam no chão. O tempo passa, gota a gota. (LEVI, 1988, p. 20)

Em “Canto de Ulisses”, décimo primeiro capítulo, Primo Levi é convidado por Pikolo, jovem e inteligente funcionário do *Kommando* Químico, a acompanhá-lo no transporte da sopa. Durante o trajeto, Pikolo (ou Jean) manifesta o desejo de aprender italiano, e o canto de Ulisses, na *Divina comédia*, vem à memória de Levi como primeira lição. O empreendimento na tradução simultânea acontece, à medida que as lembranças permitem, do italiano para o francês. Tão logo os versos aparecem, a aula de italiano via poesia¹³⁷ se torna um exercício de memória e de lucidez para Levi. Talvez seja mais: um instante de transcendência. “É como se eu também ouvisse isso pela primeira vez: como um toque de alvorada¹³⁸, como a voz de Deus. Por um momento, esqueci quem sou e onde estou” (LEVI, 1988, p. 116). Ele precisa falar e ser ouvido. Precisa ocupar essa centelha de lugar que não é a violência do campo.

¹³⁷ Não por acaso, Dante é lembrado como atividade no idioma italiano. A *Comédia* foi escrita no dialeto local, o florentino – em oposição ao latim, a língua oficial –, e estabeleceu o dialeto vulgar como o padrão, por conta da sofisticação dos versos e da construção formal da obra. Dante é considerado o pai da língua italiana.

¹³⁸ Exceção feita a este excerto, apesar de “alvorada” simbolizar recomeço na figura do dia, ao longo do livro ela é evocada como um lembrete da vida degradante no campo. Acordar a cada dia é a entrada para o pesadelo que dura vinte e quatro horas. “O alvorecer surpreendeu-nos como uma traição; como se o novo dia se aliasse aos homens na determinação de nos destruir.” (LEVI, 1988, p. 14).

Seguro Pikolo, é absolutamente necessário e urgente que escute, que compreenda o que significa esse “*come altrui piacque*”, antes que seja tarde demais: amanhã, ou ele ou eu podemos estar mortos ou não nos rever nunca mais, devo falar-lhe, explicar-lhe o que era a Idade Média, esse anacronismo tão humano e necessário e no entanto inesperado, e algo mais, algo grandioso, que acabo de ver, agora mesmo, na intuição de um instante, talvez o porquê do nosso destino, do nosso estar aqui, hoje... (LEVI, 1988, p. 117)

A interlocução com a obra de Dante, o resgate de suas imagens e figuras na composição do próprio Inferno constituem também um expediente estético. A *Divina comédia* é um cânone da literatura ocidental e, ao requisitá-la para sua expressividade, Primo Levi dialoga com a tradição literária. Seu Inferno, ao contrário de escondido em profundidade abissal, se encontra a céu aberto – tão invisibilizado quanto o de Dante.

O gesto de interpretação aqui não consiste em tomar composições artísticas como objetos de demonstração de teses sociológicas, mas tenta “[...] estabelecer, em vez disso, como o *todo* de uma sociedade, tomada em si mesma como contraditória, aparece na obra de arte. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas” (ADORNO, 2003, p. 67). Seguindo o rastro de Adorno em procurar, na forma mesma da obra de arte, os indícios do desassossego do sujeito que a produziu, é possível ver em *É isto um homem?* a problematização radical da possibilidade de o “real” ser representado na linguagem: aporia que Primo Levi projeta para além de si, ao relatar uma experiência que viveu em parte, porque não “tocou o fundo”, não “viu a Górgona”.

III

Em diálogo com outras linguagens artísticas – como o cinema e a música –, é possível evocar obras que, em paralelo à obra de Primo Levi, também tematizam a Shoah. *Nuit et bronillard* (“noite e neblina”), de Alain Resnais, é um filme produzido em 1955 a convite do Comitê da História da Segunda Guerra em comemoração ao segundoº aniversário da libertação dos campos de concentração. Com a concisa duração de 32 minutos, o curta-metragem em formato documentário alterna imagens coloridas e em preto & branco, cromatizando as digressões no tempo: a bucólica paisagem, que abriga triviais construções em ruínas, ao som de distantes ruídos à volta (dos pássaros e de outras ocupações) é assombrada por um rebanho de criaturas (isto são pessoas?) cinzentas, desnutridas, inomináveis: expostas

à nudez, arbitrariamente aviltadas, expressando o vazio por olhos arregalados, caminham em grupo para a “solução final” solitária. Amontoados de sapatos ou de corpos? Há diferença? Do presente ao passado, e vice-versa, as imagens se sobrepõem em indistinta proximidade, num prenúncio de irreversível encadeamento dos fatos: a sempre presente ameaça da repetição, ainda que sob outras máscaras (com efeito, Resnais, em entrevistas, declarou que *Noite e neblina* consiste, também, em sutil condenação à invasão da Argélia pela França, à época de sua produção). A narração sóbria do delicado texto de Jean Cayrol, poeta e sobrevivente do Holocausto, e a musicalidade desprentensiosa (pairando, sobretudo com a flauta e o piano, sobre aguda e grave) de Hanns Eisler fazem contraponto às fotografias e filmagens degradantes, que provocam um taciturno mal-estar (ou culpa? ou vergonha?) flagrado pelo filme nos pares de olhos esfomeados que nos encaram por trás de arames farpados.

Shoah (1985), de Claude Lanzmann, apesar de ter o país de origem (França) e o gênero (documentário) em comum com *Nuit et brouillard*, possui, no entanto, uma enorme diferença quanto à duração: o filme de Resnais decorre em cerca de 30 minutos; o de Lanzmann, em 9 horas e 23 minutos. Sua dilatada extensão é preenchida por entrevistas de sobreviventes e testemunhas, além de um oficial da SS – que expõe detalhes do funcionamento das câmaras de gás –, ao longo de visitas pela Polônia e por campos de concentração. O documentário tem seu início em uma idílica floresta atravessada por um rio de águas calmas e pelo canto de um homem, sentado em um barco que segue pela correnteza. O rio é o Narew, em Chelmno, o primeiro campo onde as câmaras de gás foram instaladas; o homem é Simon Srebnik, sobrevivente que, por conta de sua voz melodiosa, era obrigado a cantar para os oficiais alemães. Lanzmann optou por reconstruir os fatos a partir de testemunhos orais, com o auxílio de uma intérprete, que o acompanhou e traduziu as falas do polonês, hebreu e iídiche para o francês. A escolha estética em abrir mão de trilha sonora, de imagens de arquivo e quaisquer outros recursos que não os relatos e as filmagens dos lugares outrora ocupados por campos de concentração traz à tona a questão da irrepresentabilidade da experiência (PELBART, 2000). O documentarista critica, aliás, o filme *Schindler's list*, de Steven Spielberg, por sua recriação das execuções nas câmaras de gás na controversa cena em que um grupo de mulheres, no desalento diante da morte iminente, é surpreendido por água (e não gás) dos chuveiros. Lanzmann o censura: “É algo com o qual não se deve brincar. E Spielberg brinca com isso”¹³⁹.

Como uma de suas primeiras composições para piano preparado – piano no qual peças (como parafusos, moedas etc.) são introduzidas entre as cordas para produzir efeitos sonoros –, *In the*

¹³⁹ Disponível em: <<http://colunas.revistaepoca.globo.com/menteaberta/2011/07/08/claude-lanzmann-fala-de-seu-filme-shoah-e-le-trechos-de-seu-livro-a-lebre-da-patagonia/>>. Acesso em: 11 set. 2015.

name of Holocaust (1942), de John Cage, foi criada para uma coreografia de Merce Cunningham. Nesta peça, em especial, foram utilizados parafusos e cordas arrancadas. Numa audição leiga e desarmada de atenção para os pormenores da estrutura musical, a interpretação se orientará pelo instinto sensorial. O humor da composição é introduzido por uma base, com notas graves manifestadas em intervalos – remetendo a um pêndulo –, que é entrecortada por uma melancólica melodia, por sua vez, golpeada por uma estridente nota aguda. A entonação se projeta adiante, com o timbre agudo e a melodia se articulando no teclado: o som assume algo de sacrificial, uma grave sonoridade, e segue adiante, numa previsibilidade desconcertante. A trama de sons tão logo expressa desordem e desconforto, quando as teclas do piano soam estar sendo golpeadas por quem deveria estar tocando-as. A linearidade construída na composição parece perder o sentido com todos os sons confluindo para o mesmo espaço e lugar nenhum, numa interdição do desfrute estético (para os ouvidos “descuidados”?). Nesta inquietação do arranjo mora a representação do Holocausto: onde o som é mais (ponti)agudo e desconcertante, maior é a injúria da memória.

Aqui também, cada qual à sua maneira, há o enlace entre ética e estética, numa expressão artística subjetiva que ressoa, a partir de si, as vozes que não podem se manifestar – neste caso, a dos “muçulmanos”, as testemunhas integrais que se guardam na história através de seu número: tanto de matrícula no ingresso nos campos, quanto nas estatísticas do genocídio. Recordando a máxima maiakovskiana – sem forma revolucionária, não há arte revolucionária –, a memória se inscreve na expressão artística e se apresenta como força de resistência ao esquecimento e à barbárie.

Referências:

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

_____. Palestra sobre lírica e sociedade. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003, p. 65-89.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *O poder soberano e a vida nua: Homo sacer*. Trad. Antonio Guerreiro. Rio de Janeiro: Editora Presença, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e holocausto*. Trad. Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: SALGUEIRO, Wilberth (org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011, p. 19-29.

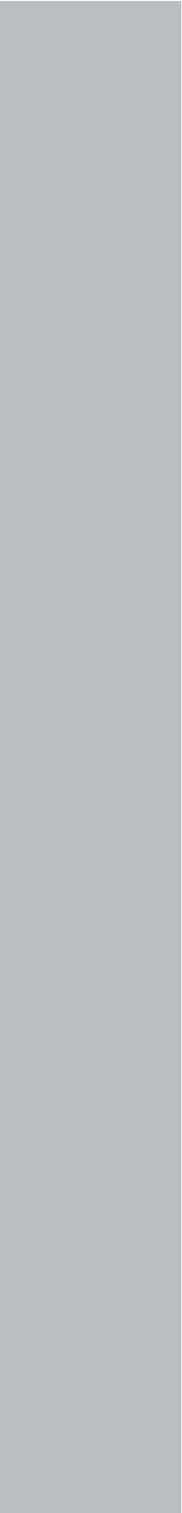
LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi, 2005.

_____. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MARCO, Valéria de. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Lua Nova – Revista de cultura e política*. São Paulo, n. 62, p. 45-68, 2004.

PELBART, Peter Pál. Cinema e holocausto. NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 171-184.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Dor, terror e *kátharsis*, ou Variações sobre a arte de pintar o grito. In: *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 45-56. abertura.



Resenha

ARCURI, Carlo U. & PEERSMANN, Andréas (org). **Romanesque – Lukács 2016: cem anos de Teoria do Romance**, n.8 2016. Revista do Centro de Estudos do Romance e do Romanesco (CERR) da *Université de Picardie - Jules-Verne*. Editora Classiques Garnier, Paris, 2016.

Camila Chernichiarro¹⁴⁰

Após cem anos da publicação de *A teoria do romance*, de Georg Lukács, o Centro de Estudos do Romance e do Romanesco da *Université de Picardie – Jules Verne*, no norte da França, dedicou um conjunto de ensaios a esse clássico da crítica literária mundial na revista *Romanesque*. Sob a coordenação de Carlo U. Arcuri e Andréas Peersmann, o periódico aponta para questões múltiplas que se coagulam ainda hoje em torno dessa obra e da teoria literária do pensador húngaro. A retomada teórica de Lukács na atualidade – não apenas na Europa, mas também dos países latinos-americanos – é motivada pelo esforço de compreensão da dinâmica do capitalismo no século XXI, e nada melhor do que, para isso, refletir sobre “simplesmente o maior pensador marxista e um dos maiores filósofos do século XX” (Avant-propos, p.9) para auxiliar nessa empreitada.

O objetivo dessa edição é fazer um balanço da obra em questão e pontuar sua herança, rica e disputada. *A teoria do romance* é um estudo de juventude do filósofo, publicado em 1916, e se encontra como uma *oeuvre-carrefour* que suscita aproximações e rejeições intelectuais, principalmente a partir da resistência de Lukács em realizar uma republicação após a segunda edição datada de 1920. A edição de 1962 acaba afinal por ser feita, sob o imperativo do famoso prefácio, no qual o teórico admite as limitações do método, ainda essencialmente pré-marxista e neo-kantiano, e justifica historicamente essa sua postura crítica anterior à sua leitura dos *Manuscritos econômicos e filosóficos* de Karl Marx. Haveria uma separação na obra de Lukács, entre o jovem inquieto em plena 1ª Guerra Mundial e o adulto maduro vinculado politicamente às transformações decorrentes da Revolução Russa? Quais seriam o lugar e o destino do gênero romanesco na obra em questão, na crítica literária em geral e no próprio pensamento de Lukács? Qual é o sentido do épico na origem da teoria sobre “o grande realismo” e da recusa de certos aspectos da modernidade literária?

As questões levantadas integram o corpo da revista inicialmente na *Abordagem sobre o romanesco*, cuja parte é constituída por dois artigos. O primeiro deles foi escrito pela romancista espanhola Belén Gopegui, traduzido para francês por Anne-Laure Bonvalot, e trata da escritura da política no romance.

¹⁴⁰ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL/IL/UnB. Email: camila.chernic@gmail.com.

Un coup de pistolet au milieu d'un concert (Um tiro de pistola no meio de um concerto), frase célebre de Stendhal, dá título ao ensaio que pretende discutir quais são as implicações políticas da literatura. A partir da análise de dois romances de Stendhal (*O vermelho e o negro* e *A cartuxa de Parma*), Gopegui mostra que o romanesco deve conter a política, sendo impossível recusar a atenção, apensar de ser um ato grosseiro, conforme aponta o escritor francês. A condição para o romanesco se manter enquanto tal seria a capacidade de reconfiguração do mundo político “dentro do limite de um quadro vivo onde os grandes problemas da época são vistos e apresentados através do percurso vital do sujeito” (Avant-propos p.11). Essa abordagem politizante da literatura é percebida nos escritos teóricos de Lukács, que, a partir de 1930, recusa toda forma de didatismo e insiste na necessidade de introduzir a política no romance pelo viés da experiência concreta dos homens. As reflexões de Gopegui, feitas numa conferência na Universidade de San Diego (Califórnia), nos convidam a questionamentos sobre o caráter político de aspectos aparentemente estrangeiros a ela como a esfera dos sentimentos e do privado, domínio caro à literatura. O segundo artigo dessa primeira parte apresenta a análise de volumes de *Em busca do tempo perdido* de Proust pelo Prof. Allain Schaffner. Trata-se de entender como o romanesco se reconfigura na obra proustiana através de diferentes formas de idealização e projeções dos protagonistas, partindo da versão de romanesco fundamentada pelo próprio Proust ligada aos sonhos amorosos de Swann e Odette de Crécy.

A segunda parte, intitulada *Dossier Lukács 2016*, é o núcleo da revista e é composta por onze ensaios, escritos por diferentes teóricos, entre eles o próprio Lukács com um texto inédito, traduzido para o francês por Jean-Pierre Morbois, e o pensador marxista brasileiro Michael Löwy, radicado na França. *Reportage ou figuration? Remarques critiques sur un roman d'Ottwalt* (Reportagem ou figuração? Observações críticas sobre um romance de Ottwalt) do filósofo húngaro, escrito em 1931, é de grande interesse para os especialistas do romance, pois se trata da polêmica sobre a adaptação deste gênero às novas forças históricas inauguradas pela Revolução de Outubro e suas sequelas. A atmosfera dos anos de 1930 na Europa conduz a reflexões sobre a responsabilidade inédita que passa a ter a literatura nesse momento. Lukács faz uma crítica circunstancial e ponderada ao romancista Ernst Ottwalt, parceiro de Brecht com quem escreveu um filme propaganda da causa operária. Para o filósofo o gênero romance-reportagem é um “epifenômeno da miragem da imediatez e do culto da atualidade que caracterizava já o romance naturalista e os romances de crítica social do romantismo tardio” (Avant-propos p.13), o que mostra sua preferência pelo realismo crítico do burguês esclarecido Thomas Mann em detrimento da prosa engajada dos escritores proletários. Segundo os organizadores da revista, este artigo é um documento de

intensidade rara com uma posição política implacável que ameaça, aos olhos dos leitores de hoje, deixar como pano de fundo a função estritamente estética da obra de arte.

Em seguida, nos deparamos com o ensaio, fruto da parceria entre Michael Löwy & Robert Sayre, que pretende discutir o conceito de romantismo anticapitalista presente em *A teoria do romance*, demonstrando a pertinência e a atualidade da concepção não linear do tempo cuja obra de juventude de Lukács, “com seu messianismo”, renega. No artigo seguinte, Jean-Marc Lachaud trata do *grande realismo*, noção ausente na obra homenageada, formulada apenas em escritos dos anos de 1930. O autor aponta que a problemática envolvendo o debate com Brecht e Bloch sobre o expressionismo é na realidade vinculada à ruptura entre classicismo e modernidade, dicotomia rejeitada por Lukács em nome do conceito de totalidade. Logo em seguida, há uma análise comparada dos conceitos e do léxico utilizados pelo jovem Lukács e por Max Weber (desencantamento do mundo, demonização etc.), que, apesar serem susceptíveis a aproximações, apresentam papéis distintos e inesperados no jogo de empréstimos mútuos entre a sociologia e a estética literária.

A coesão orgânica do perfil intelectual de Lukács e de sua trajetória é problematizada pelos quatro ensaios seguintes, de Pierre Rusch, Jean-Pierre Morbois, Charbonnier e Landry & Leguerrier. Afirma-se que *A teoria do romance* é um anúncio do verdadeiro pensamento de Lukács, que será desenvolvido em plenitude na sua fase marxista. Portanto, a escolha da obra em debate, renegada por seu autor e preferida de vários filósofos do século XX, não é arbitrária: seria esta uma maneira de confirmar o escopo teórico maduro de Lukács, a partir do contraponto orgânico do seu próprio pensamento. Esses textos contribuem para o “relembroamento” de uma trajetória destacada insistentemente por bifurcações. “Para escutar o sentido de um autor, é preciso acordar passagens contrárias” afirma Charbonnier.

Os dois ensaios seguintes concentram-se na problemática hermenêutica e literária das obras de juventude de Lukács. Nicholas Poirier busca compreender de que forma o romance se configura como expressão da dificuldade do indivíduo habitar no mundo. Contrastando com obras de Kundera, Pavel e, sobretudo, Bakhtin (sabe-se hoje que ele tinha conhecimento de *A teoria do romance* no momento da escritura da sua fenomenologia do romance), o autor destaca a importância de se ler o jovem Lukács, posto que, a partir da sua reflexão do romance como gênero marcado pela ruptura entre o herói problemático e o mundo desencantado, pode-se questionar a significação e a amplitude da criação da modernidade e do próprio romance, apontando a autonomia do indivíduo e a ação sem modelo pré-existente, que inventa meios de percorrer a aventura da vida. Damien de Carné concentra-se, por sua vez, no romance medieval, sobre o qual *A teoria do romance* não se debruça detidamente. Apesar de Lukács afirmar que *Dom*

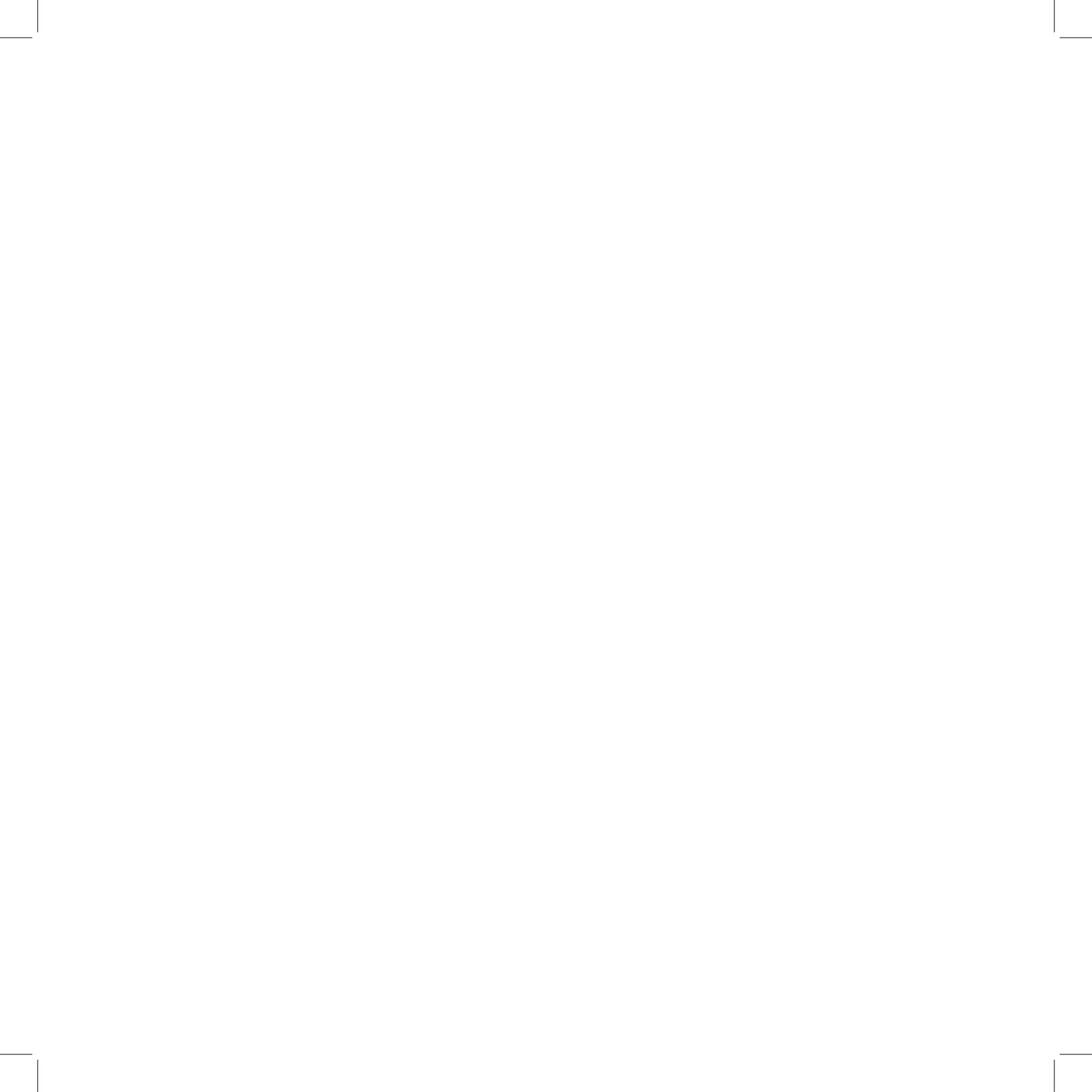
Quixote é o primeiro romance no sentido próprio do termo, o autor identifica indicações preciosas sobre épocas anteriores, de Chrétien de Troyes, por exemplo.

Com uma temática mais recente, Jacques Lederer sublinha a importância do livro *Realismo crítico hoje* para os jovens que sonhavam com uma literatura alternativa sob os preceitos do *Nouveau Roman*. A “solidão intelectual [de Lukács] o segue ainda hoje” diz o professor. Aprofundando a noção de decadência, ele junta-se à defesa estética do grande realismo do teórico húngaro, apesar de assumir que, em alguns momentos, Lukács subestimou potencialidades artísticas importantes no panorama literário do século XX. A parte central da revista é, então, finalizada com o ensaio de um dos organizadores, Carlo U. Arcuri, que retoma três noções lukacsianas: o épos, a *kultur* e o *ser genérico*. Essa aproximação epistemológica justifica-se pelo interesse de estabelecer uma leitura contrastiva entre *A teoria do romance* e as obras posteriores do autor, na perspectiva de que a estética seria um dispositivo contra a história triunfante.

A última parte da revista é dedicada a entrevistas com escritores. O escolhido de Andréas Sfersmann, também organizador do volume, foi o romancista austríaco Robert Menasse cuja trajetória estética, intelectual e existencial é marcada pela figura do pensador húngaro. Menasse afirma que as obras lukacsianas determinaram seu conceito de romance e de personagem romanesco, assim com sua concepção do processo histórico, no momento em que a maioria de seus colegas preferiam Adorno na Universidade de Viena, por volta dos anos de 1970 e 1980.

A revista segue um movimento peculiar que integra seu objetivo central: do avesso descortinar o essencial já anunciado. O caráter dialético da obra de Lukács expande-se à estrutura dos próprios ensaios, deixando formalizada a herança de um grande teórico, que soube fazer da especificidade da arte a chave de toda emancipação política digna desse nome.

Diante de uma das crises mais agudas da história ocidental, em que forças antagônicas hesitam a tomar frente e assumir o desafio colocado, “o pensamento de Georges Lukács está de volta, menos como um fenômeno de moda ou de ocasião de celebração pontual, mas com a força e a paciência de conceitos” (Avant-propos, p.21). Assim, somos convidados pelos ensaios instigantes e necessários reunidos neste histórico número a resistir teoricamente ao relativismo pós-moderno em voga, rumo à ação paciente e dialética da transformação efetiva do homem em humano.



**ESPETÁCULO-HOMENAGEM
ÀQUELES QUE CRIARAM E CRIAM A ALMA DE BRASÍLIA**

LUZES DA CIDADE

**PESQUISA
GRUPO DE PESQUISA E PERFORMANCE
VIVOVERSO (UnB/IL/TEL/Póslit-CNPq)**

**ORGANIZAÇÃO
DIREÇÃO E ROTEIRO
SYLVIA CYNTRÃO**

ABERTURA

Músicos:

Felipe Cyntrão (voz) Darlan Carvalho (violão) Marcelo Abreu (percussão)

Eduardo Hessen (piano)

Canção I

Marco Marciano

Lenine/ Bráulio Tavares

I

Pelos alto-falantes do universo
Vou louvar-vos aqui na minha loa
Um trabalho que fiz noutra planeta
Onde nave flutua e disco voa:
Fiz meu marco no solo marciano
Num deserto vermelho sem garoa

Este marco que eu fiz é fortaleza.
Elevando ao quadrado Gibraltar!
Torreão, levadiça, raiolaser
E um sistema internet de radar:
Não tem sonda nem nave tripulada
Que consiga descer nem decolar...



PARTE I
A CIDADE

Performer: Kelly Vianna

que cidade é essa que vejo — espelho — do avião? que cidade é essa que sangro — vermelho — da cruz?

que cidade é essa que amo — melhor — e mais do que eu?

Nicolas Behr

Performer: Marcos Eustáquio

Estou indo pra Brasília
Neste país lugar melhor não há...

Renato Russo

Continuação canção 1

II

Construí o meu marco na certeza
Que ninguém, cibernético ou humano.
Poderia romper as minhas guardas
Nem achar qualquer falha no meu plano
Ficam todos em Fobos ou em Deimos
Contemplando o meu marco marciano

O meu marco tem rosto de pessoa
Tem ruínas de ruas e cidades
Tem muralhas, pirâmides e restos

*De culturas, demônios, divindades:
A história de Marte soterrada
Pelo efêmero pó das tempestades...*

Performer: Maxçuny Alves

Contraditória rosa explosiva.
De tuas impurezas
de tuas asperezas,
rosa queremos-te exata.
No **altiplano** de nossas esperanças, rosa-dos-homens
construímos-te futura

Anderson Braga Horta

Performer: Adenilson Vasconcellos

A cidade brotou de palmas iluminadas, de dedos mágicos, translúcidos.
Das luzes de Lúcio e Oscar, do febril sangue de candangos.

Ela mantém em eixos e quadras
antigas ressonâncias, enraizando-se

e a bailar resplendores nos alpendres das nuvens.

Joanyr de Oliveira

Continuação canção 1

III

Construi o meu marco gigantesco
 Num planalto cercado por montanhas
 Precipícios gelados e falésias
 Projetando no ar formas estranhas
 Como os muros Ciclópicos de Tebas
 E as fatais cordilheiras da Espanha

Bem na praça central um monumento Embeleza meu marco marciano:
 Um granito em enigma recortado Pelos rudes martelos de Vulcano:
Uma esfinge em perfil contra o poente Guardiã imortal do meu do meu Arcano...

Performer: Lenny Dias

Brasília chegou
 Bem antes da utopia
 (Leny fala olhando para os lados e as duas colunas de performers se aproximam e a apertam)
 Mas a utopia disse que ainda virá

Há anos encontra-se presa num
 Enorme engarrafamento

Nicolas Behr

Canção 2

Tchucarramãe – Nação primeira
Oswaldo Montenegro

Beijo na na

Beijo na nação pri
Beijo na nação primeira tchucarramãe nossa!
(x4)

Performers: todos

Marcos Dos furtos da luz no espaço
André (que leigo chama de noite)
Lenny dá-se a multiplicação das tintas.
Kelly Ou será truque barato
de Walt Disney esta obra prima?
Kamilla Seria uma lenda clic?
Adenilson Raio-x? Olho de esteta?
Stella Desta cidade de cores, reta
Maxçuny um pôr-de-luz pariu a história da
cor e bordou Brasília:
Todos Silhueta concreta

Luis Turiba

[Extrato]

Performers: Maxçuny Alves & Marcos Eustáquio

Maxçuny A arquitetura extraordinária de Oscar Niemeyer
Marcos (e admito as críticas que se lhe fizeram ou venham a fazer)
Maxçuny é apenas um minúsculo visor, olho mágico de apartamento, que nos permite
Marcos a nós, leigos –
Maxçuny contemplar numa perspectiva reduzida mas global,
Marcos o espírito verídico, o caráter inteiro,
Maxçuny desse homem de ferro e cimento

Juntos [armado, mas que não repele
as sinuosidades verdes das [ondas, as delicadezas do rococó, estética graciosa,
mal compreendida

Cassiano Nunes

Canção 3

Te amo, Brasília

Alceu Valença

I

Qual é o seu nome?
Me chamo Brasília
Agora conheço
Sua geografia
A pele macia
Cidade morena
Teu sexo, teu lago
Tua simetria Até qualquer dia Te amo, Brasília...

Performer: Kamilla Oliveira

Brasília que te quero braxília
plano que te quero piloto
super que te quero quadra
dabelhu que te quero três
éle que te quero dois
grande que te quero circular

cidade que te quero satélite pastel que te quero caldo
escada que te quero rolante
iogurte que te quero farinha

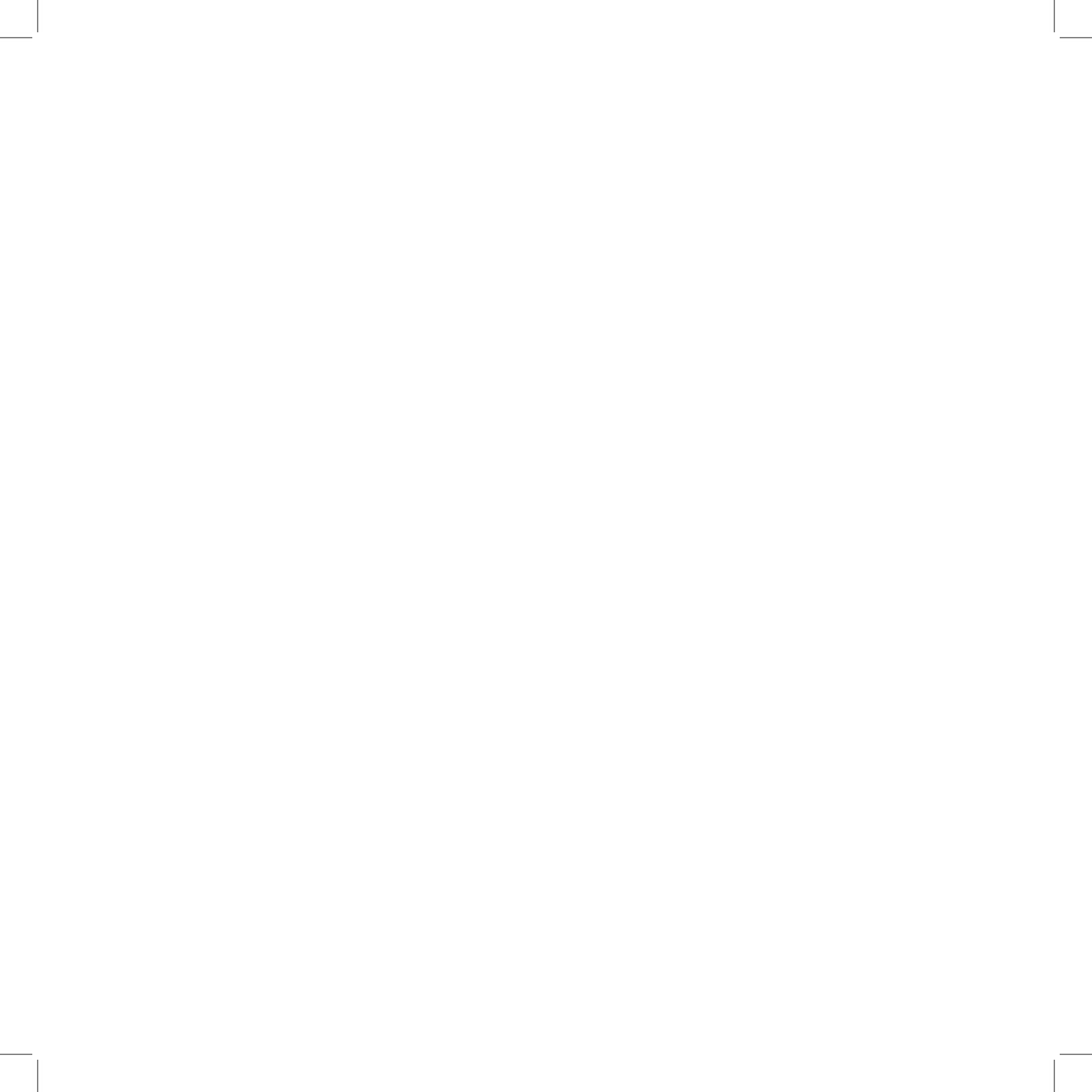
cerrado que não te quero soja

Nicolas Behr

Continuação canção 3

II

Se teu amor foi
Hipocrisia
Adeus, Brasília,
Vou morrer de saudade
Se teu amor foi
Hipocrisia
Adeus, Brasília
Vou pra outra cidade .. (2X)





PARTE II
OS AMORES
E A CIDADE

Performer: Stella Hadassa

Somos duas asas separadas por uma torre
que nos impede de voar

No entanto
se você me quiser mesmo
basta pegar um 'zebrinha' e chegar ao meu coração

Se não valer a pena
devolvo-lhe o dinheiro
e a solidão

Noélia Ribeiro

Canção 4

Léo e Bia
Oswaldo Montenegro

I

No centro de um planalto vazio
Como se fosse em qualquer lugar
Como se a vida fosse um perigo
Como se houvesse faca no ar
Como se fosse urgente e preciso
Como é preciso desabafar...

Performer: Kamilla Oliveira

não preciso de bússola nem de sol
nem de estrelas
ou rios ou montanhas

nesta rota
de te farejar

te amanhecer te entardecer te anoitecer
me guia

AL-Chaer

Continuação canção 4

II

Como é preciso desabafar...
Qualquer maneira de amar varia...
Como se não fosse tão longe
Brasília de Belém do Pará

Como castelos nascem dos sonhos
Pra no real, achar seu lugar
Como se faz com todo cuidado A pipa que precisa voar Cuidar de amor exige mestria...

Performers: Kelly Vianna e Marcos Eustáquio

Kelly A pista enluarada e plana era o
[eixinho em seus aclives e declives
[imperceptíveis ao olho humano entre
as asas sul e norte de Brasília.

Marcos A velocidade ali um convite a quilômetros deslizantes

Súbito ela dispara

Kelly *para!para! para! para!*
Ele assustado –

Marcos *o que houve?* ela insiste
urgente

Kelly *pare o carro!*
Docilmente intrigado ele parou

Marcos no acostamento, claro
Ela então enlaçou o pescoço do namorado entre os braços
e beijou-lhe estrelas

Kelly Incendiadadelicadapaixonadamente

Juntos na boca

Angélica Torres Lima

Performer: André Filgueiras

L2 é pouco W3 é demais
quando estou
muito triste, pego o grande circular e vou passear de mãos dadas

com o banco

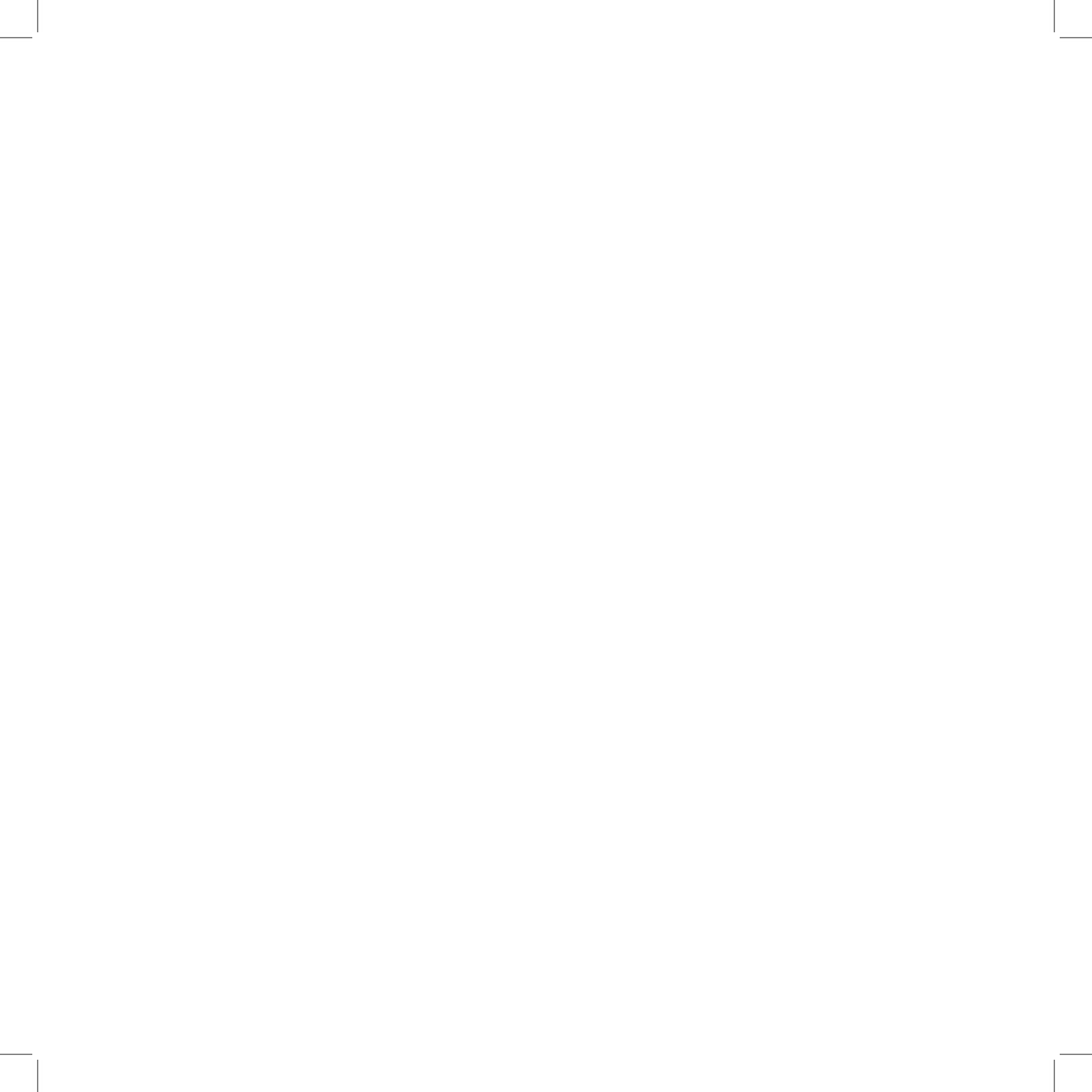
Nicolas Behr

Performer: Lenny Dias

Não quero o milagre quero a lágrima — esse vinagre —
que bebo até o fim até o fel: felicidade afinal. Há dias intensos
— pura dor — mas como evitar o amor e seu punhal?

Há dias que sei:
mais um milímetro e é a morte.

Elizabeth Hazin





PARTE III
A CIDADE
E O SER

Performer: Maxçuny Alves

Saio da QI no Guar II

Atravesso

L2 sul e Norte

Paisagem linda num dia frio a neblina há muito sumida

cobre a cidade verde e o sol visto da L3 em raios joga reflexos em um canto do lago abaixo da L4 e completa a beleza

do campus da Universidade de Brasília

Dora Duarte

Performer: Adenilson Vasconcellos

onde as ruas não tem nome eu quero andar
andar sem direção

(...)

onde as ruas não tem nome eu quero ouvir uma banda passar
cantando coisas de mim

Augusto Rodrigues

[Extrato]

Performer: André Filgueiras

Em cada canto uma imagem.

Imaginação que cria.

Criação a cada dia.
Diáspora que se traduz.
Tradução que se cala.
Caleidoscópio do mundo.

Maxçuny Alves

Performer: Adenilson Vasconcellos

Um dia solar
A casa estava nublada,
Assim como fica toda casa entristecida.
(...)
Num movimento, nervos começaram a correr pelas paredes. O som amplificou.
O teto deu lugar à folhagem,
as pilastras deram lugar a troncos

Em pouco tempo, a casa estava amarela,
amarelinha de ipês

Ipês ensolarados,
desses que carregam o sol no pólem

Lemuel Gandara

[Extrato]

Canção 5

Poeta de Brasília

Versos de Nicolas Behr Música de Felipe Cyntrão

I

Seja bem-vinda a loucura,
Que tome conta de mim,
Como um banho quente
Que eletrize meu corpo, E faça eu entender, tudo.

Quando minha veia poética estourou,
Ela olhou pra mim e disse, deixa sangrar
Nem tudo que é torto é errado, Vejam as pernas do Garrincha e as árvores do cerrado...

Performer: Maxçuny Alves

estou
dentro de mim entre quatro paredes
num apartamento

dentro de um bloco entre outros blocos numa cidade

dentro do cerrado entre árvores
num país

dentro da América do Sul
entre dois mares
no mundo

Nicolas Behr

Performer: Kelly Vianna

Há milagres que se prendem
Ao arco como anjos de pedra
No sempre da catedral

(..)

Toda fuga é inútil
A cegueira superior à visão
E a respiração quase sobrevive

À proximidade ou à distância
De seu fogo
Que pode ser pena, pode ser fome

(...)

Alberto Bresciani

[Extrato]

Continuação canção 5

II

São 3 da madrugada no eixão,
Sem ter pra onde ir, sem ter pra onde correr,
Gritar não vale morrer não adianta

Pode deixar que eu mesmo me mato,
Pode deixar que eu mesmo me enterro,
Pode deixar que eu mesmo me vingo,
Pode deixar que eu mesmo me liberto

Performer: Marcos Eustáquio

A poesia está guardada nas palavras — é
tudo que eu sei.

Meu fado é o de não saber quase tudo.

Sobre o nada eu tenho profundidades.

(...)

Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.

Para mim poderoso é aquele que descobre as insignificâncias (do mundo e as nossas).

Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.

Fiquei emocionado e chorei.

Sou fraco para elogios.

Manoel de Barros

[Extrato]

Performer: Kamilla Oliveira

A poesia já está pronta
fora do poeta como a vida completa

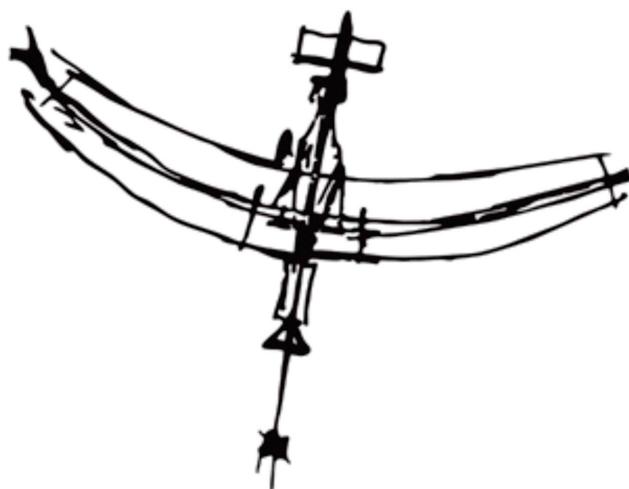
O poeta vai e fere a poesia quebra-a, destrata-a mas não a esgota

Dá essa coisa gritante que é ter o poeta de fazer novos poemas sempre mas não como o rio dá
peixe sim como o peixe

na sua prática de rio

reinventa o nado

Hermenegildo Bastos



PARTE IV
O CÉU
DA CIDADE

Canção 7

Linha do Equador
Djavan

I

Céu de Brasília
Traço do arquiteto
Gosto tanto dela assim
Gosto de filha música de preto Gosto tanto dela assim...

Performer: Stella Hadassa

‘Céu de Brasília, traço do arquiteto, gosto tanto dela assim’.
Essa música me dá uma alegria, uma sensação de pertencer a essa cidade espacial.
Fincada no deserto.
Como um grande pássaro de concreto que ali pousara e do barro estéril fizera morada escrevo.
(...)

Ammeres Santiago

[Extrato]

Continuação canção 7

II

Esse imenso, desmedido amor
Vai além que seja o que for

Vai além de onde eu vou
Do que sou, minha dor
Minha Linha do Equador

Céu de Brasília
Traço do arquiteto Gosto tanto dela assim...

Performer: Maxçuny Alves

Eu vou inventando e voou até ver nascer
o mato, o sol da manhã, as folhas, os rios, o azul beleza bonita de ver ... nada existe como o azul sem
manchas do céu do Planalto Central e o horizonte imenso aberto sugerindo mil direções

Toninho Horta
Fernando Brant

Canção 8

Tropicália
Caetano Veloso

Sobre a cabeça os aviões sobre meus pés os caminhões.... Eu organizo movimento eu oriento o carnaval
eu inauguro o monumento no planalto central do país
(...)

Performer: André Filgueiras

duas asas partidas

dois eixos fora dos eixos dois traços invisíveis
duas pistas falsas minha plataforma política
é a plataforma da rodoviária

Nicolas Behr

Encerramento

Músicos:

Felipe Cyntrão (voz) Darlan Carvalho (violão) Marcelo Abreu (percussão) Eduardo Hessen (piano)

Canção 9

Brasília, só ela

Felipe Cyntrão

Na linha vermelha o paralelo do som e nas catedrais a inspiração!

Brasília revela na perfeição Brasília, só ela... na intuição do que sente o paralelo do som. E na construção de extrema arte Brasília revela na cor de Marte.

Brasília, só ela!

Vivoverso

Quem somos nós

O **Grupo de Pesquisa e Performance Vivoverso**, criado em 2006, é coordenado pela poeta e professora Sylvia Cyntrão. Cadastrado no CNPq, é formado por alunos de graduação, pós-graduação, ex-alunos e professores da UnB. Tem como objetivo contemplar a leitura, a análise, a crítica dos poemas e das letras da canção popular e de levá-los à cena teatral, no resgate da palavra falada e cantada usando de escrita criativa. O Grupo tem promovido o evento **Simpósio de Crítica de Poesia**, já em sua terceira edição. Seu braço performático tem se apresentado em vários espaços de Brasília. Em 2009, lançou o CD “Fale-me de amor”, que acompanha o livro *Poesia: o lugar do contemporâneo*, com artigos de pesquisadores do Brasil e do exterior. Em 2011 *Poesia: olhares e lugares*; em 2013 *O verso vivo de Vinicius de Moraes*; em 2015 *Quem canta comigo?* Chico Buarque, sinal aberto. Os livros vêm acompanhados do Cd dos espetáculos poético-musicais. Seus membros têm lançado individualmente livros de poemas e cd's.

Saiba mais em: <http://vivoverso.blogspot.com>

Luzes da cidade

Créditos

Grupo Vivoverso em Cena

Adenilson Vasconcellos

André Filgueiras

Felipe Cyntrão

Kamilla Oliveira

Kelly Vianna

Lenny Dias

Marcelo Abreu

Marcos Eustáquio
 Maxçuny Alves
 Stella Hadassa

Poemas e canções adaptados

Alberto Bresciani
 Alceu Valença
 AL-Chaer
 Amneres Santiago
 Anderson Braga Horta
 Angélica Torres Lima
 Augusto Rodrigues,
 Baúlio Tavares
 Caetano Veloso
 Cassiano Nunes
 Dora Duarte
 Elizabeth Hazin

Felipe Cyntrão
 Fernando Brant
 Hermenegildo Bastos
 Joanyr de Oliveira
 Lemuel Gandara
 Lenine
 Luis Turiba
 Manoel de Barros
 Maxçuny Alves
 Nicolas Behr
 Noélia Ribeiro
 Renato Russo
 Toninho Horta

Produção

Assistente de Produção de Cena
Maxçuny Alves Neves da Silva
 Assistente de Direção Executiva
Ana Clara Magalhães de Medeiros
Elizabete Barros
 Arte e Produção de Mídias
Lemuel Gandara
 Figurino

Criação coletiva Grupo de Pesquisa e
Performance Vivoverso

Imagens

Augusto Areal

Mônica Lucena

Toni Lucena

Assistente de iluminação e som

Maxçuny Alves Neves da Silva

Tatiana Noronha

Julia Gargitter

Agradecimentos especiais

Ivan Marques de Toledo Camargo

Reitor da UnB

Jaime Martins de Santana

Decano de Pesquisa e Pós- Graduação

Enrique Huelva Unternbäumen

Diretor do Instituto de Letras

Anderson Luís Nunes da Mata

Chefe do Departamento de Teoria Literária e

Literaturas

Departamento de Esportes e Artes – DEA

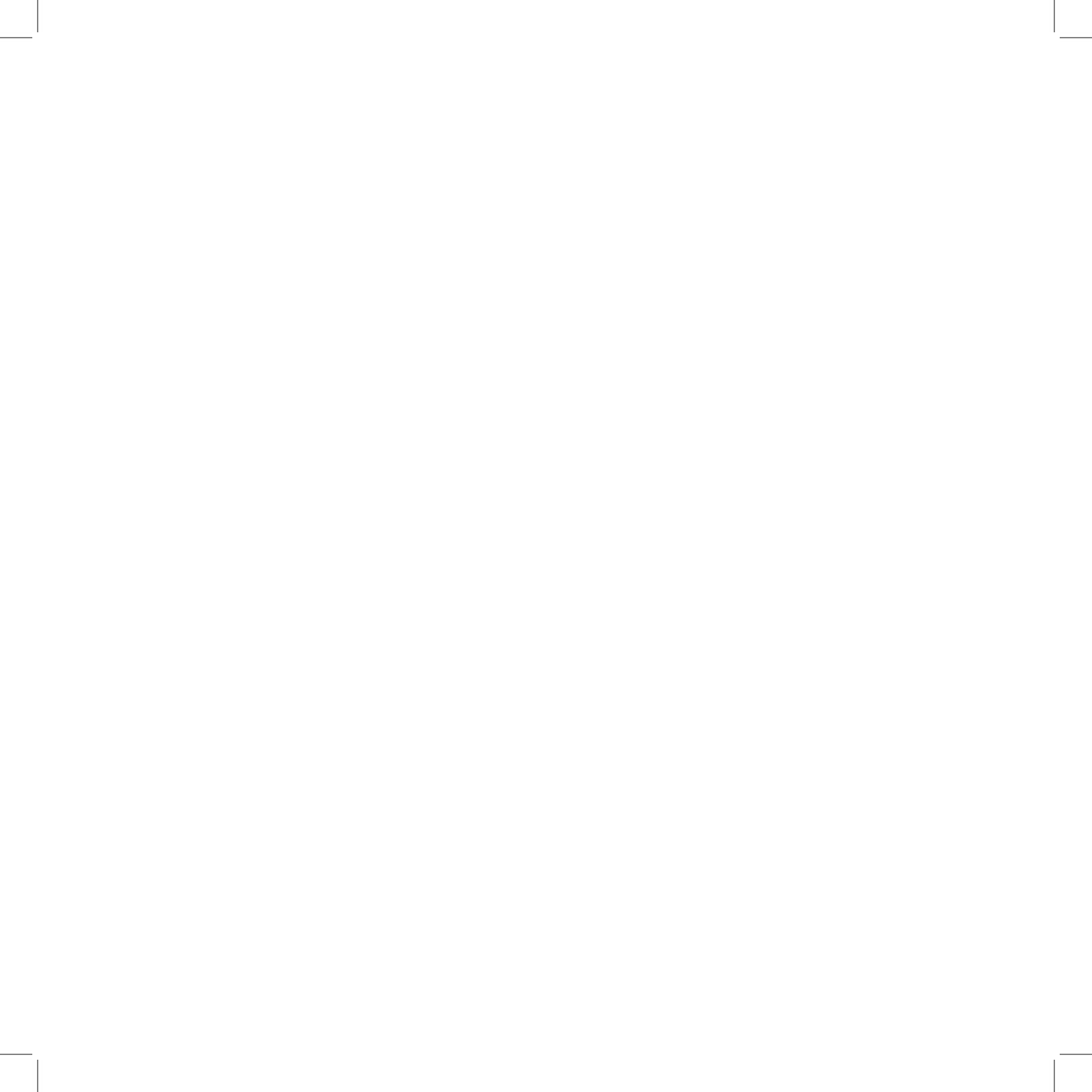
Lucila S. M. Rondon de Andrade e equipe

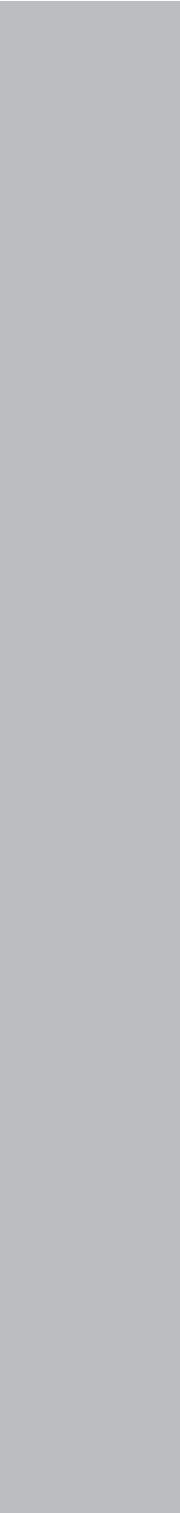
DEX-UnB

Agradecimento especial

Nelson Petry e Petry Gráfica e Editora.

Patrocinador do Prêmio Literário Nicolas Behr 2015, o agradecimento pelo apoio à Poesia e pela amizade ao Grupo desde a sua criação.





PRÊMIO
NICOLAS BEHR
DE LITERATURA -2015

A iniciativa da coordenação e da representação discente de incentivar a escrita criativa no âmbito do Pós-lit deu origem ao *Prêmio Nicolas Behr de Literatura*, com a primeira edição comemorativa dos 40 anos do Programa, cujo objetivo foi o de premiar textos de alunos dos 4 programas de pós-graduação da Universidade de Brasília, do Instituto de Letras, nas categorias CONTO e POESIA. O prêmio contou como julgadores os poetas e professores Cláudio Vieira Braga (professor do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, UnB) Ana Rossi (professora do Departamento de Línguas Estrangeiras, UnB) e Cristiane Sobral (Professora da Secretaria de Educação do DF e coordenadora na Fundação Cultural Palmares).

Prêmio Nicolas Behr de Literatura

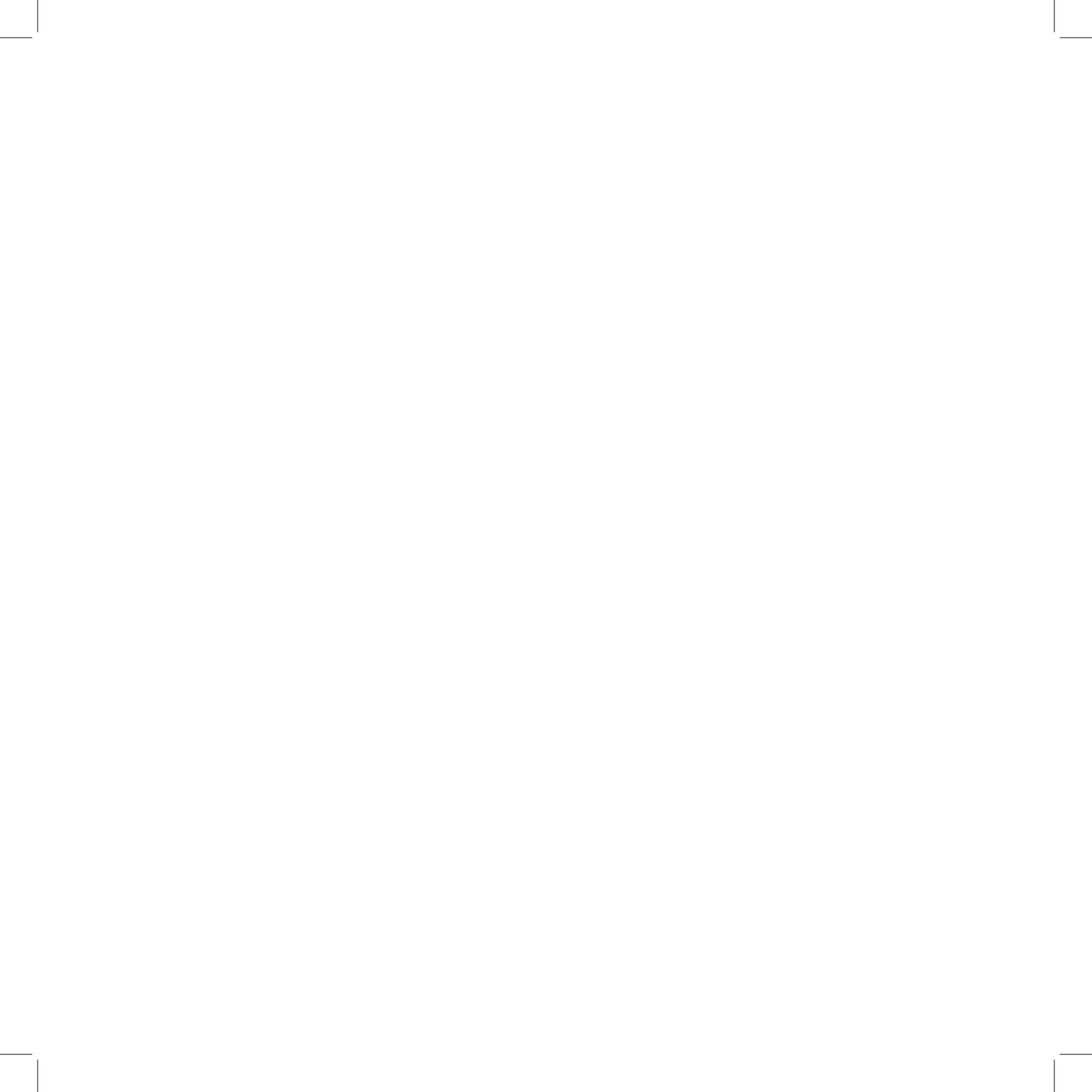
Por sua trajetória dedicada à poesia sobre Brasília - definidora, crítica e lírica sobre a cidade. Por seu olhar instigador sobre o espaço geográfico e psicológico habitado pelo indivíduo e seus amores. Pelo discurso poético sobre os grandes temas que levam a uma reflexão existencial e transformadora do leitor. Por estar presente, natural e performaticamente, e sem restrições entre nós, como parceiro na Universidade de Brasília, solicitamos licença ao poeta Nicolas Behr para batizar com seu nome o primeiro concurso literário do Pós-lit, veiculado para comemorar os 40 anos da criação do Programa.

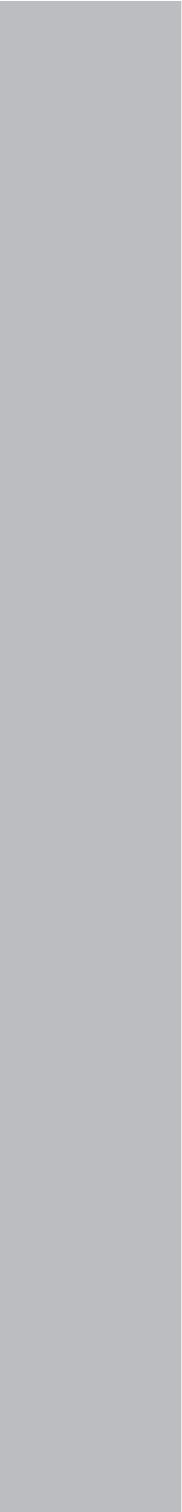
Síntese biográfica

Nicolas Behr chegou a Brasília em 1974, natural de Cuiabá. Em 1977, lançou *Iogurte com farinha* — seu primeiro feito em mimeógrafo, com 8 mil cópias vendidas de mão em mão pelos bares e outros locais públicos da Capital Federal, tornando-se uma das principais vozes da Poesia Marginal, ao lado de Chacal e Chico Alvim. Em agosto de 1978, após ter escrito *Grande circular*, *Caroço de goiaba* e *Chá com porrada*, foi preso e processado pelo DOPS por “porte de material pornográfico”, sendo julgado e absolvido no ano seguinte. Entre 15 de agosto de 1978 e 30 de março de 1979, impedido de publicar por ordem judicial, escreveu poemas em telhas frescas, depois queimadas, série esta denominada *O que me der na telha*. Daí até 1980 publicou dez livrinhos mimeografados. A partir desse ano passou a trabalhar como redator em agências de publicidade se engajando em movimentos ecológicos. A partir de 1993, voltou a publicar seus livros de poesia, com *Porque Construí Brasília*. Teve o seu perfil biográfico traçado pelo jornalista Carlos Marcelo no livro *Nicolas Behr – Eu engoli Brasília*, publicado em 2004. Em 2008 seu livro *Laranja Seleta – poesia escolhida – 1977 – 2007* “pela Língua Geral foi finalista do Prêmio Portugal

Telecom de Literatura. Em 2008, seu livro *Laranja seleta – poesia escolhida – 1977 – 2007* pela Língua Geral, foi finalista do Prêmio Portugal Telecom de Literatura. No ano seguinte a cineasta Danyella Proença dirigiu o filme *Brasília (17 minutos)*, um ensaio sobre a relação do poeta e sua cidade, ganhador do Prêmio Especial do Júri, no 43º. Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. A primeira dissertação de mestrado, entre muitas agora, sobre sua obra poética, foi apresentada pela jornalista Gilda Maria Queiroz Furiati, com a orientação da Profa.Dra Elizabeth Hazin, em 2007, no Programa de Pós-Graduação em Literatura- PósLit. Denominou-se *Brasília na poesia de Nicolas Bebr: idealização, utopia e crítica*.

Nicolas acaba de lançar o livro de poemas ilustrado por Luda Lima *Eu tenbo unhas* (2015).





Poesias Premiadas

1º Lugar

"Exumação"

Daniel Rameh de Paula

Verás as ervas - o jardim que a terra dispôs a enfeitar a casa, feita túmulo.

Verás, cá dentro, a treva, erigida em sonho e já matéria, a cobrir o que, por vago, a nada resistira.

Fio a fio, edificamos o vazio hoje atravessado
pelo que criámos morto e ora retorna à casa devastada pela ausência que ventava sobre a imensa
planície.

Adentrará, iluminando-a, a sala em luto.

Quando vieres, quando enfim vier a mim a voz dilacerada, tua presença – círio sagrado - será
o novo canto do mundo.

Menção honrosa

"A vida ao redor"

Lemuel Gandara

Via láctea de Malick
Satélites de Verne
Azul de Miró

Manhãs de Neto
Tardes de Buñuel
Noites de van Gogh

Estradas de Salles
Casas de Dostoiévski
Quartos de Hooper

Mulheres de Lempicka
Homens de Assis
Diversidades de Pasolini

Infância de Barros
Juventude de Bouguereau
Velhice de Haneke

Paixões de Lhurmann
Amores de Lispector
Sexo de Zéfiro

Mistérios de Rubião
Delírios de Lynch
Sonhos de Dalí

Mortes de Bergman

Mortes de Bruegel

Mortes de Saramago

Infinita é a vida
Composta e tecida
Na arte nossa de cada dia

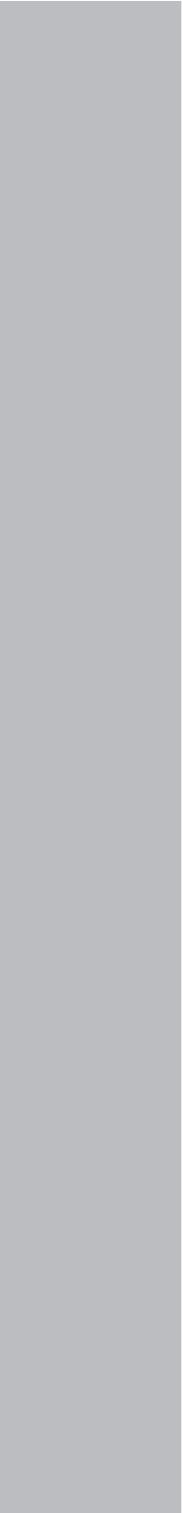
Menção honrosa "Aurora"

Thomaz Abreu

Para Beth Hazin

Letras de partir,
alegres de voltar
como os pássaros de não-ser
espiralados,
brilhantes de que invisível vão na boca
luz
- desveladora de intimidades felizes e impossíveis -,
retornam, sempre,
sem lugar de que tenham saído,
para onde se voltam,
com o olhar de onde partem,
de repente, quando,
um vir-a-ser agora:
escorrem pelos corpos ideias
devoram bocas antropófagas frases
(en)cantam a brevidade
em letras incontinentes descascando-se
palavras de lábios de horizontes
de vida despida da noite
como um rio de luz
defluindo na escuridão perpassada de estrelas!

olhares, sorrisos, palavras,
caroáveis do fogo das constelações extintas,
amiúde se eternizam na finitude deste momento,
porvir do oásis poético,
como o vento
mortal embora,
uma então chama vivenciada doravante nos tempos
das vidas, das memórias e dos esquecimentos!



Contos

I.º lugar

Aquele Amor

Maria Pontes

*Écrire, c'était ça la seule chose qui peuplait ma vie et qui l'enchantait. Je l'ai fait. L'écriture ne m'a jamais quittée*¹⁴¹.
(DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993, p. 15)

Antes de desembarcar no *Charles de Gaulle*, já tinha programado o primeiro dos sete dias em que ficaria em Paris. Dormi bastante até me recuperar do aturdimento causado pelo fuso horário. Por volta das onze da manhã, saí do pequeno apartamento, em *Saint-Germain-des-Prés*, onde me instalei a convite de um amigo. Como nada tinha conseguido comer até então, passei no *Café de Flore* e tomei um chocolate quente com uma fatia de pão coberta com manteiga e geleia.

Peguei o metrô até o cemitério que leva o mesmo nome do bairro, no 14.º *arrondissement*. De cinzas nuvens carregado, o céu escuro estava: uma tempestade se anunciava na cidade. No portão, havia um vigia, *Olhos azuis, cabelos negros*, que cuidava ciosamente daquele mundo de senhoras e senhores mortos.

- Por favor, onde fica o túmulo de Baudelaire?
- Vire à direita e, depois, siga em frente. Fica à sua esquerda.
- *Merci, monsieur*. Agradei contente.

Assim que adentrei o cemitério, chamaram minha atenção, além de árvores e flores, negros gatos, com grandes olhos amarelos, que passeavam entre esculturas e tumbas... Pelas ruelas do *Montparnasse*, circulavam alguns curiosos, parentes e amantes das artes.

Seguí minuciosamente as instruções do vigia. Estava diante do pai do meu livro de cabeceira! Sobre o túmulo de Baudelaire, encontrei poemas anônimos, algumas velas apagadas e flores.

Uma senhora taciturna caminhava entre os túmulos marmóreos. Vestida com saia e blusa pretas, tinha os cabelos grisalhos, e segurava um ramo de crisântemos amarelos numa das mãos. Estaria visitando algum morto familiar? De qualquer modo, poderia tirar uma foto minha ao lado de Baudelaire, pensei:

- *Une photo*, por favor.

¹⁴¹ “Escrever, era isso a única coisa que povoava minha vida e que a encantava. Eu o fiz. A escritura nunca me abandonou.” Tradução minha.

– *Certainement!* Respondeu. Apoiou o ramo de flores sobre um banco e pegou a minha máquina de fotografar. Em vez de uma, a gentil senhora fez três fotos para que eu pudesse escolher.

– *Merci beaucoup.*

Um pouco mais adiante, observei a tumba de Guy de Maupassant. Ao contrário de outras, a morada do mestre dos contos estava protegida por uma grade oxidada. Um pequeno jardim, com rosas vermelhas e brancas, adornava o sepulcro.

Como era dezembro e o inverno tornava os dias parisienses mais curtos, a necrópole estava praticamente desértica. Uma atmosfera tenebrosa envolvia, pouco a pouco, todo aquele reino de escritores e artistas defuntos. Como um soluço, o vento assobiava nos meus ouvidos. De repente, percebi que estava só, ou melhor, quase...

Ali se encontrava um jazigo cor de fumaça, já esgarçado pelo processo de destruição do tempo, com um pequeno vaso de ciclâmenes vermelhos. Sobre o túmulo, estavam escritas as iniciais M.D. Eu não sabia absolutamente de quem se tratava.

Fiquei tentando descobrir na intrincada rede dos pensamentos meus. Peguei um cigarro e comecei a fumar. À medida que me imergia em recordações diversas, ouvi nitidamente: *Écrire, Écrire, Écrire...*

Volto-me para a direção do túmulo, e o que vejo me envolve em um clima de perplexidade: em forma de nuvem e cor argêntea, uma mulher idosa surge do mesmo vaso de ciclâmenes.

– *Aquele amor!!!* A voz resmungava num tom rouco e octogenário.

– Quem é você?

Como não tivesse ouvido a minha pergunta, continuou:

– Você assistiu? ... Eu vi e detestei...

Apesar de insólita a situação, juro que, em vez de sentir medo, caro(a) leitor(a), relaxava-me cada vez mais ao lado daquela estranha companhia. Tinha até esquecido a existência do guardião dos mortos que, se tivesse me visto conversando com um espírito, teria chamado uma ambulância para me retirar dali, inclusive com camisa de força.

– Mas, quem você é? Do que você está falando?

– Sou “uma velha dama dos livros”.

– Continuo sem entender. Como você se chama?

– “Escrever, era a única coisa que povoava a minha vida e que a encantava.” No final, você saberá...

– No final do quê?

– Pare de me fazer tantas perguntas! Você está me cansando! Não consegue respeitar as limitações de quem já passou para o lado de cá?

– Sim, *madame*. Desculpe-me por perguntar tanto. Mas convenhamos: não é todo dia que encontramos um ser do além para trocar ideias.

– Tudo bem. *Pas de problème*. Vamos voltar ao assunto que interessa. Preciso de alguém talentoso para refazer *Aquele amor*.

– O que é *Aquele amor*? Poderia me explicar pelo menos isso, por favor?

– Um filme sobre a minha vida. Preciso que alguém o refaça já. Está um lixo!

– Mas eu nunca vi esse filme! Onde posso achá-lo?

– Você vai conseguir encontrá-lo em *Montmartre*.

– O que eu devo fazer para melhorá-lo?

– Quero que seja repensado em forma de romance. Se você fosse capaz disso, estaria fazendo uma caridade à minha alma. Se não, peça a alguém para reescrevê-lo. Eu suplico!

– Mas o que exatamente você quer que eu mude? Não consigo entender...

– Simplesmente, você vai seguir as suas intuições. *D'accord?*

– Olha, eu não prometo nada, mas vou tentar...

– Você não imagina o grande favor que estará prestando a mim!

Junto com sua voz marcantemente lúgubre, o espírito desapareceu na mesma nuvem de fumaça. Aquele encontro me perturbou. Percebi que o vigia já estava segurando o meu braço e me dizia um bocado de impropérios. Como muito me absorveu o que acabara de viver, reagi de maneira atabalhoada.

– *Pardon, monsieur*.

– Saia imediatamente daqui!

– Sim, *monsieur, pardon!*

– Você não conhece as regras deste cemitério? Você está atrapalhando o meu trabalho: *merde!*

Quando me encontrei do lado de fora dos muros, senti certo alívio, apesar das marcas dos dedos gordos do vigia nos meus braços. Não utilizei nenhuma substância alucinógena! Posso jurar, pelo laço fraternal que me une a ti, leitor(a), e ainda, para não restar dúvidas, com as duas mãos sobre *As flores do mal*.

Tomei o primeiro táxi que passou. Quando me percebi dentro do apartamento, tive a sensação de acordar de um sonho. Imediatamente, comecei a pesquisar em *Google* de quem seria aquela tumba. A

internet inundou-me com uma avalanche de informações... Achei a película da qual me falou o espírito, mas não consegui fazer o *download*.

No dia seguinte, fui até *Montmartre* procurar o filme. Após percorrer algumas livrarias, encontrei-o na *Librairie des Abesses*. Assisti *Aquele amor* várias vezes para tentar decifrar os possíveis defeitos da obra dos quais se queixava a criatura e nada consegui encontrar. Ao contrário: adorei a história!

Como nada pude perceber de equivocado na película, muito menos, fui capaz de criar um romance, como pedia o espírito, resolvi escrever este pequeno conto como um modo de pedir ajuda.

Se houver algum(a) leitor(a) disposto(a) a fazer este trabalho, tranquilizaria a minha consciência e deixaria descansar em paz aquela a quem “a escritura nunca abandonou”: Marguerite Duras.

Menção honrosa

O dono do mundo

Sâmella Russo

Se é verdade que a *urbis* é o tema central desta narrativa, discordo. Obviamente a falta de espaço engendrou essas conjecturas, mas hoje as percebo como pretexto. Apenas um dia comum, daqueles em que invariavelmente nos carece um espaço definitivo. Longe de insinuar metáforas dissonantes, falo da *urbis* contemporânea para fazer ressoar coisas outras. Naquele dia comum, ele se deparou com um desses senhores cotidianos e de coletes vulgares e falsários. Esse mesmo senhor lhe informou que fora multado por estacionar em local proibido. Proibido? E aquilo encasquetou-lhe as ideias. Agraciado mensalmente com uma parca remuneração, era só o que lhe faltava. Conviveu com essa ideia indômita e começou a reservar uma moderada quantia mensal, à espera da multa comunicada. A demora o perturbou, pois, ansioso como era por salvar as suas dívidas protocolares nessa vida, angustiava-se. Recobrou na memória o senhor de coletes e questionou. E a resposta foi: “É um senhor robusto, que vive a perambular por aqui vestido em seu uniforme militar. Carrega sempre um bloquinho e vagueia a anotar placas, como se dono do mundo fosse. Uma pena que o carro do senhor estivesse em seu caminho”. E os meses se passaram. E cadê o diabo dessa dívida? Imaginando que tudo não passava de um engessamento de sistemas burocráticos, esperou. Mas a curiosidade não o abandonava. E decidiu ficar à espreita. Às vezes observava pela janela ampliada do trabalho, na tentativa de encontrar a robustez daquele insensato e inapto para entender a ingratidão espacial da cidadela. Outras, descia e mastigava um pedaço de pão com manteiga em uma sombra mal elaborada. Permaneceu assim por um tempo até que lá veio um robusto senhor com um bloquinho na mão. Observou a aptidão que tinha o senhor no trato protocolar dos formulários. Tinha um olhar sequioso de retidão para as condutas estacionárias e não lhe carecia ímpeto em constatar os equívocos. Cheio de si, o rechonchudo grafitava, como se o espaço fosse propriedade sua. Parecia um fantasma. Receoso, teve dúvidas de se aproximar. Até tentou engolir o último pedaço de pão e aproximar-se, mas titubeou. E titubeado ficou na sombra, a observar. E pensou: Outro dia, talvez. Voltou à janela algumas vezes. Desceu outras. Até que percebeu que não era uma passeada de controle aleatória. Tratava-se de uma formalidade criteriosamente atendida por um funcionário cumpridor de uma carga horária muito rigorosa. Sempre, às três horas, surgia o bloco que punia as más condutas estacionárias. Chegou a ficar tocado com a liturgia regular daquele funcionário e preferiu esperar a multa

cominada. O problema é que nem sequer uma advertência foi recebida. Imagine só, nem sequer uma advertência. Cioso, mas incapaz de perturbar os aforismos protocolares do senhor robusto, decidiu procurar as autoridades. Terminado o almoço necessário, partiu em direção à primeira estação policial próxima do trabalho e lá contou o ocorrido. Procuraram no sistema pela placa do carro, mas foi em vão. Nada havia registrado. Descreveu a robustez, o laconismo da conduta, a habilidade com o bloco, mas não reconheceram e simplesmente disseram que poderia ser um atraso nos registros, mas que nada havia a ser temido, pois a advertência pecuniária haveria de aparecer. Não convencido e quase que tomado por obsessão, esperou. Três horas de uma quarta-feira, lá estava novamente o senhor rechonchudo e o seu bloco. Pediu licença no trabalho, inventou uma desculpa qualquer e foi atrás dele. O senhor caminhava calmamente e orgulhoso a anotar. E durava algumas horas. Mas a curiosidade o manteve vigilante. Conjecturando estratégias, decidiu seguir o velhote de meia idade. Meia idade, pois não parecia ter mais de 50 anos, apesar do laconismo andante. Observou o homem ir até o final da esquadrinha retangular, e o seguiu até um ponto de ônibus distante e vazio. Ao se aproximar, teve dúvidas se ficava por ali ou se passava direto, como se fosse apenas um transeunte que percorria seu trajeto regular. Mas se deteve e sentou ao lado do uniformizado. Esperaram, um ao lado do outro, cerca de vinte minutos, até que o ônibus surgiu. Adentrou o ônibus juntamente com o senhor, mas se sentou lá no fundo, com a intenção de não ter sua conduta de espionagem suspeitada. Mas o diabo do homem ia longe. Onde ficava essa repartição? Finalmente, ele desceu. E o outro seguiu. Discretamente, até o ponto em que isso era possível. E caminharam, durante mais alguns bons minutos, até que o senhor abriu um portão pequeno, daqueles que se tem que colocar a mão lá embaixo para abrir a tranca. Entrou, e ele ficou sozinho, do lado de fora. Passou direto pelo portão como se tivesse caminho certo, quase cheio de si. Mas era uma casa normal, que nada se assemelhava a uma repartição laboral. Não havia movimento na rua e tudo fazia um silêncio. Foi até a esquina e esperou. Esperou sabe-se lá o quê. De repente já não sabia por que se encontrava ali naquela esquina e tudo lhe pareceu tão insensato. Observou um carteiro que passava e abria um portão, também de tranca baixa, de uma casa por ali. O carteiro entrou, bateu palmas no alpendre, como se o mundo fosse silencioso assim. Foi atendido, entrou, ficou lá por bastante tempo. Talvez mais de uma hora. Em seguida, saiu, despedindo-se da provável dona da casa, que limpava uma das mãos em um avental florido desgastado e que, com a outra mão, acenava efusivamente dizendo: “Obrigada, e amanhã volte para um novo café”. Aquela senhora lhe pareceu, de certa forma, um elemento importante na sua empreitada. Correu até a casa e bateu palmas, como nunca tinha feito. Onde estavam os porteiros, os interfonos? Em seguida, a senhora atendeu. Titubeante, decidiu ir direto

ao assunto e perguntou se conhecia o senhor rechonchudo que morava naquela rua, na casa de portão pequeno com tranca baixa, ao que ela respondeu que sim. Ele tentou obter alguma informação que o fizesse entender o porquê da demora das correspondências pecuniárias que tanto aguardava e, para tanto, contou-lhe também o ocorrido, como fizera no posto policial. Ela então sorriu, secando as duas mãos já secas no avental florido desgastado e disse: “Ele é assim. Desde que se mudou pra cá, há uns vinte anos, vive trancafiado. Não atende nem mesmo os carteiros. Sai todos os dias uniformizado, às duas e quinze, e volta religiosamente às seis horas. Dizem que na casa dele tem uma cama, uma escrivaninha e um rádio. De resto, são blocos e blocos de notas empilhados. Ninguém sabe de onde veio o uniforme nem mesmo os blocos. Há quem diga que é louco, mas eu, meu filho, imagino que ele só seja sozinho”. Saiu de lá, retornou no outro dia ao trabalho, fitou o mundo pela janela e admirou aquele fantasma que tentava, ao menos, ser dono do mundo seu.

O colchão e a justiça

Maria Braga

É necessário fazer o bem nesta vida. É bom, é sensato e mesmo lógico o ser humano em defesa do outro da espécie. Não sei se a gente apenas aprende ou se existe um impulso inato para ajudar a quem quer que vejamos em dificuldades.

Por isso, quando vi um velho tão caquético, tão gemente, urinado, faminto, sozinho, com a perna quebrada atravessada pelos ferros da tração ortopédica, sobre uma maca sem colchão há três dias, incapaz de informar aos outros sobre sua dor, num pronto socorro de loucos transeuntes embaraçados pelo caos do sistema... Algo era preciso ser feito. Naquele lugar eu geralmente fazia o bem – às vezes um bem melhor que o outro, às vezes um bem medíocre. Mas lá estava a grande chance de fazer um bem colossal, um bem obra prima!

Arregacei as mangas, ânimo total, seria a primeira tarefa do plantão da enfermagem. Mas o primeiro obstáculo encontrado, coisa corriqueira no lugar, foi a completa falta de colchão e de lençóis. Saí a campear pelo hospital inteiro – haveria de conseguir colchão e lençol fosse como fosse. Procura aqui, ali, armários esquecidos, velhos esconderijos de acompanhantes acostumados com essas dificuldades... Por fim consigo os lençóis e um pijama! Apenas as roupas, mas colchão não avistei nem a metade de um. Para piorar a coisa, haveria uma disputa imensa quando o primeiro colchão vago aparecesse, porque os pacientes sentados pelos bancos e pelo chão já se amontoavam.

Continuei de enfermaria em enfermaria. Nada nessa, nada naquela. Percorro setores e clínicas: a médica, a cirúrgica, os corredores da lavanderia... Nada! Perna já cansando e eu atormentada com meu pobre velho em agonia sobre o metal frio de sua maca desprotegida. Então, ao retornar quase vencida para o pronto socorro, eis que me aparece no quarto 03 uma maca sem ninguém, pronta, com colchão e tudo! Os acompanhantes informaram que o paciente daquela maca era um alcoólatra em síndrome de abstinência que estava passeando no jardim. Meu ímpeto de justiça se inflamou. “Alcoólatra?!” – pensei – “Pois ele está muito bem passeando, não precisa da maca. Bêbado dorme até no chão com muito conforto”. E sem mais espera levei aquele colchão mesmo: “Com licença que ali no corredor tem um doente de verdade, sem saúde pra beber e sem saúde pra andar em jardim” – falei a todo nariz empinado desse mundo. Ninguém se objetou.

Então, com a ajuda de um colega, comecei a empreitada. Não cabe à medicina opor-se à morte, mas lutar contra a doença e prolongar a vida. Não cabe a enfermagem tratar a doença, mas oferecer conforto ao paciente. Aprende-se isso nas antigas aulas e tudo tem um desfecho na benevolência. São as ciências cristãs capitalistas de esquerda, eu tinha estudado. Pensava nas teorias que ali não interessavam mais. O que entrava em cena era a obrigatoriedade e plasticidade da minha boa ação.

Anunciei ao velho que o deixaria mais confortável. “Velho”, não, “paciente” ou “cliente”! Olha a ética! Limpei o paciente; acomodei com muito custo o colchão e o lençol sob seu corpo decrepto, manipulando a perna quebrada com todo cuidado; acomodei sua cabeça; ofereci-lhe alimento; fiz o medicamento para dor e fiquei no meu embalado contentamento de missão cumprida, sobretudo por que o velho, mesmo com rebaixada capacidade comunicativa, teve uma palavra de agradecimento. (Ou será que foi um gesto? Ou será que eu imaginei que teve?). Ao final, nós o retiramos do corredor e o colocamos exatamente na enfermaria 03, junto ao alcoólatra que tinha ficado com uma maca sem o colchão.

Horas mais tarde, quando retorno para fazer a medicação do meio dia daquela enfermaria, o paciente alcoólatra já se encontrava no quarto, tranquilo, regresso de seu passeio. Estava sentado numa cadeira e recebera a visita de duas irmãs jovens que, em volta dele, arrumavam-lhe os cabelos e faziam massagem em suas pernas. Esperei, prontinha para a briga, que elas fossem reclamar o colchão surrupiado, mas elas conversavam descontraidamente com os outros pacientes e acompanhantes da enfermaria, parecendo nem notar a minha presença. Nesse momento ouvi que o velho também conversava, mas sozinho, consigo mesmo, em voz baixa, olhando para o teto, indiferente à presença das outras pessoas. De modo que surgiram duas conversas simultâneas e eu transitava os ouvidos de uma pra a outra: As irmãs do paciente alcoólatra diziam: “Esse aqui, vocês nem imaginam que pessoa boa que é. Amigo de todo mundo, carinhoso com a família, honesto com os negócios dele, não tem inimizados, não tem. Sempre foi o filho e o irmão mais afetuoso... Meu Deus... pena que esse vício, essa fraqueza... ele não consegue largar... É só o defeito que ele tem... Mas a gente nunca perde a fé que nosso irmão um dia vai se recuperar disso...” Ao passo que o velho, do outro lado perto da parede, dizia quase em cochicho: “Me lembra... Essas Minas e o Goiás... Foi... que eu andei fazendo... eu fiz muita maldade na minha vida. Fiz... Amarrava, matava... os infelizes... Um bocado de gente que eu matei. Matei... matei gente nova e gente velha... Ô que eu já judiei dos outros... Já desrespeitei minha irmã, abusei dela... Ô que eu já fiz nessa vida...” Os outros não ouviam isso. Somente eu porque estava bem próxima a ele. E o olhava nos olhos, na face, nos olhos, na face... No que fui pasmando bem devagarinho. Pensei no que ouvia. Estava mesmo a entender tudo aquilo? Fui ouvindo, tragando, rejeitando... Mas não adiantava. Lá

estava declarado a mim! Tão inofensivo no momento. O rosto enrugado digno de confiança, respeito e piedade. Era um velho, um vovô, um velhinho, outra categoria de ser humano à qual nunca se atribui o papel de vilão. Velhinhos não têm lugar para a mácula do assassinato ou do desrespeito. Então não podia ser ele o mesmo réu confesso que se apresentava a mim, apenas porque seu corpo já era incapaz de conduzi-lo ao crime e sua mente inapta a arquitetar o mal?

Ah, como odeio as ironias... Principalmente quando tenho que aprender com elas. Voltei para o posto revolvendo pensamentos velozes em desânimo. Aí deixo cair a capa de heroína: absolvi o culpado e condenei o inocente. Ainda assim, ninguém pode afirmar que eu não fiz o bem; esse bem que vem nos manuais do cidadão e do cristão. No entanto, talvez eu ainda pague pelo erro de ter interferido na natural pena a ser cumprida por um alto criminoso na sua decadência, só porque ele estava ali vestido com finas lãs da inocência senil. Enganos desse mundo, bem e mal, afinal de contas, são um a cara do outro.